

*CONSTRUIR CON LA LUZ.*  
*LA ESCENOGRAFÍA TEATRAL DE ROBERT WILSON.*

**Araceli Sola Lorente.**

Tutora: Victoria E. Bonet Solves.

Trabajo Final de Grado.

Departamento de Composición arquitectónica.

Curso 2017-2018.



UNIVERSITAT  
POLITÈCNICA  
DE VALÈNCIA



ESCOLA TÈCNICA  
SUPERIOR  
D'ARQUITECTURA





## Índice.

1	Introducción.....	7
2	¿Qué es la escenografía teatral? Conceptos e historia.....	11
2.1	Tipos de escenografía.....	13
2.2	Historia de la escenografía.....	16
2.3	Adolphe Appia.....	24
2.4	Gordon Craig.....	26
2.5	La escenografía a partir de Appia y Craig.....	30
3	Construir con la luz.....	34
3.1	La iluminación.....	34
3.1.1	Luminarias en escena.....	34
3.1.2	Métodos de iluminación.....	37
3.2	El color.....	38
3.3	James Turrell.....	44
3.4	Olafur Eliasson.....	48
4	Robert Wilson.....	52
4.1	Vida y obra.....	52
4.2	Características del teatro de Robert Wilson.....	59
	.....	69
4.3	Einstein on the Beach.....	72
5	Conclusiones.....	82
6	Bibliografía.....	84
7	Índice de Imágenes.....	89



## 0. Resumen.

Título: Construir con la luz. La escenografía teatral de Robert Wilson.

Resumen: Entre las numerosas disciplinas manejadas por Robert Wilson (Texas, 1941), es en el diseño escenográfico de obras teatrales y operísticas en lo que se centra este trabajo. En primer lugar, se aborda el tema de la escenografía: su historia, las distintas tipologías, y los aspectos que afectan a su diseño. A continuación, se centra en el trabajo del autor. Se busca la relación con sus referentes, así como con diferentes artistas coetáneos a él. El trabajo trata de desgranar sus técnicas en lo que respecta al uso de la luz, el espacio, la composición y el color; todas ellas, desde su punto de vista arquitectónico, pues es así como Wilson, influenciado por su formación en dicha disciplina, las plantea. Por último, se analiza una de sus obras teatrales, a partir de las características propias de su diseño escenográfico y de los conceptos estudiados sobre la disciplina.

Palabras clave: Escenografía, teatro, Robert Wilson, arquitectura, iluminación, espacio, composición, color.

Title: Building with light. The theater scenography of Robert Wilson.

Among the different disciplines in which Robert Wilson (Texas, 1941) is involved, in this essay the goal is to develop the one of theater and opera stage design. The essay starts with a general study about scenography: the history, the different typologies, and the aspects that concern its design. After that, the writing is focused on the author's work. The relations between his work and the one of his referents and contemporary artists it is searched. Then, the study tries to determine the key aspects of his design by analyzing some aspects such as lighting, space, composition and color, in an architectural way, because of Wilson's background related to this field. Finally, one of his plays is analyzed, regarding the characteristics of his design and the concepts studied before about the discipline.

Key words: Scenography, theater, Robert Wilson, architecture, lighting, space, composition, color.

Títol: Construir amb la llum. L'escenografia teatral de Robert Wilson.

Entre les nombroses disciplines controlades per Robert Wilson (Texas, 1941), es en el disseny escenogràfic de obres teatrals i operístiques en les que es centra este treball. Primer s'aborda el tema de l'escenografia: la seua historia, les distintes tipologies, i els aspectos que afecten al seu disseny. A continuació, es centra en el treball de l'autor. Es busca la relació amb els seus referents, aixina com amb els diferents artistes coetanis a ell. El treball tracta de desgranar les seus tècniques en el que respecta a l'ús de la llum, l'espai, la composició i el color; totes elles des d'un punt de vista arquitectònic, ja que es aixina com Wilson, influenciat per la seua formació en aquesta disciplina, les planteja. Per últim, s'analitza una de les seus obres teatrals en detall, a partir de les característiques propies del seu disseny escenogràfic i dels conceptes estudiats sobre la disciplina.

Paraules clau: Escenografia, teatre, Robert Wilson, arquitectura, il·luminació, espai, composició, color.

## 1 Introducción.

La intención de este trabajo es la de estudiar el campo de las artes en el que se cruzan los caminos de la arquitectura y el teatro: la escenografía. Considero que es un arte de experimentación formal en el que el arquitecto puede desarrollar la parte más creativa de la profesión, a partir de lo que la literatura, el movimiento y la música le sugiere. A pesar de no estudiarse durante los años de formación, vi la oportunidad de realizar con este trabajo una serie de investigaciones propias que me permitieran obtener un conocimiento de la materia.

Mi vinculación con el mundo del teatro me dio la oportunidad de conocer la figura de Robert Wilson como un referente arquitecto-escenógrafo. Al observar sus obras, me percaté del fuerte impacto visual de su escenografía, con claras evidencias de una visión arquitectónica. Wilson es un artista completo, capaz de controlar cada detalle que comporta una representación teatral. Me interesa especialmente por sus decorados minimalistas de formas sencillas, por una composición en la que destaca la horizontal y la vertical, pero sobre todo por una iluminación llena de significado. Con esta última dota a la escena de profundidad y genera un espacio expresivo gracias al color y al énfasis en los pequeños detalles. Así pues, en este trabajo se pretenden desarrollar ciertas técnicas y conocimientos con las que juega el escenógrafo para sus creaciones.

*“El tiempo es una línea vertical y el espacio es horizontal. Esta cruz espacio-tiempo es la arquitectura de todo, y es la tensión entre estas dos líneas lo que me interesa: líneas temporales y espaciales que pueden cruzarse, sostenerse o incluso avanzar en paralelo.” (Robert Wilson)<sup>1</sup>.*

Existen muchos aspectos que definen la obra teatral de Wilson. Algunos de ellos están relacionados con el movimiento, el modo de interpretar de los actores o la trama de sus historias. Sin embargo, lo que interesa en este análisis es destacar aquellas características que tienen que ver con el diseño del espacio, y por lo tanto de esa línea horizontal de la que nos habla. Además, si nos fijamos en esta, observamos que todas sus creaciones se pueden resumir en la iluminación y como con ella construye la escena. De esta

<sup>1</sup> LINDERS, J. (1997). “Time has no concept: an interview with Robert Wilson”, en *Theaterschrift*, nº 12, Berlín. Citado en MOREY, M.; PARDO, C. (2003). *Robert Wilson*. Barcelona: Ediciones Polígrafa. p. 72.

manera, no sólo se trata de hablar de escenografía, sino también de cómo con algo intangible como es la luz se puede generar un espacio y por consiguiente arquitectura.

*"Pienso en la luz desde el principio. Para mí la luz es el elemento más importante del teatro porque nos ayuda a oír y a ver, que son los modos primarios de relacionarnos unos con otros. Sin luz no hay espacio."* (Robert Wilson)<sup>2</sup>

8 Para comprender lo revolucionario de su obra en términos de técnica, precisión y estética, es menester conocer la historia de la escenografía, desde sus inicios hasta su llegada a nuestros días. En ello se centra pues, la primera parte del TFG. Para su desarrollo ha sido fundamental la lectura del *Tratado de escenografía* de Francisco Nieva, así como la tesis de Eduardo Ernesto Mier Hughes, *Iluminación Escénica: del Barroco a McCandless* en la parte correspondiente a la iluminación. Se realiza un largo recorrido por la historia de la escenografía, que comienza con el teatro griego y finaliza con la época actual. En este proceso de estudio se resalta el papel de los escenógrafos Adolphe Appia y Gordon Craig, que con sus teorías establecieron algunas de las bases fundamentales del teatro de hoy en día. Sus nombres se repiten sin cesar en cada documento consultado. Junto con sus figuras aparecen mencionadas en ocasiones también las de otros escenógrafos, como son George Fuchs, Oskar Schlemmer, u otros artistas vinculados a la Bauhaus. Sin embargo, las cuestiones que plantearon se alejan del tema que aquí más interesa: la iluminación, en la cual se centra el capítulo siguiente. Es de gran interés por su relación tanto con la obra del escenógrafo como con la arquitectura. Se pretende pues, esbozar la complejidad que conlleva su diseño y su relación directa con el color. La iluminación es una disciplina que requiere de un profundo conocimiento de su teoría, sus técnicas y los materiales con los que se combina. En la actualidad, el poder que tiene como medio de expresión suscita el interés de muchos artistas. Los más destacados son James Turrell y Olafur Eliasson, cuya obra, presentada aquí de manera escueta, interesa principalmente por su relación con la de Wilson. Todos ellos consiguen crear un gran impacto emocional y visual en el espectador mediante la elaboración de ambientes definidos por la luz. El público es abstraído de la realidad al contemplar o adentrarse en una de sus obras.

<sup>2</sup> IRVIN, P. (2003). *Directores: artes escénicas*. Ed. Océano, 176 p. Entrevista con WILSON, Robert. Barcelona: España. p. 157. Citado en SOARES GARCIA, L. (2017). *El diálogo entre la luz y la caracterización visual: la transformación de la apariencia del intérprete en la puesta en escena occidental de 1910 a 2010*. Tesis doctoral. Madrid: Universidad Complutense de Madrid. p. 448.



A continuación, se presenta la vida del escenógrafo, pues solo conociendo sus experiencias vitales y circunstancias pasadas se puede tener una perspectiva adecuada para comprender su obra. Para ello se han consultado los libros de *Robert Wilson* de Miguel Morey y Carmen Pardo, y la tesis *Estudio del proceso de creación de la obra de Robert Wilson* de Pedro Valiente, además de la película *Absolute Wilson*. También se han visualizado entrevistas y se ha establecido contacto con personas que han trabajado con él. Aunque los frutos de estas investigaciones no sean aquí referenciados o no se plasmen de manera directa, han sido de gran ayuda para estructurar y enlazar conceptos entre su vida y las características de sus obras. Son numerosas las propiedades que definen su arte, y, por lo tanto, muchas las relaciones que se pueden establecer con distintos movimientos artísticos y autores. Se hace un repaso a todas ellas, sirviendo estas de catálogo para utilizarlas en el análisis de una de sus obras más importantes: *Einstein on the Beach*. En este estudio se recogen principalmente las características que tienen que ver con la composición, el uso del color, y sobre todo la iluminación. Sin embargo, se dejan de lado las propiedades que corresponden a la función del director, de la que también se hace responsable. Todas ellas son importantes por su relación con la arquitectura, disciplina cuyos conocimientos, tal y como él mismo afirma, son los que le habilitan para desarrollar el trabajo que muestra al público.

*“La escenografía es el espejismo artístico con que se diseña el escenario, para lo que se utilizan metáforas visuales e imágenes tremendamente poéticas.”*

Mohammed Hamzah Tahir

## 2 ¿Qué es la escenografía teatral? Conceptos e historia.

La escenografía teatral es el arte de hacer visible para el espectador el espacio dramático que narra la historia representada por los intérpretes.<sup>1</sup> Se caracteriza por ser de carácter efímero. Dentro de una misma representación teatral pueden existir distintos escenarios, cuyo conjunto, sumado a las transiciones entre ellos, supone la escenografía total de la obra. La duración de cada escenario depende de la elección del escenógrafo y aquello que la obra le sugiere, aunque comúnmente el paso de uno a otro suele coincidir con el cambio de escena.

El espacio definido por la escenografía depende a su vez de otros dos. Por una parte, a mayor escala está el arquitectónico, aquel lugar que delimita la zona de representación. Puede situarse en el interior de un edificio o bien al aire libre. En la mayoría de los casos su diseño es ajeno a las características de la obra concreta, pues es el lugar en el que se da cabida a un gran número de representaciones, cada una de ellas de dimensiones, historias, temporalidad, etc. diferentes entre sí. Sin embargo, y aunque a lo largo de la historia del teatro hayan existido diferentes tipologías, en todas ellas se aprecian unos elementos comunes e imprescindibles para que se pueda llevar a cabo el intercambio público-artista y viceversa. Actualmente la tipología más extendida es el teatro a la italiana. Esta se caracteriza por disponer de dos zonas completamente diferenciadas: una, el patio de butacas donde se sientan los espectadores y otra, el escenario. Este se encuentra elevado y con una única cara abierta que da al público. Ambas se encuentran separadas por el foso, lugar en el que se sitúa la orquesta en caso de haberla.

Por otra parte, el dramaturgo define en su obra un lugar o lugares donde suceden los distintos acontecimientos. Estos no tienen por qué ser reales o concretos, sino que pueden ser tan abstractos como alcance la imaginación del autor. Ellos configuran el espacio por el que se mueven los personajes, mientras que el arquitectónico y el diseñado por el escenógrafo es el espacio de los actores y actrices.

<sup>1</sup> Actualmente el término escenografía se ha ido extendiendo para aplicarlo al diseño de interiores en general. Al citar la palabra escenografía uno puede estar refiriéndose al diseño de stands comerciales, interiores de cualquier edificio, el decorado de una película o las imágenes de un videojuego entre otros.

Patrice Pavis (1947), en su *Diccionario del teatro. Dramaturgia, estética y semiología* (1983), va más allá y desarrolla una clasificación de los espacios más extensa.<sup>2</sup> Por una parte, divide estos en dos categorías, los espacios *visibles* y los *invisibles*. Dentro de la primera incluye: el escénico, el diseñado por el escenógrafo; el escenográfico, lugar utilizado por los actores y el público; y el lúdico o gestual, aquel que sale del interior del intérprete, definido por la extensión de sus movimientos y la relación entre ellos, que con su fuerza e intención llega transmitido al espectador. En la segunda categoría aparecen los espacios metafóricos como el interior de un personaje, el cual es expresado por su interpretación, mediante su comportamiento, expresión corporal y oral, que dejan ver las inquietudes y fantasías del personaje; y el espacio textual, generado por el vocabulario de la oratoria. Fue en el año 2000 cuando Pavis señala que las teorías del espacio teatral se debaten entre imaginar un espacio a llenar o uno a extender por medio de los movimientos. En el primer caso se incluye el edificio del teatro, el espacio escénico. Es también el que delimita el lugar de los actores y los espectadores. Por otra parte, el segundo de los espacios es el formado en la escena por los personajes.<sup>3</sup>

12

Varios son los elementos que componen la escenografía y que ayudan a configurar el espacio de representación diseñado por el artista, la decoración, el vestuario y la iluminación. La decoración a menudo es confundida con la propia escenografía usando ambos términos indistintamente, cuando, en realidad, puede haber escenografía sin la existencia de decorado, pero la existencia de este implica directamente la presencia de escenografía. El decorado lo forman elementos físicos, como la utilería, las telas pintadas, telones de fondo, estructuras, etc.<sup>4</sup> El vestuario es el conjunto de indumentarias, que junto con maquillaje y peluquería caracterizan al intérprete. El estilo con el que se dota a cada uno de los actores, por medio de la indumentaria y el maquillaje es fundamental para cumplimentar la representación, y conseguir la idoneidad del personaje, de acuerdo con su personalidad, su función en la obra y el carácter del drama.<sup>5</sup> También es imprescindible tener en cuenta la materialidad y el color de la vestimenta, pues dependiendo de cómo sean se conseguirá junto con la iluminación el efecto de corporeidad y tonalidad deseado por el escenógrafo.

<sup>2</sup> Patrice Pavis es un teórico del teatro y la puesta en escena y escritor de varios libros sobre la temática. Es autor entre otros de: *El análisis de los espectáculos: teatro, mimo y danza* (2000) y *La puesta en escena contemporánea. Orígenes, tendencias y perspectivas* (2015).

<sup>3</sup> TRASTOY, B.; ZAYAS DE LIMA, P. (2007). *Lenguajes escénicos*. Valencia: Editorial Prometeo, p. 226.

<sup>4</sup> PORTILLO, R. (1995). *El teatro en tus manos: iniciación a la práctica escénica*. Madrid: Editorial Complutense, p. 88.

<sup>5</sup> CÁMARA INDUSTRIAL ARGENTINA DE LA INDUMENTARIA. "El vestuario escénico." <<http://www.ciaindumentaria.com.ar/plataforma/el-vestuario-escenico/>> [Consulta: 31 mayo de 2018]

## 2.1 Tipos de escenografía

Dentro de la práctica escenográfica los elementos que la componen pueden tener mayor o menor importancia. Cada escenógrafo tiende a destacar en sus diseños un elemento que predomina sobre los demás. Siguiendo este principio, Mauricio Rinaldi (1937-1995)<sup>6</sup>, define tres tipologías de escenografía, las cuales pueden ser combinadas entre sí.<sup>7</sup>

*Telones pintados o escenario a la italiana:* es la escenografía de decoraciones bidimensionales. Los pintores eran los encargados de elaborar las pinturas de las telas de los bastidores o bien de diseñar los rompimientos, estructuras de cartón o madera colocadas a los laterales de la escena en planos sucesivos, que suelen representar partes de un paisaje.<sup>8</sup> En el fondo de la escena aparece un telón, delimitando el espacio de representación.<sup>9</sup>

*Escenografía corpórea:* compuesta por estructuras tridimensionales con las que el actor puede interactuar, lo cual le permite una mayor libertad de movimiento. Aquí se producen juegos de luces y sombras combinados con una materialidad de mayor riqueza.

*Escenografía de luz:* en la que el espacio se construye únicamente a partir de la iluminación. Se combinan los *spotlights*, con los cicloramas, o la luz difusa y ambiental. Los telones ya no son pintados por pigmentos sino por la propia luz. Por parte del diseñador requiere de un gran conocimiento de los distintos tipos de luminarias. Dos son las opciones por las que se decanta un iluminador de manera general. La primera



Ilustración 1 Escenografía de telón pintado para el ballet *Giselle*, en el Teatro alla Scala.



Ilustración 2 Escenografía corpórea para la ópera *Carmen*, en el lago de Bregenz.



Ilustración 3 Escenografía de *The Talented Mr Ripley*, de Claire Lyth, en el Queen's Theater de Hornchurch

<sup>6</sup> Rinaldi licenció en filosofía en Buenos Aires, sin embargo, su carrera profesional la desarrolla como profesor de universidad y diseñador de iluminación dramática y museográfica. En su libro *Diseño de iluminación teatral*, recoge sus ideas más importantes. ALTERNATIVA TEATRAL. Mauricio Rinaldi. <<http://www.alternativateatral.com/persona30769-mauricio-rinaldi>> [Consulta: 2 junio de 2018]

<sup>7</sup> SOARES GARCIA, L. Op. Cit. en nota 2, en capítulo 1, p. 79.

<sup>8</sup> Un bastidor es un armazón sobre el que se sostiene una tela con funciones decorativas, que se suele colocar a los laterales del escenario.

<sup>9</sup> SALVADOR, J. (2011) "Escenografía a la Italiana – Telones y rompimientos" <<http://www.joansalvador.com/2011/01/escenografia-a-la-italiana-telones-y-rompimientos/>> [Consulta: 2 junio de 2018]

de ellas consiste en contar con una cámara negra en el escenario y una iluminación proyectada sobre el suelo.<sup>10</sup> La segunda, la cámara blanca, cortinas de este color sobre las que se proyectan imágenes.<sup>11</sup>

Todas ellas y por orden aquí mencionadas, tendrán su momento álgido a lo largo de la historia. Desde el teatro griego, en donde los medios para construir una escenografía eran muy limitados, pero donde la tradición teatral es fundamental en su cultura, hasta la actualidad, momento en el que la representación dramática se puede desarrollar en cualquier lugar con independencia de las tecnologías utilizadas.

<sup>10</sup> La cámara negra es el conjunto de cortinajes de color negro con las que se cubre la parte superior, el fondo y los laterales del escenario, para impedir la visual por parte del público hacia los elementos técnicos como los focos. GÓMEZ, GARCÍA, M. (1997). *Diccionario Akal de Teatro*. Madrid: Editorial Akal. p. 138. [Consulta: 2 junio de 2018]

<sup>11</sup> SOARES GARCIA, L. Op. Cit. en nota 2, en capítulo 1, p. 80.

*“La escenografía es darle vida a los materiales en el espacio; utilizar ese poder para contar con pocos medios una historia magnífica y profunda”*

Edwin Erminy

## 2.2 Historia de la escenografía.

Las primeras escenografías tienen lugar en el teatro clásico. Los griegos hacían uso de unos prismas triangulares que giraban sobre sí mismos por medio de unos espigones. En cada una de sus caras se representaba parte de un paisaje diferente, de manera que conforme giraban simulaban otro escenario. Estos eran los llamados *periactes*. Se solían colocar a los laterales de la escena. Pero no son estos los únicos elementos, de hecho, ya contaban con algunos aparatos mecánicos más complejos. La *equiclema* era uno de ellos, una plataforma móvil por la que accedían a escena los personajes atravesando la puerta o telón de fondo. Por otra parte, se hacía uso también de una polea sujeta al *episkenion* (construcción situada en la parte posterior de la escena en los teatros griegos) por la que descendían y se elevaban los dioses y héroes. Sobre el escenario se instalaba en ocasiones una estructura de madera auxiliar, ocupando la parte posterior y sostenida por el *episkenion* y una fila de columnas. Esta era utilizada por parte de los personajes divinos para hacer sus intervenciones. Por último, la *distegia*, la cual hacía funciones de torres desde las que se batalla. Durante el desarrollo de la obra, se empleaban distintos aparatos para producir efectos sonoros.<sup>12</sup>

Es importante tener en cuenta que por aquel entonces las representaciones se llevaban a cabo a plena luz del día, por lo que no existía una variación lumínica dentro de la escena, más allá de la natural. A pesar de que los teatros se construían ya previniendo la orientación para que a los actores no les molestara el sol durante la actuación, se debía tener en cuenta la época del año, la hora y las condiciones climatológicas bajo las que se iba a representar la obra, pues solo así se podía prever la proyección de las sombras y la necesidad de cubrir la escena con algún material.<sup>13</sup>

Con el teatro romano la zona de la orquesta que antes era circular en el teatro heleno, pasa a ser semicircular. Sus gradas ya no siempre se construirán aprovechando la pendiente de una colina, sino que su inclinación viene dada también por parte de construcción. Sin embargo, la mayor novedad se observa en la *episkenion*, el cual adquiere una monumentalidad fruto de un decorado con columnas que construyen varias plantas, sobre las que se abren huecos.<sup>14</sup>

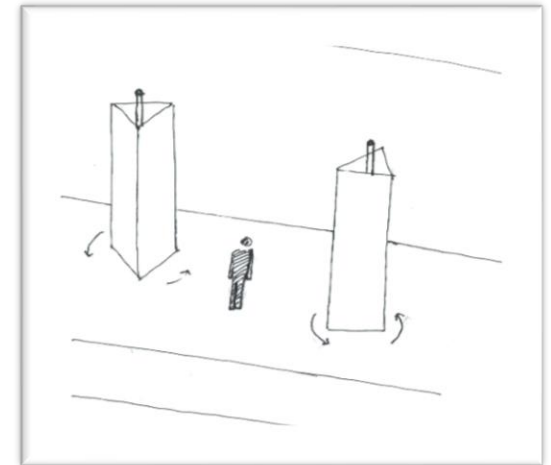


Ilustración 4 Periactes.

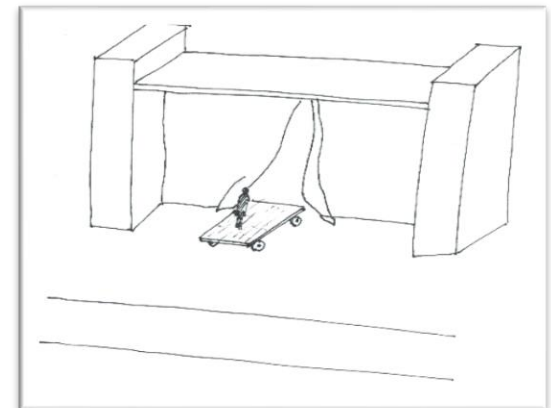


Ilustración 5 Equiclema.

<sup>12</sup> NIEVA, F. (2011). *Tratado de escenografía*. Lugar: Madrid. Editorial fundamentos. p. 21.

<sup>13</sup> MIER HUGHES, E. (2013). *Iluminación Escénica: del Barroco a McCandless*. Tesis profesional. Veracruz: Universidad Veracruzana. p. 71 <<https://www.uv.mx/mae/files/2012/10/TesisSinMarcas.pdf>> [Consulta: 3 junio de 2018]

<sup>14</sup> DE BLAS GÓMEZ, F. (2015). *El teatro como espacio*. Editorial Fundación Caja de Arquitectos. p. 45.





Ilustración 6 Carreta-escenario

Durante los primeros años correspondientes a la Edad Media se combinaban las representaciones en Iglesias con las de la carreta-escenario. En el primer caso, las obras de carácter litúrgico eran representadas en la Iglesia, ocupando el espacio frente al altar, bajo el coro o bien en el púlpito. Con un carácter popular, la carreta escenario se situaba en las plazas de los pueblos congregando a un gran número de personas que acudían al espectáculo.<sup>15</sup> Sobre unas ruedas una plataforma de madera con un techado de telas hacía la función de escenario. Bajo el tablado, una cortina cubría la zona de las ruedas, la cual se aprovechaba a su vez como camerinos. Las carretas se juntaban, una al lado de la otra, dando lugar así al escenario simultáneo, cuyo uso perduraría hasta el Renacimiento. Posteriormente, las carretas pasaron a ser escenarios fijos, los cuales se alineaban horizontal o verticalmente. En cada uno de los escenarios unidos, denominados mansiones, se representaba un lugar de la historia, lo que permitía una representación continuada, sin pausas para el cambio de escenografía. Los decorados eran realistas, sin embargo, cuando el presupuesto no era suficiente para reproducirlos, se recurría a un narrador encargado de describirlos.<sup>16</sup>

*“Un montoncillo de tierra representa una montaña; un estanque, apenas lo suficientemente grande para que flote una sola barca, representa el mar; cuatro postes que sostienen un techo de paja es el establo de Belén; un espacio de tierra rodeado de zarzas, el huerto de Getsemaní. Pero hay verdadera agua en el estanque, el buey y el asno están realmente atados en el establo y se han trasplantado algunos árboles auténticos al huerto.”<sup>17</sup>*

No se debe olvidar que se trata de la Edad Media donde la religión tenía un papel trascendental en la sociedad. Por ello, todas las representaciones trataban episodios de la Biblia. Las mansiones del paraíso y del infierno eran las más comunes.<sup>18</sup> En el primero, un tablero con forma de iglesia se colocaba a cierta altura sobre el tablado base, donde se colocaban una serie de velas agrupadas. En el fondo aparecían, pintados sobre un telón de tono azulado, unos rayos brillantes que reflejaban la luz. Estos se hacían girar por medio de sencillos mecanismos. El infierno, por su parte, se representaba mediante unas torres con rejillas y una

<sup>15</sup> Ibidem, p. 49.

<sup>16</sup> NIEVA, F. Op. Cit. en nota 12, en capítulo 2, p. 31.

<sup>17</sup> Ibidem.

<sup>18</sup> Ibidem.

puerta en forma de cabeza diabólica que abría y cerraba su gran boca. Además, se hacía uso de fuego, expulsado por criaturas, o encendido en el bastón del diablo.<sup>19</sup>

En la baja Edad Media destacan los escenarios construidos en patios. En Inglaterra, estos recibían el nombre de escena Isabelina (1558-1603) y se situaba en los patios de las ventas, en unos edificios construidos para el acto teatral a partir de madera o madera y ladrillo y con un techado de paja, la mayoría circulares. Contaban con unas galerías desde las que el público podía ver la acción.<sup>20</sup> El escenario, sin embargo, sigue consistiéndose en un tablado de madera, sencillo, apoyado sobre postes, pero de mayores dimensiones.<sup>21</sup> Para la escenografía se utilizaba algún mobiliario, apoyado sobre una estera con la que se cubrían las tablas. Cuando el tablado se quedaba sin cubrir, se hacía uso de unas trampillas, desde donde salían personajes que simulaban venir del infierno. Podía aparecer también una estructura elevada que hacía las veces de balcón dentro de la obra o bien de orquesta, lugar en el que tocaban los músicos o recitaba el coro, en caso de haberlos. Los actores y actrices entraban a escena desde la parte posterior, donde se localizaba una barraca con funciones de camerino. En España, los patios que se utilizaban eran los patios de los Corrales de Comedia los cuales se caracterizan por su forma rectangular. Actualmente el más famoso es el Teatro de Almagro en el que aún se llevan a cabo representaciones. La escenografía, por aquel entonces era construida, casas y calles, pintadas en alzado y recortadas, sostenidas por una estructura que apoyaba sus patas en el escenario.<sup>22</sup>

Ya en el Renacimiento, las decoraciones pasan de ser construidas a ser pintadas. Baldassare Peruzzi (1481-1536)<sup>23</sup> fue el primero en realizar un decorado en perspectiva para el teatro. Ahora bien, fueron Sebastiano Serlio (1475-1554) y Nicola Sabbatini (1574-1654) los que extendieron la práctica en los escenarios italianos. Representaban los edificios sobre lienzos que revestían los bastidores con una perspectiva profunda no utilizada con anterioridad. Ello permitía una mayor definición del lugar, reduciendo el espacio necesario.<sup>24</sup> A la perspectiva teatral le dedica parte de sus escritos el arquitecto Marco Vitruvio. Consideraba



Ilustración 7 Teatro de Almagro. Teatro de corrales.



Ilustración 8 Globe Theater de Londres. Teatro isabelino.

<sup>19</sup> RINALDI, M. (2013). "Historia de la iluminación escénica." <[https://www.instalia.eu/reportajes-opinion/historia\\_de\\_la\\_iluminacion\\_escenica\\_4270/](https://www.instalia.eu/reportajes-opinion/historia_de_la_iluminacion_escenica_4270/)> [Consulta: 4 junio de 2018]

<sup>20</sup> DE BLAS GOMEZ, F. Op. Cit. en nota 14, en capítulo 2, p. 73.

<sup>21</sup> NIEVA, F. Op. Cit. en nota 12, en capítulo 2, p. 37.

<sup>22</sup> Ibidem.

<sup>23</sup> Arquitecto, escenógrafo y pintor del renacimiento. LORDA, J. "Peruzzi, Baldassare." en *Classical architecture de Universidad de Navarra*. <<http://www.unav.es/ha/009-MAES/PERUZZI.htm>> [Consulta: 4 junio de 2018]

<sup>24</sup> NIEVA, F. Op. Cit. en nota 12, en capítulo 2, p. 43.

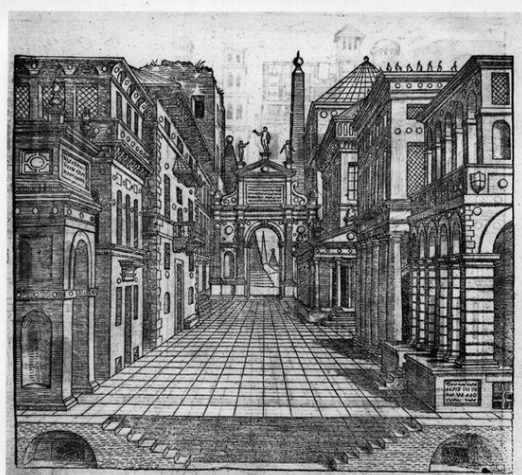


Ilustración 9 Perspectiva de Sebastiano Serlio. Escena trágica.



Ilustración 10 Teatro Olímpico de Vicenza

que el uso de la perspectiva tradicional no era válido para una representación lo más fidedigna posible del dibujo si se tiene en cuenta la posición del público durante la representación. Los espectadores, situados a un nivel inferior de la escena, verían los edificios de la parte superior más pequeños en proporción a los de la parte baja. Para tratar de corregir este defecto planteaba dibujar los edificios superiores a mayor tamaño que los inferiores.<sup>25</sup> Además hacía referencia al estilo de los decorados. Las imágenes dibujadas en las telas debían depender del carácter de la obra a representar. En una comedia predominaban las casas sencillas, en una tragedia, las edificaciones señoriales, y, en una égloga, imágenes de zonas rurales.<sup>26</sup>

Serlio y Sabbatini trajeron no solo las perspectivas al teatro, sino que influyeron en muchos otros aspectos. Sabbatini, introdujo en la escena los primeros efectos sonoros y visuales, a partir de ingeniosos inventos. Por su parte, Serlio, arquitecto italiano, fue el primero en utilizar el término "escenografía". Dedicó una sección al teatro en su tratado de arquitectura, en el que incluye representaciones de dramas y comedias siguiendo las teorías de la perspectiva dictadas por Vitruvio.<sup>27</sup>

Serlio fue el responsable también de parte de la construcción del primer Teatro permanente, el Teatro Olímpico de Vicenza diseñado por Andrea Palladio (1508-1580), fruto de la fiel reproducción del estudio llevado a cabo por Vitruvio sobre los antiguos teatros romanos. Como estos, cuenta con un anfiteatro semicircular, delante de él la orquesta semicircular también, y a cierta altura, el proscenio. Pero sin duda alguna, la parte más peculiar e innovadora es el fondo. A lo largo del frontal, con órdenes clásicos, se abren cinco huecos por los que se alcanza a ver desde las gradas unas calles, con palacios, templos y casas construidos con madera. Estas se realizaron con motivo de la primera representación, *Edipo Rey*, pero por su minucioso detalle, y el esfuerzo que supusieron, se han mantenido a lo largo de los años.<sup>28</sup> Palladio quería que el plano arquitectónico de la parte posterior del escenario se viese como un único elemento, claramente diferenciado del espacio ilusorio, las calles con falsas perspectivas, cuya unidad ya no se define por aspectos pictóricos sino arquitectónicos. A su vez, los espacios del interior del edificio no estaban condicionado por la forma del teatro en sí, sino más bien al contrario, se diseñó de interior a exterior, hecho al que no estaban acostumbrados los renacentistas. Con todo ello logró que la escenografía se convirtiera en el motor principal

<sup>25</sup> LORDA, J. "The Galli da Bibiena's treatises" en *Classical architecture de Universidad de Navarra*. <<http://www.unav.es/ha/007-TEAT/barrocos-bibiena-jovenes.htm>> [Consulta: 2 julio de 2018]

<sup>26</sup> NIEVA, F. Op. Cit. en nota 12, en capítulo 2, p. 43.

<sup>27</sup> ARTS ALIVE. *Diseñadores principales*. <<http://artsalive.ca/en/thf/histoire/concepteurs.asp>> [Consulta: 5 junio de 2018]

<sup>28</sup> NIEVA, F. Op. Cit. en nota 12, en capítulo 2, p. 43.

de diseño.<sup>29</sup> La escena de este teatro, así como la de los posteriores, se iluminaba con arañas y candelabros. Las aportaciones de Serlio no se quedaron solo en la perspectiva del fondo, influyó también en la iluminación. Sus premisas fueron tres principalmente: que la parte de actuación estuviera más iluminada que la del público, que las fuentes de luz estuvieran escondidas dentro de sus posibilidades y que la luz debía reflejarse sobre lienzos de color o líquidos de colores. Así pues, en ese momento aparecen las primeras técnicas para colorear la luz. El arquitecto italiano propuso el uso de botellas y frascos llenos de líquidos de color, tales como el vino blanco (ámbar pálido), azafrán (rojizo) o una mezcla (azul) de *aqua vita*, barniz y ácido sulfúrico.<sup>30</sup>

A la iluminación escénica se refiere también Sabbatini en su libro publicado en 1638, *Pratica di fabricar scene e macchine nei teatri* (Práctica de fabricar escena y máquina en el teatro), en el que habla de las principales ideas para iluminar una obra teatral. Además de los problemas ya mencionados, añade que las candelijas no solo deslumbraban a los actores sino también creaban una fuente de humo que dificultaba la visión y ennegrecía los decorados del techo. Sugiere también que las luminarias, deben colocarse detrás de la escena y de los bastidores, para simular la iluminación del interior de los edificios, así como para impedir que su posición limite el movimiento de los actores.<sup>31</sup> Expone además, el resultado de sus experimentos sobre los distintos ángulos para iluminar al intérprete y llegó a la conclusión de que la mejor manera de hacerlo era con un foco de luz a cada lado, pues de lo contrario se ensombrece la mitad de la cara (una única luz lateral), se aplanaba el rostro (luz frontal) o se oscurecía (luz posterior).<sup>32</sup>

En el siglo XVII surge el teatro a la Italiana, la tipología más extendida en la actualidad que se fue generalizando durante el siglo XIX. Se caracteriza por disponer de dos zonas completamente diferenciadas: una, el patio de butacas donde se sientan los espectadores y otra, el escenario. Este se encuentra elevado y con una única cara abierta que da al público denominada arco del proscenio.<sup>33</sup> Ambas se encuentran separadas por el foso, lugar en el que se sitúa la orquesta en caso de haberla. A los laterales de la zona de butacas se alzan una serie de palcos superpuestos en distintos niveles. En este periodo, poco varía la escenografía, tan solo durante un corto periodo de tiempo se vuelven a utilizar los antiguos *periactes* griegos, esos prismas triangulares, que ahora pasarían a denominarse *telari*, cuyas caras se cambiaban



Ilustración 11 Teatro La Scala de Milán

<sup>29</sup> CONSTANT, C. (1988) *Palladio*. Barcelona: Editorial Gustavo Gili. pp. 31-32.

<sup>30</sup> MIER HUGUES, E. Op. Cit. en nota 13, en capítulo 2, p. 25.

<sup>31</sup> ARTS ALIVE. Op. Cit. en nota 27, en capítulo 2.

<sup>32</sup> MIER HUGUES, E. Op. Cit. en nota 13, en capítulo 2, p. 27.

<sup>33</sup> PORTILLO, R. Op. Cit en nota 4, en capítulo 2, p. 34.





Ilustración 12 Decoración de Ferdinando Galli da Bibiena.

cuando estas estaban ocultas al público. Los bastidores se hicieron móviles también al hacerlos pasar por unos railes. Respecto a la iluminación, diabras o candelabros en la parte superior y candilejas en la inferior. Este tipo de iluminación será una constante en la escenografía hasta la llegada de las bombillas. Estas tenían un importante inconveniente, pues las diabras iluminaban únicamente la parte superior, llegando con poca intensidad a los actores y haciendo que de éstos se iluminara sobre todo sus tocados. Por su parte, las candilejas deslumbraban al elenco y separaban con luz el patio de butacas del escenario. Fue el arquitecto Iñigo Jones (1573-1652)<sup>34</sup>, quien a principios del siglo XVII aplicó algunos de los consejos de Sabbatini, pues ocultó las luminarias de los laterales y cubrió las candilejas.<sup>35</sup>

En esta misma época una importante escuela de arquitectos y escenógrafos surge para revolucionar el mundo de la escenografía, los más influyentes sin duda fueron los componentes de la familia Galli-Bibiena. Ellos fueron los responsables de la importante mejora en la perspectiva de los decorados. Ferdinando Galli da Bibiena (1657-1743),<sup>36</sup> padre de la familia, fue el precursor del uso de la perspectiva oblicua en escenografía. Hasta el momento, los dibujos en perspectiva de fondo se realizaban a partir de un único punto de vista central, dando lugar a una imagen simétrica y con las líneas paralelas al escenario. Con la propuesta de Ferdinando el punto de vista dejaba de ser central, para convertirse en oblicuo. Las líneas de los edificios monumentales iban a parar a dos puntos de fuga.<sup>37</sup>

Durante el Barroco, el interés por conseguir una exuberante riqueza escénica hizo que el número de luminarias aumentara y se experimentó con distintos tratamientos de la luz para la obtención de colores y nuevos efectos. Se comenzó a utilizar cristales y espejos, así como telas de colores con distintos grados de transparencia.<sup>38</sup>

A principios del siglo XIX, entra el Romanticismo en escena, momento en el que surge la luz de gas, la cual fue usada por primera vez en el Lyceum Theatre de Londres en 1822, con el estreno de *Aladino o la*

<sup>34</sup> Arquitecto inglés, influenciado por la obra de Andrea Palladio. Su carrera no solo se centró en la arquitectura, sino que se dedicó también al diseño de escenografías y de vestuarios. Utilizaba en sus escenografías bastidores giratorios, telones pintados y decorados en perspectiva. PAVIS, P. (1990). *Diccionario del teatro*. Madrid: Editorial Alianza. p. 139.

<sup>35</sup> MIER HUGUES, E. Op. Cit. en nota 13, en capítulo 2, p. 28.

<sup>36</sup> Pintor italiano, nacido en Bolonia. Aplicó sus conocimientos sobre la perspectiva a la escenografía. LORDA, J. "The Galli da Bibiena's designs" en *Classical architecture de Universidad de Navarra*. <<http://www.unav.es/ha/007-TEAT/barricos-bibiena-familia.htm>> [Consulta: 7 junio de 2018]

<sup>37</sup> NIEVA, F. Op. Cit. en nota 12, en capítulo 2, p. 54.

<sup>38</sup> ARTS ALIVE. Op. Cit. en nota 27, en capítulo 2.

*lámpara maravillosa*.<sup>39</sup> En sus inicios esta tomaba la misma posición que las anteriores lámparas de aceite, en el proscenio y entre bastidores. Sin embargo, delante de ellas se colocaba un material reflectante, que lograba evitar el deslumbramiento del público e iluminaba más la escena, permitiendo así, una mayor libertad para los actores que se movían por toda la escena sin necesidad de estar anclados al proscenio para estar iluminados. De esta manera, se evidenció la incompatibilidad entre los elementos planos del decorado y la corporeidad de los actores. La intensidad de cada línea de luminarias, y posteriormente de cada luminaria independiente, se podía regular por medio de robinetes o de un cuadro de control situado bajo el proscenio respectivamente.<sup>40</sup> Con la luz de gas se consiguió, además, una de las características propias de las representaciones actuales, la zona de butacas y la del escenario tenían una iluminación independiente, permitiendo así que la primera quedara completamente a oscuras durante la representación.<sup>41</sup>

Pero, sin duda alguna, la gran revolución escenográfica llegó en 1890. El uso de la luz eléctrica supuso un punto de inflexión en el diseño escenográfico. Era el turno de los teóricos Adolphe Appia y Gordon Craig. Estos se cuestionaron el empleo de la luz, el cual tenía, hasta el momento, un carácter puramente funcional. Su propuesta, de manera general, consistía en eliminar los decorados planos pintados sobre cartón-piedra, y explotar los recursos de la iluminación para conseguir colorear de manera expresiva la escena.

22

<sup>39</sup> PINEDO HERRERO, C. (2001) *La ventana mágica: la escenografía teatral en Valencia durante la primera mitad del Ochocientos*. Valencia: Institución Alfons el Magnànim. p. 25.

<sup>40</sup> ARTS ALIVE. Op. Cit. en nota 27, en capítulo 2.

<sup>41</sup> MIER HUGUES, E. Op. Cit. en nota 13, en capítulo 2, p. 30.

“Lighting affects everything light falls upon. How you see what you see, how you feel about it, and how you hear what you are hearing. Replace the 'a' with an 'e' and you get lighting effects!”

Jean Rosenthal

### 2.3 Adolphe Appia.

Adolphe Appia (1862 - 1928), fue un escenógrafo que dedicó la mayor parte de su carrera al diseño de escenografías para la obra del compositor alemán Richard Wagner (1813-1883), aunque solo parte de sus diseños se materializaron. Su pasión por la música y las artes en general hizo que se matriculara en el conservatorio de su ciudad natal, asistiendo también a otras clases en ciudades como París, Dresde y Leipzig. Tuvo la oportunidad de asistir a varios conciertos del mismo Wagner, donde empezó a desarrollar su imaginario escenográfico, el cual plasmaría posteriormente en su primer libro: *La mise en scène du drame Wagnérien* (La escenificación del drama wagneriano, 1895). Cuatro años después, publicaría otro libro en el que formula sus teorías sobre la incompatibilidad entre los decorados pintados y la iluminación, *Die Musik und die Inszenierung* (La música y la puesta en escena, 1899). Por último, publicaría *L'ouvre d'art vivant* (La obra de arte viviente, 1921), en el que recoge todas sus conclusiones sobre la escenografía.<sup>42</sup>

24

Para Appia, la luz ocupaba el segundo lugar en su clasificación de los elementos de la escena según su importancia, tras el actor y por delante de la pintura. Esta debía marcar un ritmo, tal y como hace la música, era el hilo conductor de la historia, aquel componente que permite la comprensión de la obra. Por eso mismo, esta no podía ser independiente ni aleatoria, sino que debía interactuar con el cuerpo de los actores y los volúmenes de la escena, transformando así el conjunto en un verdadero espacio de representación. Esas construcciones estaban regidas por una estructura rígida de líneas horizontales y verticales dando lugar a plataformas a distintos niveles, escaleras, rampas y prismas verticales, todas ellas pintadas por luces y sombras. La solidez de esta arquitectura era el opuesto al movimiento orgánico del actor, el obstáculo necesario para que el bailarín o intérprete pueda expresarse. Las líneas verticales representaban para él el cuerpo humano y las horizontales el plano sobre el que este se apoya.<sup>43</sup>

Appia fue la primera persona en llenar la escena con haces de luz, usando luces multidireccionales de diferentes colores y grados de transparencia. Era crítico con el hecho de que se iluminara un objeto con múltiples fuentes de luz, pues de esta manera no se generaban sombras y dicho objeto perdía su plasticidad.



Ilustración 13 Adolphe Appia

<sup>42</sup> ECURED. *Adolphe Appia*. <[https://www.ecured.cu/Adolphe\\_Appia](https://www.ecured.cu/Adolphe_Appia)> [Consulta: 8 junio de 2018]

<sup>43</sup> DE BLAS GÓMEZ. F. Op. Cit. en nota 14, en capítulo 2, pp. 105-108.





Ilustración 14 Escenografía de "Orfeo y Eurídice" diseñada por Adolphe Appia en 1912 en el Hellerau Theater.

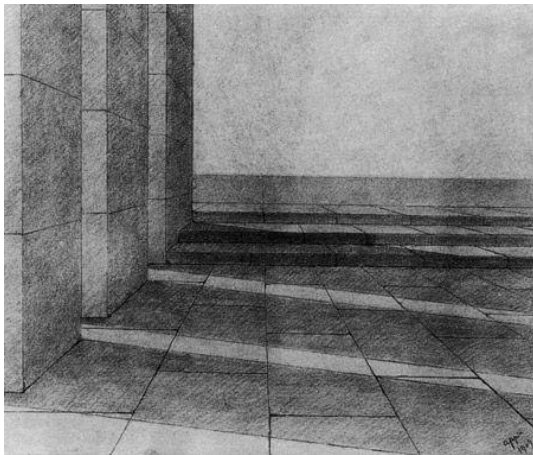


Ilustración 15 Dibujo de Adolphe Appia.

Su aportación más significativa en términos de iluminación, y la más influyente en la escenografía de nuestros tiempos, es la distinción entre la luz reveladora de la forma o luz activa y la luz difusa.<sup>44</sup>

*"La luz del día penetra la atmósfera por todas partes sin debilitar por ello la sensación que tenemos de su dirección. Ahora bien, solamente percibimos la dirección de la luz por sus propias sombras. La calidad de las sombras es la que expresa para nosotros la calidad de la luz. Así, las sombras se forman mediante la misma luz que penetra la atmósfera. Esta omnipotencia no puede obtenerse de manera idéntica; la claridad de cualquier foco luminoso en un espacio oscuro nunca difundirá la luz suficiente como para crear lo que denominamos el claro-oscuro, es decir la sombra proyectada (con mayor o menor nitidez) en un espacio ya penetrado por la luz, por lo tanto, es preciso dividir la tarea y disponer, por un lado, de los aparatos encargados de difundir la luz y, por el otro, de los que por la dirección precisa de sus rayos provoquen las sombras que deben asegurarnos la calidad de la iluminación. A los primeros los denominaremos luz difusa', y a los segundos 'luz activa'". (Appia 1899)<sup>45</sup>*

Así pues, para Appia, la luz difusa es aquella que dota de una claridad uniforme a toda la escena. Por otra parte, la luz activa o luz reveladora de la forma es la encargada de guiar la mirada del espectador a lo largo de la representación teatral. Es el manifiesto del volumen y la plasticidad de las cosas, la encargada de transmitir, de forma poética, su textura y dimensión. El movimiento de la luz crea con el continuo cambio del claroscuro una coreografía. Las sombras, como el cuerpo del actor, se mueven como siguiendo el ritmo de una sinfonía.<sup>46</sup>

*"En primer lugar, debemos investigar a qué categoría pertenece cada aparato de iluminación y clasificarlo según si produce más claridad o es más bien una luz reveladora de la forma. Según una estimación previa, los aparatos menos manejables y menos móviles que difunden su luz de manera más uniforme serán los encargados de producir una luz para hacer claridad; es decir, las baterías fijas, las móviles y en un menor grado, las luces de proscenio. No hace falta decir que la*

<sup>44</sup> DE BLAS GÓMEZ. F. (2010). *Arquitecturas efímeras. Adolphe Appia, música y luz*. Editorial Nabuko. p. 38.

<sup>45</sup> APPIA, A. (1899). *La música y la puesta en escena*. Capítulo 2. Citado en SIRLIN, E. (2005). *La luz en el teatro. Manual de iluminación*. Buenos Aires: Instituto Nacional del Teatro. p. 81.

<sup>46</sup> PALMER, S (2015) "A 'chorégraphie' of light and space: Adolphe Appia and the first scenographic turn. *Theatre and Performance Design*." <<https://www.tandfonline.com/doi/full/10.1080/23322551.2015.1024975>> [Consulta: 11 junio de 2018]

manera de colocarlos y utilizarlos será muy diferente en una escenografía que ya no se rige por una sucesión de telones pintados paralelos; pero el principio de su construcción particular no puede variar mucho. Los aparatos completamente móviles y manejables producirán la luz reveladora de la forma y se tendrá especial atención al perfeccionamiento de su mecanismo. En las instalaciones más o menos fijas de luz de claridad, se añadirán pantallas de transparencia ajustable con el objetivo de matizar un efecto de luz muy contundente sobre los objetos de su entorno inmediato y sobre los actores que se acerquen. Gran parte de los aparatos móviles serán luces de diferentes tipos; estos aparatos son, como ya hemos visto cuando hablábamos de la exposición, de gran importancia para la expresión en el efecto del conjunto de la imagen escénica; están vinculados con su disposición al decorado y por tanto también "ad hoc", mientras que la instalación eléctrica en su conjunto. Por lo que se refiere a la iluminación por transparencia de los telones pintados, forma parte exclusivamente de la pintura y solo influye en la luz reveladora de la forma en la medida que se le pueda permitir una evolución libre, pues solo ilumina el sector de la pintura sin iluminar el resto." (Adolphe Appia)<sup>47</sup>

## 2.4 Gordon Craig.

Edward Gordon Craig (1872 - 1966), hijo de actriz y arquitecto, durante ocho años trabajó como actor en el Lyceum Theatre de Londres, donde empezó a realizar diseños de escenografía. Así descubrió su pasión por el dibujo, disciplina en la que se sumergió con la realización de grabados. Posteriormente descubriría el poder de la luz en la escena gracias a las primeras reflexiones de Appia, del que fue admirador y éste de Craig.<sup>48</sup> El artista veía en la iluminación el medio con el que poder "expresar simbólica y visualmente el ritmo interno, el carácter y las tensiones del drama".<sup>49</sup>

<sup>47</sup> APPIA, A. (1899). *Die Musik un die Inszenierung*. Munchen: Verlagsanstalt. F. Bruckmann A-G. pp. 86-87. Op. Cit. en nota 45. Citado en RODELLES, I VINYOLES. (2015). *L'evolució dels conceptes d'iluminació escénica en el segle XX fins a la Psicodèlia*. Tesis doctoral. Barcelona: Universitat Autònoma de Barcelona. p. 81.

<sup>48</sup> HOY ES ARTE. *Edward Gordon Craig. El espacio como espectáculo*. <[http://www.hoyesarte.com/opinion/edward-gordon-craig-en-la-casa-encendida\\_88053/](http://www.hoyesarte.com/opinion/edward-gordon-craig-en-la-casa-encendida_88053/)> [Consulta: 8 junio de 2018]

<sup>49</sup> MIER HUGUES, E. Op. Cit. en nota 13, pp. 49-50.

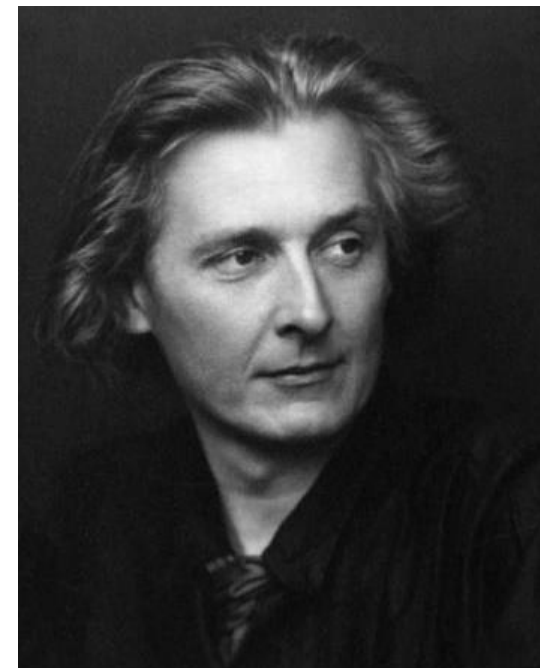


Ilustración 16 Edward Gordon Craig.

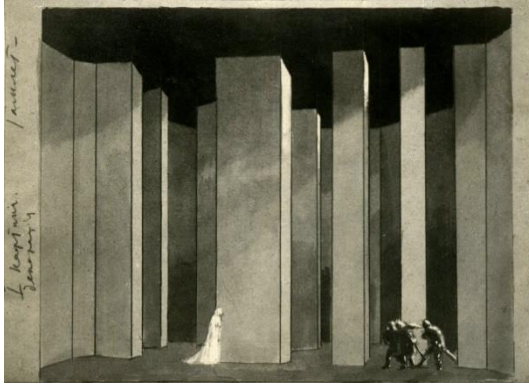


Ilustración 17 Escenografía de "Hamlet" diseñada por Gordon Craig, en 1911, en el Teatro del Arte de Moscú.



Ilustración 18 Diseño de escenografía de Gordon Craig

Muchas de sus opiniones las plasmó en artículos que firmaría con pseudónimos, en revistas publicadas por el mismo como *The page* (1898-1901) *The mask* (1908-1915, 1918-1919, 1923-1932) y *The Marionette* (1918).<sup>50</sup> En ellas se inclinaba hacia una representación exenta de improvisación, en la que el actor debe ser una simple marioneta cuyos movimientos fueran guiados por el director. Se delató como un crítico radical del Naturalismo, del que decía que era un intento fallido e incoherente de representación de la realidad. Consideraba, además, que una obra de arte debía leerse más por su libreto visual que por el sonoro.<sup>51</sup>

*"ESPECTADOR: Quisiera saber por qué colocan todas esas luces sobre el piso de la parte anterior del escenario; les llaman luces de proscenio o candilejas si no me equivoco.*

*DIRECTOR: Sí. Luces de proscenio o candilejas.*

*ESPECTADOR: ¿Y por qué están sobre el piso?*

*DIRECTOR: Es lo que se han preguntado todos los reformadores del teatro y ninguno ha sabido dar una respuesta satisfactoria, por la simple razón de que no hay respuesta alguna, ni jamás la habrá. La única cosa que hay que hacer es remover las luces de proscenio de todos los teatros lo más pronto posible y no pensarlo más."* (Gordon Craig)<sup>52</sup>

Los elementos que componían su escenografía eran simples formas volumétricas proyectoras de sombras, combinadas con pantallas móviles reflectoras de luz. Su máxima era conseguir toda expresividad posible con la mínima arquitectura. Esa arquitectura mínima sería el centro alrededor de la cual el resto de los objetos orbitarían.<sup>53</sup>

Pero sin duda alguna su gran innovación fue que trasladó las candilejas a la parte posterior del escenario, detrás de los screens.<sup>54</sup> Estas eran pantallas inventadas por él mismo que reflejaban y difuminaban la luz creando distintos efectos. Consistían en unos bastidores de madera o bien de listones revestidos por telas que, con la combinación de varios tamaños y ángulos entre sí, conseguían crear formas cambiantes, gracias a su vez a su movimiento por medio de railes. Su teoría se basaba en que las acciones y la figura del

<sup>50</sup> DE BLAS GOMEZ, F. Op. Cit. En nota 14, en capítulo 2, p. 116.

<sup>51</sup> HOY ES ARTE. Op. Cit. En nota 48, en capítulo 2.

<sup>52</sup> CRAIG, G. (1987). *El arte del teatro*. México: UNAM-GEGSA. p. 198. Citado en MIER HUGUES, E. Op. Cit. en nota 13, p. 49.

<sup>53</sup> NIEVA, F. Op. Cit. en nota 12, en capítulo 2, p. 68.

<sup>54</sup> WIKI. *Edward Gordon Craig*. <<https://theatrelitwiki.wikispaces.com/Edward+Gordon+Craig>> [Consulta: 8 junio de 2018]

actor se distinguen de forma más clara cuando este actúa delante de un fondo de color y textura uniforme. La elección de los colores dependería del tono y el carácter de la obra, sugeridos tras la primera lectura. Craig es el inventor de los espacios de luz, consigue llenar una caja vacía con lo inmaterial.<sup>55</sup>

*“La escena (el vacío escénico) tiene un rostro. Su superficie recibe la luz y, según esta cambia de posición, la escena misma varía en diálogo con ella, como un dueto, ejecutando figuras como una danza. Porque la luz se mueve sobre la escena y al moverse produce una música visual. La relación de la luz con la escena es muy similar a la del arco con el violín o de un lápiz con un papel. Durante todo el desarrollo del drama, la luz, ora acaricia, ora golpea; nunca está inmóvil, aunque muchas veces sus movimientos no son visibles. Los actos se diferencian porque la luz cambia totalmente”*  
(Gordon Craig)<sup>56</sup>

<sup>55</sup> TORRES, A.; DE BARAÑANO, K.; SEGUÍ, J.; PELLÍ, D. (2004). *James Turrell*. Valencia: Editorial IVAM. p. 47.

<sup>56</sup> HERRERA, A. (2004). *Edward Gordon Craig: el espacio como espectáculo*. Tesis doctoral. Madrid: Universidad Politécnica de Madrid. Citado en *Ibidem*, pp. 47-48.

“Es una escena rara, toda verde, iluminada por diez reflectores. Los muebles son verdes, de una tela igual que la escenografía: al fondo, una gran puerta de vidrio da a un paisaje que recuerda curiosamente la isla de los muertos. Otra gran puerta está cubierta por un velo azul. Hay otros velos a los lados. ¡Un sueño!”  
Guido Niccioli

## 2.5 La escenografía a partir de Appia y Craig.

Tras Appia y Craig y un intento simbolista que no llegó a fructificar, una pléyade de artistas dejó huella en la historia de la escenografía asentando algunas de las bases de la escenografía actual. El Ballet Ruso sirvió de plataforma para la experimentación de los “ismos”. Fue el empresario y creador de El Ballet Ruso, de Sergei Diaghilev (1872-1929) quien impulsó la implicación de los artistas del momento en la realización de los escenarios de su compañía.<sup>57</sup> En sus inicios se interpuso la participación de los artistas de vanguardia Leon Bakst (1866-1924)<sup>58</sup> y Alexandre Benois (1870-1960),<sup>59</sup> con decorados que se caracterizaban por el uso de colores intensos. A continuación, llegó el turno de los futuristas y por último de los cubistas, con aportación entre otros, de Pablo Picasso.<sup>60</sup>

A principios del siglo XX, surgió *El Cartel*, un grupo de compañías que rechazaba el uso abundante de pinturas en los decorados propios de los Ballets Rusos. Sin embargo, también apoyaban el impulso de jóvenes artistas. Sujeto a los principios naturalistas, desarrollados por El Cartel, destaca la producción de Konstantin Stanislavski (1863-1938). Este escenógrafo y director de teatro ruso, cansado de los telones pintados, propuso la nueva escenografía realista, la del naturalismo. En ella, los decorados respondían fielmente a la historicidad de la obra, con la utilización de mobiliario y objetos propios de la época. Los interiores se construían con la intención de que el actor viviera en ellos. Ya no eran un simple fondo de escena. En una primera época de su carrera optó por llenar el escenario con estos decorados, mientras que, con el paso de los años, fue evolucionando hasta llegar a una escena donde únicamente escaso mobiliario fuera colocado, el suficiente para entender los hechos. Los intérpretes dejaron de actuar bañados por la luz. Algunas de las escenas principales se sucedían en una oscuridad nunca contemplada antes.<sup>61</sup> Todo ello, acompañado por minuciosos detalles visuales y sonoros, como el movimiento de unas cortinas traslúcidas



Ilustración 19 Diseño de escenografía de Alexandre Benois.



Ilustración 20 Escenografía naturalista de Stanislavski

<sup>57</sup> DANZA. *Sergei Diaghilev*. <<http://www.danza.es/multimedia/biografias/sergei-diaghilev>> [Consulta: 8 junio de 2018]

<sup>58</sup> Estudió en la Academia Imperial de las Artes y más tarde trabajó en Moscú, para Diaghilev. Su carrera se centra en la pintura, escenografía y diseño de vestuario. DANZA BALLETS. *Léon Bakst, el lujo en escena*. <<https://www.danzaballet.com/leon-bakst-el-lujo-en-escena/>> [Consulta: 9 junio de 2018]

<sup>59</sup> Miembro de una familia de artistas en la que destacó su figura, dedicó su vida al diseño de escenarios y vestuario. Comenzó su carrera en el Mariinsky Theatre, de San Petersburgo, pero la mayor parte de su obra la desarrolla en los Ballets Rusos. También elaboró diseños para el Teatro de arte de Moscú, y otros teatros de Europa.

<sup>60</sup> NIEVA, F. Op. Cit. en nota 12, en capítulo 2, p. 71.

<sup>61</sup> NOGUERO I RIBES, J.; SAUMELL I VERGÉS, M. (2004) *La representació teatral*. Barcelona. Editorial UOC. p. 215.





Ilustración 21 Escenografía de Max Reinhardt.



Ilustración 22 Escenografía de Christian Berard para la película "La Belle et la Bete"(1902) de Jean Cocteau.

que dejan ver cielos nublados tras de sí, dan a entender la influencia que Stanislavski ha tenido en el teatro de nuestros días.<sup>62</sup>

De manera paralela al naturalismo de Stanislavski, en Alemania surge la escenografía expresionista de la mano de Max Reinhardt (1873-1943). Hijo de un comerciante judío, que estudió Economía en Salzburgo y Dramaturgia en Viena.<sup>63</sup> Tras ser licenciado de arte dramático en la Universidad de Viena, en 1905 comenzaría a dirigir el *Deutsches Theater* de Berlín, donde tuvo oportunidad de iniciarse en el diseño de escenografías. A su alcance tenía nuevas tecnologías con las que podía jugar, de hecho, sería el primero en utilizar el escenario giratorio. Construía las escenas con imponentes volúmenes como escaleras y plataformas en una búsqueda por representar la realidad.<sup>64</sup> Sin embargo, para el artista, esta realidad debía ser expresiva, cosa que el naturalismo obviaba. Así pues, utilizaba formas y figuras poco comunes con colores llamativos al estilo Bakst-Benois. La iluminación era para él otro medio de expresión.<sup>65</sup> Acostumbraba a iluminar a los intérpretes con una luz cenital y del resto de la escena destacaba el fuerte contraste entre el claro y el oscuro de las sombras.

Respondiendo a los criterios de Adolphe Appia y Gordon Craig, y rompiendo con el decorado naturalista, surge en Europa el teatro de Vanguardia. Con esta, el peso de la representación recae completamente en el actor. El decorado consiste en figuras exentas de ornamentaciones superfluas que sugieren lo que se desea transmitir. Fue en Rusia y Francia donde su desarrollo se vivió con mayor intensidad.<sup>66</sup> En el primero de estos países la escenografía siguió la fórmula del Constructivismo, estructuras compuestas por escaleras, ruedas y plataformas vestían la escena por la que los actores desenvolvían sus movimientos mecánicos; mientras que, en Francia, los volúmenes eran mucho más sencillos

<sup>62</sup> NIEVA, F. Op. Cit. en nota 12, en capítulo 2, p. 72.

<sup>63</sup> VESTIR LA ÓPERA. "Max Reinhardt". <<https://vestirlaopera.wordpress.com/2010/06/20/max%C2%A0reinhardt/>> [Consulta: 9 junio de 2018]

<sup>64</sup> NIEVA, F. Op. Cit. en nota 12, en capítulo 2, p. 73.

<sup>65</sup> DETRÁS DE UNA IMAGEN CINEMATOGRAFICA. "Influencias del expresionismo en el teatro y el cine" <<http://blogs.ffyh.unc.edu.ar/fotografiacinematografica/2012/02/24/influencias-del-expresionismo-en-el-teatro-y-el-cine/>> [Consulta: 9 junio de 2018]

<sup>66</sup> NIEVA, F. Op. Cit. en nota 12, en capítulo 2, pp. 93-95.

La escenografía de transición entre la vanguardia y la actual se sitúa junto a Christian Berard (1902-1949), artista nacido en París, donde comenzó sus estudios en pintura.<sup>67</sup> No se inició en el mundo de la escenografía hasta 1930, trabajando tanto para el diseño de escenarios de ballet y de teatro como de cine. Con él y su compañero profesional, el director teatral Louis Jouvet (1887-1951)<sup>68</sup> la escenografía se encaminó hacia un mundo de fantasía y color, de excesos y extravagancia.

En la actualidad, es difícil decantarse por un estilo predominante en la escenografía. Cada escenógrafo tiene su sello de identidad, guiado por unas líneas artísticas que le llevan hacia un camino u otro. Los avances técnicos con los que cuentan les permiten obtener resultados que hasta la fecha no podían ni siquiera imaginarse.

<sup>67</sup> VALLÉE, A. (2007). *From sketch to set: draughtmanship and stage design in the work of Christian Bérard for the classical theatre 1936-1947*. Tesis de máster. Oslo: Universidad de Oslo. p. 23. <<https://www.duo.uio.no/bitstream/handle/10852/24720/thesisxwithoutpicturesxadobe.pdf?sequence=1&isAllowed=y>>

[Consulta: 8 junio de 2018]

<sup>68</sup> Actor, director y escenógrafo francés. MCN BIOGRAFÍAS. *Jouvet, Louis (1887-1951)*. <<http://www.mcnbiografias.com/app-bio/do/show?key=jouvet-louis>> [Consulta: 9 junio de 2018]



*“Esta mancha roja que veo en la alfombra, solamente es roja si tenemos en cuenta una sombra que la atraviesa, su cualidad solamente aparece en relación con los juegos de luz, y, por ende, como elemento de una configuración espacial”.*

Maurice MerleauPonty

### 3 Construir con la luz.

#### 3.1 La iluminación.

Hoy en día se ha llegado a un tipo de iluminación cuya pretensión es la de colorear la escena, crear un espacio poético y funcional con el que el mensaje de la dramaturgia pueda ser leído con facilidad por el espectador. Para ello, el diseñador artístico juega con distintos tipos iluminación. El escenógrafo, aunque trabaje con un técnico de iluminación, debe ser consciente de las tecnologías que hay en el mercado de luminarias escénicas, para ajustarse a las posibilidades que estas le ofrecen.

#### 34 3.1.1 Luminarias en escena.

##### 3.1.1.1 Los spotlights.

Los *spotlights* son unas luminarias que concentran sus haces en un área delimitada por bordes bien definidos o difusos.<sup>1</sup> Existen en la actualidad cinco tipos de luminarias con las que conseguir dicho efecto: la elipsoidal, el PAR, el plano convexo, el fresnel y el *spot* seguidor. El de plano convexo es el más antiguo y simple de todos ellos, no posee ninguna propiedad especial. El spot elipsoidal se caracteriza por ser capaz de proyectar patrones geométricos y transparencias. Además, es de gran precisión con sus bordes nítidos. A diferencia de este, con el foco fresnel se obtienen bordes difuminados y una gran abertura de lente, proyectando luz sobre una dimensión mayor. El más extendido entre todas las tipologías es quizá el PAR, pues de él hay una gran variedad de dimensiones de haz en el mercado. Son además polivalentes, ya que tanto la abertura de lente, como la definición de los bordes puede ser modificada con un sencillo gesto.<sup>2</sup> Por último, el *spot* seguidor, como su propio nombre indica, permite seguir el movimiento del actor, por lo



Ilustración 23 Spot de plano convexo



Ilustración 24 Fresnel plano convexo



Ilustración 25 Spot elipsoidal



Ilustración 26 PAR

<sup>1</sup> MIER HUGUES, E. Op. Cit. en nota 13, en capítulo 2. p. 71.

<sup>2</sup> Ibidem, p.147-150.

que suelen aparecer siempre en escena. Todas ellas se colorean mediante el uso de gelatinas, unos papeles translúcidos de colores.

### 3.1.1.2 El ciclorama.

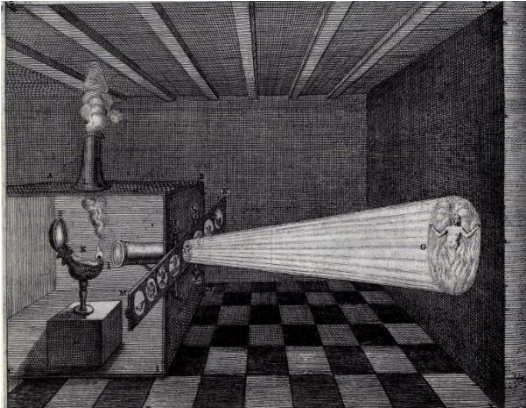


Ilustración 27 Linterna mágica.

Con las luces de escena se pretende enfatizar el carácter de una parte de la escena, pero a diferencia de las anteriores, estas son de mayor alcance. Uno de los elementos más utilizados en diseño escenográfico es el ciclorama. Se trata de una cortina de color blanco comúnmente y situada en el fondo de la escena, sobre la que se proyecta una luz, dotando a la misma de un color uniforme o bien dibujando en ella una imagen.<sup>3</sup>

### 3.1.1.3 Proyecciones audiovisuales.

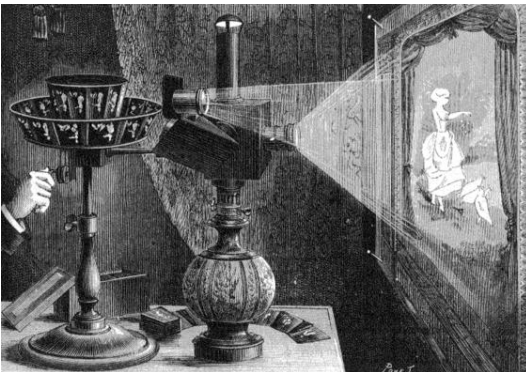


Ilustración 28 Cinematógrafo.

La iluminación escénica ha ido evolucionando a lo largo de los años. Con la mejora de la técnica y modos de empleo se ha dado lugar a la iluminación para crear imágenes, y estas ponerlas en movimiento. Se habla del cine, el cual, a finales del siglo XIX, entró en el teatro, retroalimentándose el uno del otro. Se inicia, pues, la escena multimedia. En 1895, los hermanos Lumière inventan el cinematógrafo, que sustituye a la antigua linterna mágica, y desde entonces se empieza a aplicar a las artes escénicas.<sup>4</sup> En sus primeras apariciones hacía las veces de entre acto, con filmaciones de escritos o pequeñas introducciones de lo que iba a suceder en la próxima escena. En los años 20 el director teatral Erwin Piscator (1893-1966), será el pionero en la introducción de la técnica audiovisual a la escenografía, como parte fundamental de la representación. Sus aportaciones consisten en pantallas de grandes dimensiones que ocupan la escena con imágenes móviles que complementan la actuación del elenco. Las grabaciones podrían ser escogidas de

<sup>3</sup> MILLERSON, G. (1987). *Escenografía básica*. Madrid: Instituto Oficial de Radio y Televisión. Ente Público RTVE. pp. 28-29.

<sup>4</sup> Aparato de proyección que se desarrolló a lo largo del siglo XVIII y que consiste en una cámara oscura, que, mediante el uso de unas lentes, traslada los dibujos realizados sobre vidrios a un lienzo, papel, pared o incluso humo. PINEDO, HERRERO, C. (2004). *El viaje de ilusión: un camino hacia el cine. Espectáculos en Valencia durante la primera mitad del siglo XIX*. Valencia: Ediciones Filmoteca. pp. 82-87.

películas ya existentes o bien filmarse para la ocasión. En ambos casos, estas películas podían cumplir una función didáctica, dramática o de comentario.<sup>5</sup> Estos tipos los definía el propio Piscator. Las primeras proporcionaban información necesaria para comprender la obra, con fotogramas de hechos históricos, lugares, o épocas que ubicaban la acción. Las segundas, sustituían las acciones en escena. Por último, las películas-comentario buscan alertar al espectador sobre secuencias de la representación, incidir en partes importantes de esta, o complementar la información aportada por los actores.<sup>6</sup>

En los años 30 se produce otro giro en el uso de las proyecciones en escena de la mano del compositor y dramaturgo checo, Emil Frantisek Burian (1904-1959) quien inventaría el *Theatergraph*. Se trata de un recurso escénico en el que la representación, la iluminación y la proyección de imágenes se juntan para crear el total de la escena. Las ilustraciones, con un fin expresivo y metafórico esta vez, se proyectaban sobre una gasa semitransparente que se colocaba en la zona frontal del escenario. Así pues, los actores interactuaban por detrás de esa primera capa.<sup>7</sup>

36

Treinta años más tarde, llega el turno del sucesor y compatriota de Burian, el escenógrafo Josef Svoboda (1920-2002). Se centró en el campo de investigación de la iluminación escénica y la materialidad de los escenarios. El *polyecran*, o pantalla múltiple se ve por primera vez en una de sus escenografías. El conjunto está compuesto por fragmentos de imagen con los que se compone un collage. Entre sus inventos se encuentran: una serie de espejos cuya concavidad o convexidad podía ser modificada gracias a su elasticidad o unas luminarias que hacían el efecto de un cortinaje de luz. Con ellos, así como con sus experimentos con rayos láser, hologramas y demás, pretendía conseguir una escena infinita.<sup>8</sup>

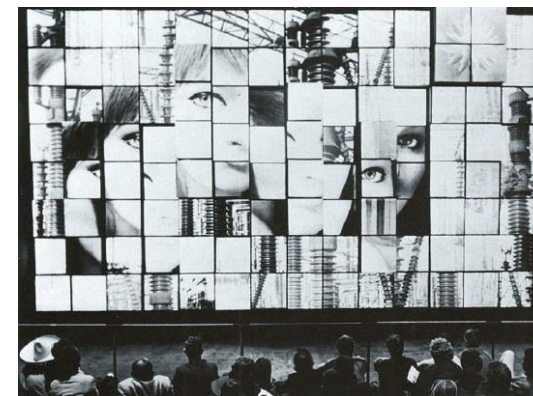


Ilustración 29 Polyecran de Josef Svoboda.

<sup>5</sup> IGLESIAS SIMÓN, P. (2008) *Tentativas para una sistematización del uso de audiovisuales en la puesta en escena*. Madrid: Real Escuela Superior de Arte Dramático. pp. 16-17 <<http://www.resad.es/acotaciones/acotaciones20/20pablo.pdf>>

<sup>6</sup> PISCATOR (2001) pp. 250-253 Citado en *Ibidem*.

<sup>7</sup> IGLESIAS SIMÓN, P. Op. Cit. en nota 5, en capítulo 3, p. 20.

<sup>8</sup> SOARES GARCIA, L. Op. Cit. en nota 2, en capítulo 1. pp. 413-417.

### 3.1.2 Métodos de iluminación.

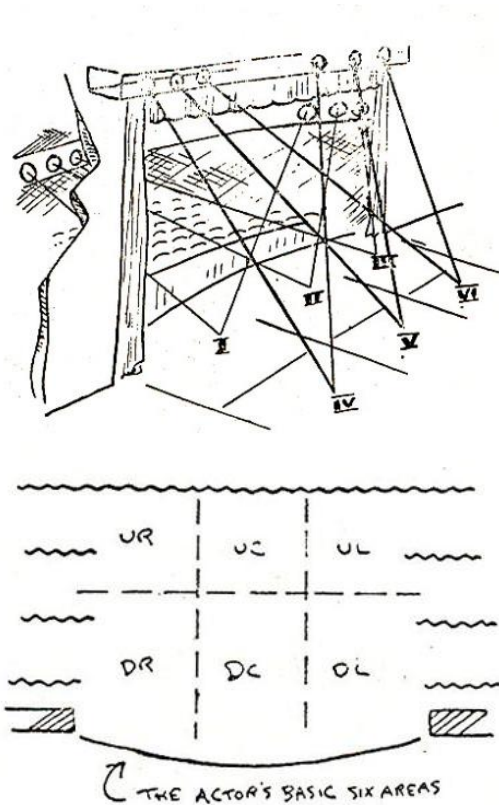


Ilustración 30 Método de iluminación escénica de McCandless.

Cuando se está iluminando al intérprete tres son las luces que se utilizan generalmente en los espectáculos y grabaciones, para conseguir los efectos deseados. La primera es la luz clave, aquella con la que se colorea la escena.<sup>9</sup> Supone la principal fuente de luz y viene a ser la correspondiente al sol en la realidad. Marca la dirección principal de los haces de luz. Esta es la primera en ser diseñada, y en ocasiones su posición y características aparece indicada en el texto. Acompañando a esta se emplea la luz de relleno. Su función es la de suavizar las sombras, por lo que su inexistencia dota de un carácter dramático y oscuro al personaje, lo cual puede ser un requisito del guion en ciertos momentos. Sin embargo, su inexistencia persistente dificultaría la lectura de las acciones. Complementando a ambas se encuentra la luz trasera, que busca aislar al actor del fondo escénico.<sup>10</sup>

La conocida como *wash lighting* es la luz que ilumina de manera uniforme la totalidad de la escena. Con ella se le aporta la tonalidad deseada y es comúnmente utilizada en los espectáculos de danza, pues aquí, los bailarines ocupan de manera general la totalidad de la escena. Esta fue desarrollada por la diseñadora de iluminación Jean Rosenthal (1912-1969), una de las figuras trascendentales en el diseño artístico de la escena de musicales y ballets. Para completar el conjunto de luces que el diseñador utiliza, hay que sumar al catálogo ya mencionado las luces especiales y las luces de escena. Las primeras buscan resaltar un objeto, o una parte del intérprete, para enfatizar ciertos gestos o destacar la forma del mismo. Permiten aislar una zona pequeña del resto de la escena. Ello se consigue gracias a los *spotlights*.

La combinación de todas estas luces es un campo de investigación desarrollado por diversos teóricos y escenógrafos, con la intención de conseguir un alumbrado que sea a la vez que poético, funcional. Stanley McCandless (1897-1967)<sup>11</sup> considerado el padre de la iluminación escénica del siglo XX, desarrolló un método de iluminación descrito en su libro *A method of lighting the stage* (1903), que se ha seguido utilizando con

<sup>9</sup> BREWSTER, K.; SHAFE, M. (2011). *Fundamentals of Theatrical Design: A Guide to the Basics of Scenic, Costume, and Lighting Design*. Nueva York: Editorial Allworth Press. pp. 204-206.

<sup>10</sup> IZZYVIDEO. *Three Point Lighting: Learn How to Use the Key, Fill, and Back Lights*. <<https://www.izzyvideo.com/three-point-lighting/>> [Consulta: 2 junio de 2018]

<sup>11</sup> Licenciado en arquitectura por la Universidad de Harvard en 1923. Fue profesor de la universidad de Yale en el departamento de teatro, donde difundió su método de iluminación además de en su libro de 1930 "A method of lighting design." SNAC. McCandless, Stanley R. (Stanley Russell), 1897. <<http://snaccooperative.org/ark:/99166/w6tm7ssz>> [Consulta: 2 junio de 2018]

el paso de los años. Este consiste en la división de la escena en distintas áreas, de manera que entre ellas no quede ningún espacio en sombra. Cada una contará con tres focos de luz. Los dos primeros, uno de temperatura cálida y otro fría, para conseguir mayor naturalidad, se sitúan en la parte frontal, a 45 grados del plano horizontal, opuestos entre sí, y a una altura considerable para no producir grandes sombras. La fuente restante se coloca en la parte posterior de la situación que ocuparía el actor, con la intención de hacer destacar su figura respecto al plano de fondo.<sup>12</sup>

Posteriormente Thomas Skelton (1928-1994)<sup>13</sup> planteará un nuevo sistema de iluminación por áreas. Este, sin embargo, cuenta con doce zonas, las cuales se iluminan por quince focos, que se irán encendiendo conforme a la actuación, y la posición del artista lo requiera en cada momento. Consideraba que el método de McCandless se centraba sobre todo en la iluminación frontal, destacando así la parte facial, pero no la figura corporal. Siguiendo esta teoría de las doce zonas se puede entender que su método estuviera destinado principalmente a espectáculos de baile en vez de teatrales.<sup>14</sup> A diferencia del método de McCandless, en el que la división de zonas no se superpone, en el de Skelton, estas áreas se dividen según direcciones, juntándose así unas con otras. Por una parte, establece tres filas, o líneas paralelas al escenario, a las que se cruzan otras tres de manera perpendicular. A ellas añade las dos diagonales, un área en el centro del escenario, una luz en la parte frontal del mismo y otras dos, una a cada lateral.

### 3.2 El color.

El color es especialmente relevante a nivel simbólico en una representación teatral, pues cada uno de los colores produce en el ser humano unas reacciones psicológicas. No se trata de una función estética únicamente, sino que el color de la escena influye en la percepción de la obra teatral. Se puede decir, por ejemplo, que en una representación cuyo color predominante de la decoración sea el rojo, ésta nos resultara

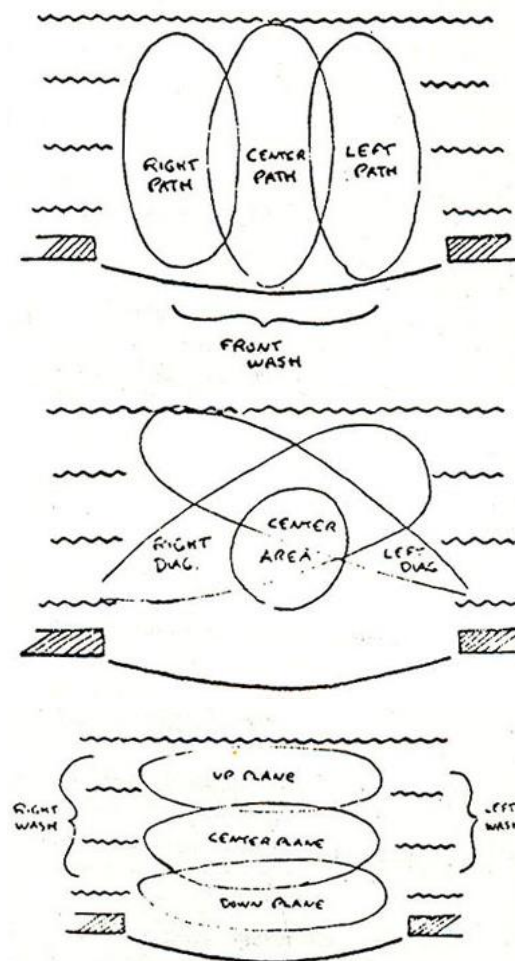


Ilustración 31 Método de iluminación escénica de Skelton

<sup>12</sup> THEATER TECH CLUB. *What is the McCandless method?* <<http://theatretechclub.com/2015/06/04/what-is-the-mccandless-method/>> [Consulta: 2 junio de 2018]

<sup>13</sup> Nacido en Maine y graduado en la Universidad de Middlebury (Vermont, Estados Unidos) en el departamento de teatro. Combinando la afición dramática con la de la danza desarrolla su carrera como director de escena y diseñador de iluminación. SNAC. Skelton, Thomas R. <<http://snaccooperative.org/ark:/99166/w6000d7x>> [Consulta: 3 junio de 2018]

<sup>14</sup> ROSSO, P. *Iluminación para escena*. <<http://www.pacorosso.net/prcursofoto/ie/ieut5-escena.pdf>> [Consulta: 3 junio de 2018]



violenta o erótica, aunque la temática no trate estos temas.<sup>15</sup> En la actualidad, los efectos psicológicos de los colores, así como el contraste entre ellos son estudiados en detalle en muchos campos como la arquitectura o la publicidad. En el mundo de la escenografía no puede ser menos, teniendo en cuenta que se trata de un arte que busca trasladar la emotividad de los intérpretes a los espectadores, y que los medios para hacerlo son el sonoro, pero casi más importante, el visual. Esta influencia en el estado de ánimo e incitación hacia un pensamiento producida por el color está determinada también por la historia, y la cultura. De hecho, cada color puede tener su significado dependiendo de la cultura en la que nos encontremos.

	Blanco	Negro	Rojo	Amarillo	Verde	Azul	Violeta
Asociación	limpieza, paz, nieve, claridad	noche, muerte, violencia negativa, secreto, destino	fuego, eros, calor, sangre, amor	luz solar	frescura, humedad, naturaleza	agua, cielo, limpieza, noche	sombra, tinieblas, frialdad
Carácter	puro, claro, no orientado	oscuro, cerrado, serio	sensual, ardiente, excitado, seco, pesado	alegre, libre, volátil, ligero, solar, oloroso	satisfecho, sensible, tranquilo	melancólico, discordante, débil, blando, profundo, místico, refrescante, sin límites,	digno, real, orgulloso, fastuoso, dominante
Significado	claridad, franqueza	cierre, negación	fuerza vital, sensualidad, energía	ligereza, magnificencia, sobreexcitación, alegría de vivir	satisfacción, tranquilidad, estímulo	estabilidad, reflexión	descontento
Efecto	sobreexcitante, pasional hasta el vacío afectivo, desvinculante	recarga, inhibe	excitante, calorífico, vivificante	liberador, mitigador, estimulante, volatiliza	calmante, abstrae	moderación de los estímulos, persistencia	indecisión
Efecto obtenido	liberación, franqueza	apagamiento, cierre	tumulto, excitación, impulso	generosidad, disipación, despegue, ligereza	seguridad, extingue los estímulos	profundización, dedicación, equilibrio	melancolía, agitación interior, renuncia
Característica	desenfreno	inhibición, defensa	carga afectiva, excitación		relajación, contacto	apagamiento	depresión

<sup>15</sup> TORNQUIST, J. (2008). *Color y luz. Teoría y práctica*. Barcelona: Editorial Gustavo Gili. pp. 203-205.

Significado histórico	paz divina, castidad, vestidura bautismal, nupcial, fúnebre	absolutismo, seriedad mortal, distinción orgullosa, violencia fría, muerte	fuego, revolución, guerra, amor sensual	amarillo cálido: sabiduría, amor amarillo frío: celos, vergüenza	esperanza, vínculo, verde agudo: terror, enfermedad	tangibilidad irreal	color cuaresmal de la iglesia católica
-----------------------	---	--	---	---	---	---------------------	--

Ilustración 32 Estimulación de los colores.<sup>16</sup>

Pero detrás de toda teoría psicológica del color hay también una parte técnica que debe estar presente en la mente del escenógrafo, del diseñador de vestuario, de utilería y del iluminador. A hora de iluminar la escena es imprescindible tener en cuenta la materialidad de los distintos elementos que la componen, pues cada material posee unos coeficientes de absorción de la iluminación, dando así lugar a colores distintos. Estos podrán reflejar en mayor o menor medida la luz.

40

Es importante considerar también que la manera cómo se colorea un material es completamente diferente a cómo se hace mediante luces, ya que en el primer caso se consigue por sustracción mientras que en el segundo es por síntesis aditiva.<sup>17</sup> El color luz (de pantallas o fuentes luminosas en general) toma como colores primarios el rojo, el verde y el azul, dando lugar al modelo RGB. A partir de ellos y mezclándose entre sí se consiguen los colores secundarios y de la mezcla de estos, los colores terciarios. El resultante de cada mezcla de colores es siempre más luminoso, consiguiéndose con la suma de todos ellos el blanco. Por lo que respecta al color pigmento, (proveniente de tintas), los básicos son el magenta, el cian y el amarillo, y su funcionamiento es opuesto al anterior. Es decir, generan el negro a partir de la eliminación sucesiva de la luz.<sup>18</sup>

Todo ello complica en gran medida el trabajo del escenógrafo, el cual debe conocer los efectos y resultados que se generan al combinar los colores luz con los colores pigmento. Además, implica que las labores de los diseñadores de vestuario, de utilería, de luces y del escenógrafo vayan de la mano y trabajen conjuntamente para la obtención del resultado deseado por todos ellos. Un técnico de iluminación utiliza filtros que se colocan sobre las luminarias para colorear sus haces, pero al final la utilización de una tonalidad

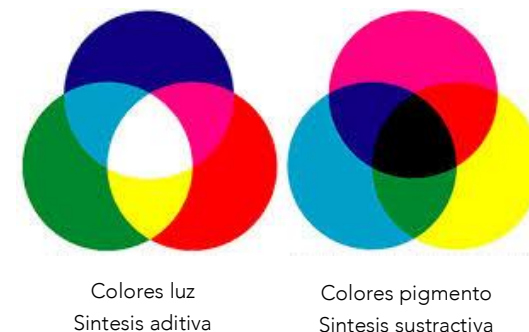


Ilustración 33 Colores luz y colores pigmento

<sup>16</sup> Ibidem.

<sup>17</sup> SOARES GARCIA, L. Op. Cit. en nota 2, en capítulo 1, pp. 105-106

<sup>18</sup> FOTONOSTRA. *Los colores primarios*. <<http://www.fotonostra.com/grafico/colorluzpigmento.htm>> [Consulta: 31 mayo de 2018]



de filtros u otra irá condicionada por los tonos de los materiales que se encuentran en la escena. En este aspecto Rosco, una empresa de fabricación de filtros destinados a la iluminación de escena, de interiores y arquitectura, aporta una serie de consejos a tener en cuenta para la elección de los filtros, que consiste en la prueba continuada de distintos filtros de colores para las luminarias y su efecto sobre los materiales de escena. Sin embargo, y de manera general, en la tabla siguiente quedan resumidos los efectos del color luz sobre el color pigmento.<sup>19</sup>

COLOR PIGMENTO	COLOR-LUZ							
	VIOLETA	AZUL	CIAN	VERDE	AMARILLO	NARANJA	ROJO	MAGENTA
VIOLETA	Violeta oscuro	Violeta oscuro	Violeta oscuro	Violeta	Marrón oscuro	Marrón oscuro	Gris oscuro	Gris oscuro
AZUL	Azul claro	Azul oscuro	Gris azulado claro	Azul claro	Gris azulado oscuro	Negro	Gris	Azul
CIAN	Azul claro	Azul marino oscuro	Gris azulado oscuro	Verde oscuro	Azul verdoso	Marrón oscuro	Negro	Azul oscuro
VERDE	Marrón claro	Verde oliva claro	Gris verdoso claro	Verde intenso	Verde claro	Verde oscuro	Gris oscuro	Marrón oscuro
AMARILLO	Púrpura	Amarillo verdoso	Amarillo verdoso	Amarillo verdoso	Amarillo intenso	Amarillo anaranjado	Rojo	Naranja
NARANJA	Púrpura	Marrón claro	Marrón claro	Marrón claro	Naranja	Naranja intenso	Naranja rojizo intenso	Púrpura
ROJO	Púrpura	Magenta oscuro	Castaño oscuro	Castaño	Rojo claro	Naranja rojizo	Rojo intenso	Rojo
MAGENTA	Magenta rojizo	Violeta oscuro	Castaño	Violeta	Marrón claro	Castaño	Marrón rojizo	Magenta oscuro

Ilustración 34 Resultados de la relación entre color-luz y color pigmento<sup>20</sup>

En la actualidad muchos son los artistas que experimentan con las posibilidades de la iluminación y el color para crear obras de arte que interaccionan con la naturaleza y el espacio y así infundir en el observador

<sup>19</sup> SOARES GARCIA, L. Op. Cit. en nota 2, en capítulo 1, p. 109

<sup>20</sup> Ibidem.

que las habita una inmersión dentro de su ser. A partir de una visión exterior consiguen de la luz, consiguen que el ser humano mire en su interior.

*“My work has no object, no image and no focus. With no object, no image and no focus, what are you looking at? You are looking at you looking. What is important to me is to create an experience of wordless thought.”*

James Turrell

La iluminación es un campo de experimentación en el que se adentran muchos artistas contemporáneos, ya sea en el mundo de la escenografía o fuera de esta. Las aportaciones más destacadas son la de los artistas James Turrell y Olafur Eliasson. Así lo considera también el profesor de escenografía de la Universidad de Leeds Scott Palmer, en su artículo: *A 'choréographie' of light and space: Adolphe Appia and the first scenographic turn.*<sup>21</sup> Sus obras crean un espacio a partir de la luz en el que, como en una obra de teatro, el espectador se adentra y experimenta nuevas sensaciones.

### 3.3 James Turrell.

James Turrell, nacido en Pasadena (California) en 1943, hijo de una familia de cuáqueros, de padre ingeniero aeronáutico, es uno de los artistas lumínicos más importantes de la época contemporánea. Con un gran bagaje educativo, sabe manejar distintas disciplinas para aplicarlas a sus obras de arte. En 1965 comenzó sus estudios en Pomona College sobre la psicología perspectiva, donde tomó clases además sobre cartografía, matemática y astronomía. Un año más tarde se iniciaría en el estudio de las artes en la Universidad de California, donde comenzó a realizar sus primeros experimentos con la luz.<sup>22</sup> La influencia de todos los conocimientos adquiridos en dichas artes hace de James Turrell un artista completo.

En 1966, decidió montar su propio espacio de creación y expositivo en un antiguo hotel que alquiló y modificó con distintas aberturas que jugaban con la luz natural.<sup>23</sup> Allí empezó a desarrollar también, sus experimentos con la luz artificial, época en la que comenzaba un movimiento en América denominado *The Light and Space movement*, del que formará parte tras su continuada investigación sobre dichos elementos, luz y espacio. La relación que sus obras tienen entre sí se encuentra en el poder de estas de influir sobre su público. A menudo James Turrell menciona el Mito de la caverna de Platón, pues considera, que, en sus



Ilustración 35 James Turrell

<sup>21</sup> Scott Palmer es autor también de otros títulos en los que trata el tema de la iluminación y la escenografía. Entre ellos se encuentran: *Scenography Expanded: An Introduction to Contemporary Performance Design* (2017), *Light: Readings in Theatre Practice* (2013), y *Essential Guide to Stage Management, Lighting & Sound* (2000). UNIVERSITY OF LEEDS. Dr. Scott Palmer. <<http://www.pci.leeds.ac.uk/people/dr-scott-palmer/>>

<sup>22</sup> TORRES, A.; DE BARAÑANO, K.; SEGUÍ, J.; PELLI, D. Op. Cit. en nota 55, en capítulo 2, p. 13.

<sup>23</sup> BROWN, J. (1992). *James Turrell*. Madrid: Editorial Fundación la Caixa. p. 11.

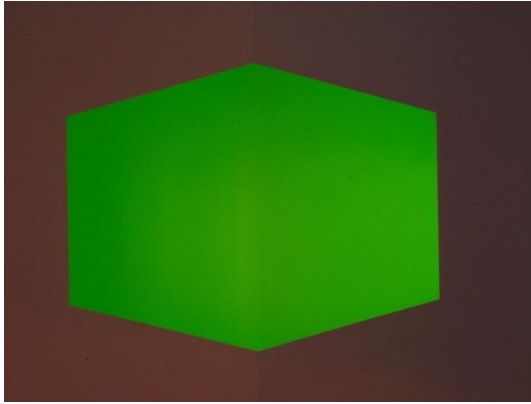


Ilustración 36 Afrum II Green de la serie Corner Shallow Spaces



Ilustración 37 El ojo del Roden Crater

obras, al igual que en el mito, la percepción del espectador está subyugada a su contexto cultural, educación y vivencias pasadas.<sup>24</sup>

Su trabajo está clasificado por series, en cada una de las cuales se inscriben obras que comparten una idea, pretensión y forma de creación. James Turrell es capaz de crear un volumen a partir de dos haces de luz, fundir el espacio interior con el exterior, realizar el infinito perceptible para el ojo humano, y todo ello con una única fuente, con el quemar de un material. Así pues, por ejemplo, en su serie *Corner Shallow Spaces* construye con una fuente de luz halógena un poliedro, a partir de las esquinas de una habitación. A priori no importa desde que lado de la habitación se observe la luz proyectada blanca, siempre parecerá que se trata de un cubo, una pirámide o cualquier otro volumen emisor de luz, pero cuando uno se acerca a la forma inmaterial, o al foco de luz, la forma desaparece.<sup>25</sup> Con *Skyspace*, pretende hacer partícipe al visitante de la interacción luz artificial-luz natural. Sobre las paredes de una habitación se proyecta una iluminación LED, de color cambiante, hasta llegar a una abertura rectangular o circular en el techo, donde se aprecia el color del cielo. De su serie *Ganzfeld*, (traducido del alemán, campo completo), se obtiene una experiencia que somete al visitante a una pérdida total de la profundidad.<sup>26</sup> Se consigue al proporcionar mediante la iluminación, un color uniforme en toda la habitación. Se trata de un fenómeno utilizado también en psicología para inducir distorsiones sensoriales en el paciente. Todas ellas son solo algunas de las series que componen su extensa lista de intervenciones artísticas, en las que se incluyen además diseños de escenografía, de iluminación arquitectónica, de hologramas y túneles entre otros. Pero sin duda, su obra más ambiciosa es el *Roden Crater*, iniciada en 1977 y que aún se encuentra en construcción. Consiste en la modificación del volcán inactivo de Arizona mediante la excavación de túneles, cámaras y aberturas que permitirán observar la luz, y el color del cielo durante el día y la noche de manera única. El agujero del volcán, modificado para convertirse en un círculo perfecto deja pasar la luz del sol al interior de la sala, tal y como ocurre en el Panteón de Roma.<sup>27</sup>

<sup>24</sup> El mito de la caverna de Platón se desarrolla en los capítulos I-III del Libro VII de *República* escrito por el filósofo. Es aquí donde distingue entre el mundo sensible, es decir, el perteneciente a los sentidos, y el mundo inteligible, el accesible por medio del conocimiento. ROSER MARTINEZ, C. (2009). *Platón. La República*. Valencia: Editorial Diálogo. pp. 33, 93-99. Citado en TORRES, A.; DE BARAÑANO, K.; SEGUÍ, J.; PELLI, D. Op. Cit. en nota 55, en capítulo 3, pp. 56-75

<sup>25</sup> TORRES, A.; DE BARAÑANO, K.; SEGUÍ, J.; PELLI, D. Op. Cit. en nota 55, p. 33.

<sup>26</sup> JAMES TURRELL. Introduction. < <http://jamesturrell.com/about/introduction/> > [Consulta: 13 junio de 2018]

<sup>27</sup> TORRES, A.; DE BARAÑANO, K.; SEGUÍ, J.; PELLI, D. Op. Cit. en nota 55, p. 34.

Como se observa, las obras de Turrell manejan la luz a distintas escalas, desde pequeñas formas que ocupan una pequeña parte de una habitación a grandes extensiones de terreno. Juega además con las direcciones de la luz, como esta entra en un espacio cerrado, como sale, o como se funden interior y exterior, logrando eliminar los límites. En los años 80 se dedicó al manejo de la luz para conseguir su opuesto, la oscuridad, en la que un bajo nivel de luz, concentrado en un punto evidencia la existencia de esta última.<sup>28</sup>

*Ilustración 38*  
**Unseen Blue**  
*Serie Skyspaces*  
James Turrell, 2002



*Ilustración 39*  
**Breathing light**  
*Serie Ganzfelds*  
James Turrell, 2013

### 3.4 Olafur Eliasson.

Entre Dinamarca e Islandia creció Olafur Eliasson (Copenhague, 1967), una figura del mundo del arte que ve en esta disciplina un medio de influir en la sociedad. En 1989 empezó sus estudios en Real Academia Danesa de Bellas Artes Copenhague, y en 1995 se mudó a Berlín, donde estuvo trabajando como profesor de la Universidad de las Artes en el instituto de experimentos espaciales; y donde fundó el Studio Olafur Eliasson, compuesto por gran cantidad de especialistas, desde historiadores del arte hasta arquitectos. Además de sus intereses artísticos, realiza obras de carácter social y promoción del desarrollo sostenible, con su proyecto *Little Sun*, fundado en 2012 junto con Frederik Ottesen.<sup>29</sup> Con él acercan la iluminación a los colectivos sin acceso a la electricidad gracias a una lámpara diseñada por él mismo. En ese mismo año publica *Leer es respirar es devenir*, un libro en el que recoge imágenes de algunas de sus obras y ensayos sobre la luz, el color y el tiempo.<sup>30</sup> En 2014 creará también un estudio de arquitectura en Berlín, con el arquitecto alemán Sebastian Behmann, al que darán el nombre de: *Studio Other Spaces*.<sup>31</sup>

Sus obras de arte contemporáneo, a las que el mismo denomina “instalaciones espaciales” abarcan la escultura, la escenografía, la fotografía y la arquitectura. En ellas, la mayoría instalaciones de gran escala, utiliza elementos como el agua o la luz, para imitar fenómenos de la naturaleza que tanto le impresionó durante su infancia. También juega con el color y el espacio para crear efectos ópticos, e influir en la sensibilidad del espectador. La luz es para él un medio inmaterial, cuya presencia como algo funcional y constante en la vida del ser humano, la convierten en material. Algunas de sus filosofías proyectuales se recogen en sus publicaciones: *Leer es respirar, es devenir*. Eliasson pretende con sus obras, educar al espectador en nuevas formas de concepción del mundo. Acota sucesos naturales a una instalación para que el visitante interactúe con ellas y se plantee desde su propia subjetividad lo que hay detrás de cada una y lo que esto les sugiere.<sup>32</sup>



Ilustración 40 Olafur Eliasson.

<sup>29</sup> Ingeniero mecánico, economista y empresario. TECHNOPORT. Frederik Ottesen. <<http://www.technoport.no/content/403/Frederik-Ottesen>> [Consulta: 13 junio de 2018]

<sup>30</sup> ESPEJO, B. (2013). “Olafur Eliasson” en *El Cultural*. Edición impresa. < <http://www.elcultural.com/revista/arte/Olafur-Eliasson/33229>> [Consulta: 13 junio de 2018]

<sup>31</sup> OLAFUR ELIASSON. Biography. < <http://olafureliasson.net/biography>> [Consulta: 13 junio de 2018]

<sup>32</sup> ELIASSON, O. (2004) *Olafur Eliasson. Your Lighthouse*. Nueva York: Ostfilden, Hatje Cantz. pp. 41-43.





Ilustración 41 The New York city Waterfalls. Instalación de Olafur Eliasson en 2008, en el puente de Brooklyn.



Ilustración 42 Instalación Your Rainbow Panorama de Olafur Eliasson en el ARoS Aarhus Kunstmuseum de Dinamarca.



Ilustración 43 Escenografía de Olafur Eliasson para la obra "Tree of codes" de Wayne McGregor en 2015. Opera house de Manchester.

Su instalación más aplaudida *The Weather Project*. Consiste en la reproducción de un atardecer en la Sala de Turbinas de la *Tate Modern* de Londres. Una malla circular compuesta por 200 luminarias crea una luz amarilla anaranjada simulando el sol en el momento del atardecer. Para acrecentar la sensación de realidad, la luz atraviesa una espesa capa de vapor de agua, generadas por máquinas especiales, que actúan a modo de nubes. La experiencia se completa con un espejo colocado en el techo que, según las intenciones del artista, consigue que el visitante se vea mientras observa. El resultado es una estampa cálida que baña los cuerpos de los visitantes que tienen la oportunidad de sentarse a descansar y disfrutar de un atardecer permanente.<sup>33</sup>

Otro proyecto interesante de Eliasson es *Feelings are facts* desarrollado en el Ullens Center for Contemporary Art de Beijing en 2010. Una habitación blanca es llenada de luces de colores, que se funden entre sí, dando lugar a distintas tonalidades. En la parte superior de la sala se colocó una rejilla sobre la que había unos focos fluorescentes de colores. Al atravesar la rejilla, los colores: rojo, azul y amarillo se forman al entrar en contacto los haces de luz con una niebla creada de manera artificial. Allí donde los colores se juntan, dan lugar los tonos primarios sustractivos, es decir, magenta, cian y amarillo.<sup>34</sup> El visitante pues, puede recorrer las distintas atmósferas creadas por un determinado color u otro, con solo un simple desplazamiento.

<sup>33</sup> ALTERVISTA. *Space in art. The weather Project di Olafur Eliasson*. <<http://spaceinart.altervista.org/the-weather-project-di-olafur-eliasson/>> [Consulta: 12 junio de 2018]

<sup>34</sup> PLATAFORMA ARQUITECTURA. *Your Rainbow Panorama / Studio Olafur Eliasson*. <<https://www.plataformaarquitectura.cl/cl/02-331610/tu-panorama-arco-iris-studio-olafur-eliasson>> [Consulta: 13 junio de 2018]



*Ilustración 44*  
**The Weather Project.**  
*Instalación en el Tate Modern de Londres.*  
Olafur Eliasson, 2003.



*Ilustración 45*  
**Feelings are facts.**  
*Ullens Center for Contemporary Art de Beijing.*  
Olafur Eliasson, 2010.

*“[I appreciate]...Hollywood portraits of the early 30s and those from Germany in the 20s where light performed as an actor, where every movement, every second was lit and sculptured, allowing us to hear and see more readily and intensely...Light in my work functions as a part of an architectural whole. It is an element that helps us hear and see, which is the primary way we communicate. Without light there is no space.”*

Robert Wilson

## 4 Robert Wilson.

### 4.1 Vida y obra.

Robert Wilson nació en Waco, Texas en 1941. Hijo de abogado, alcalde, y posteriormente teniente de alcalde de Waco; y una mujer criada en un orfanato, fría, callada y sensible tal y como la describe el mismo Wilson. Tuvo una infancia difícil, en una comunidad muy religiosa y estricta. Era un chico tímido que apenas se atrevía a hablar debido a su tartamudez que le duraría hasta los 17 años. A aquella edad conoció a una bailarina de ballet, Byrd Hoffman, con la que tomó clases. Ella le aconsejó que se tomara su tiempo para hablar. En cuestión de 8 meses empezó a hablar con mayor ligereza. Esta no fue la única limitación durante su infancia, pues también tenía un trastorno de procesamiento, le costaba aprender a leer y escribir. Durante la época escolar solo tuvo un amigo, de raza negra. La íntima amistad que forjaron estaba mal vista en una América segregacionista. Sin embargo, él no dejó de acompañar a su amigo a las misas de su cultura, de la que se quedó prendado por el positivismo de sus canciones y del modo de afrontar la vida en general.<sup>1</sup>

Una vez finalizado el instituto comenzó a trabajar con diez niños delincuentes en el *Children's Theater Group* de la Universidad de Baylor, con los que hizo su primera obra como director. A lo largo de tres años combinó esta experiencia con la de estudiante universitario.<sup>2</sup> En 1959 se matriculó en Derecho en la universidad de Texas, más por contentar a su padre que por su propio interés. Sin embargo, pronto decidió que ese no era su lugar, y se reveló a su padre como artista y como homosexual, contestando a esa última afirmación que "aquello tenía cura".<sup>3</sup> Dejando atrás Waco, en 1963, dio clases de dibujo en París con George McNeil (1908-1995) y más tarde se trasladó a Nueva York, donde se matriculó en el Pratt Institut, en la carrera de arquitectura.<sup>4</sup> Aunque no se veía trabajando como arquitecto le atraía la lógica utilizada por dicha disciplina. Sus profesores comentan que era todo un reto para ellos, ya que siempre acababa haciendo los proyectos que él quería. En la misma escuela se apuntó a un taller de danza, lo que supuso un descubrimiento para él. Sus movimientos no eran convencionales, sino que estaban controlados por una



Ilustración 46 Robert Wilson

<sup>1</sup> *Absolute Wilson* (Katharina Otto-Bernstein). Film Manufacturers Inc. (USA), Manufacturers GmbH & Co. KG, Frank Otto Medien (DE). 2006.

<sup>2</sup> MOREY, M.; PARDO, C. Op. Cit. en nota 1, en capítulo 1, p. 11.

<sup>3</sup> *Absolute Wilson*. Op. Cit. en nota 1, en capítulo 4.

<sup>4</sup> ROBERT WILSON. *Robert Wilson*. <<http://www.robertwilson.com/press-kit/>> [Consulta: 15 junio de 2018]

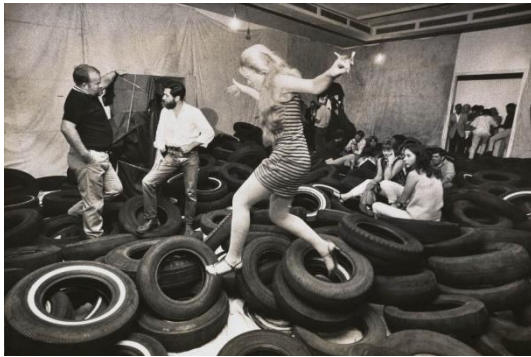


Ilustración 47 Happening de Allan Kaprow en 1961

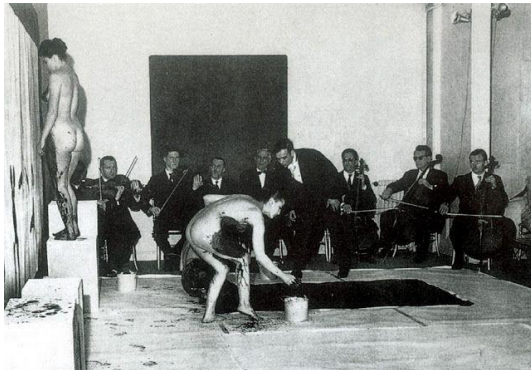


Ilustración 48 Antropometría de Yves Klein

lógica, y así empezó a coger confianza en sí mismo. El contacto con las artes no se quedaba sólo ahí, pues Nueva York le ofrecía un amplio abanico de espectáculos a los que asistir, entre ellas, representaciones de John Cage, o espectáculos de danza como el de los coreógrafos George Balanchine y Merce Cunningham, así como de la bailarina y coreógrafa Martha Graham. Con Cage descubrió los *Happenings*, una práctica teatral o musical, abierta en contenido que busca el juego con el espectador.<sup>5</sup> De los coreógrafos le fascinó el espacio mental que se intuía tras la danza.<sup>6</sup> De la artista Martha Graham destacaba su manera de trasladar sus sentimientos a un movimiento estructurado.<sup>7</sup> Después de los años de formación en el Pratt Institut, en 1966 tuvo la oportunidad de trabajar durante un tiempo con el arquitecto italiano Paolo Soleri (1919-2013) en Phoenix (Arizona). Con él empezaría a dejar fluir la imaginación a través del lápiz con el que dibujaba ya diseños de escenografías. De él destacaba el proceso de libre creación de la arquitectura. A partir de un sencillo dibujo realizado en la arena, surgía cualquier tipo de edificio. Sin embargo, lo habitual para los arquitectos es comenzar a dibujar, una vez se cuenta con la tipología edificatoria requerida.<sup>8</sup>

Durante su trayectoria de formación, con el fin de costearse los estudios, trabajó en una escuela para niños con daños cerebrales e hiperactividad. Estimulaba su aprendizaje utilizando una terapia de movimiento. Bob Wilson, tenía una gran facilidad para empatizar con todos ellos, lo que motivó sus capacidades como profesor. En 1968, fundaría su propia escuela, centrada en la práctica de las artes escénicas, a la cual dio el nombre de *Byrd Hoffman School*, en honor a la bailarina que le ayudó a transformar su lenguaje interrumpido en uno pausado. Era una escuela en la que se daba cabida a todo el mundo independientemente de sus capacidades intelectuales o edad. Los actores de sus primeras obras serían, de hecho, alumnos de esta academia. Más adelante, en 2005, crearía otra escuela, el *Watermill Center*, en Nueva York. En ella, arquitectos, diseñadores, pintores, actores y bailarines juntan sus conocimientos para crear nuevos proyectos.<sup>9</sup>

Al acabar la carrera, volvió a su ciudad natal y cayó en una profunda depresión. Al poco tiempo, tras un intento de suicidio pasó unos años en un hospital psiquiátrico. A pesar de lo amargo de aquella situación, sacó de ese periodo una parte positiva, una estética del lugar que le atraía y utilizaría en producciones

<sup>5</sup> DE BLAS, GÓMEZ, F. Op. Cit. en nota 14, en capítulo 2, pp. 163-167.

<sup>6</sup> GUATTERINI (1991) Citado en MOREY, M.; PARDO, C. Op. Cit. en nota 1, en capítulo 1, p. 15.

<sup>7</sup> PASCUAL (1996) Citado en Ibidem.

<sup>8</sup> Ibidem, p. 14.

<sup>9</sup> Absolute Wilson. Op. Cit. en nota 1, en capítulo 4.



posteriores como en *Deafman Glance* (1970) o *The black rider* (1990). Como en este caso, el resto de experiencias vitales y demonios de la infancia le serán de gran utilidad para formar la temática o partes de sus obras. Al día siguiente de salir volvió a Nueva York y entró a trabajar a un hospital con enfermos catatónicos para intentar hacerles hablar mediante ejercicios teatrales sencillos.<sup>10</sup>

A lo largo de su vida fue crucial el encuentro con tres personas. El primero, el doctor Daniel Stern, a los que le siguen los niños Christopher Knowles y Raymond Andrews. El doctor, *director del departamento de Psicología de la Universidad de Columbia* y autor del libro, *Interpersonal world of the infant* (1985), le enseñó una serie de videos que muestran las reacciones de unas madres al llanto de sus hijos. Wilson observó una diferencia entre la visualización de estas películas a cámara normal y cámara lenta. Se percató de que, al hacerlo de esta última manera, las madres pasaban de tener una expresión agresiva en su rostro a una plácida y de aprecio.<sup>11</sup> Fue esto, junto con los consejos de la bailarina para superar la tartamudez, lo que seguramente afectó a su modo de plantear las acciones en una obra, todas ellas pausadas, lentas, y en la búsqueda de un movimiento preciso y exacto.

A Andrews lo rescató de una pelea con un policía, en la que Bob Wilson se interpuso apelando que se trataba de un niño sordo. Cuando fue a visitar el lugar donde vivía, en un apartamento con otras trece personas que también desconocían su incapacidad auditiva, decidió adoptarlo. Apreciaba su modo de entender el mundo, pues no pensaba con palabras sino con imágenes. Ello le inspiraría en sus primeras obras, *The King of Spain* (1969), *The Life and Times of Sigmund Freud* (1969) y *Deafman Glance* (1971), que no tendrían nada de texto. En esta última obra del periodo mudo, en la que participaría el propio Raymond Andrews, consiguió la atención del público y críticos, que lo descubrían por primera vez como un artista de vanguardia. Fue entonces cuando, con esta obra, hizo su primera aparición en Europa, ya que fue invitado a participar en el décimo festival del mundo de teatro en Nancy, Francia. En la última representación, Andrews, cansado de ser la estrella de la función, dejó Francia y volvió a Nueva York, y con él se marcharon también las obras mudas de Wilson.<sup>12</sup>

Esas primeras obras las define como pasivas, la representación de un sueño despierto. Pero en 1972 con la invitación a la sexta edición del *Festival of arts Shiraz-Persepolis* de Irán, se lanzará a realizar una obra



Ilustración 49 *Deafman Glance*.



Ilustración 50 *The King of Spain*.



Ilustración 51 *The life and times of Sigmund Freud*.

<sup>10</sup> *Absolute Wilson*. Op. Cit. en nota 1, en capítulo 4.

<sup>11</sup> MOREY, M.; PARDO, C. Op. Cit. en nota 1, en capítulo 1. pp. 17-18

<sup>12</sup> *Absolute Wilson*. Op. Cit. en nota 1, en capítulo 4.



Ilustración 52 KA MOUNTAIN AND GUARDENIA TERRACE.

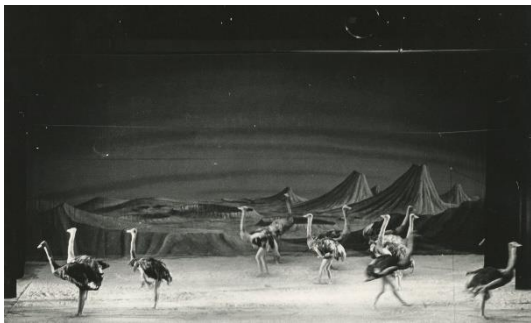


Ilustración 53 The life and times of Joseph Stalin.

de siete días de duración sin interrupción. El montaje de la obra no fue fácil, ya que mientras parte del equipo se encontraba ya en Irán, Wilson pasó un mes preso en una cárcel de Grecia por posesión de drogas. Fue un momento duro, compartía celda con treinta hombres más, y su dieta se basaba en patatas y cebollas únicamente. Aun así, supo sacarles partido a las horas encerrado, dedicándose a sacar ideas y realizar bocetos de la obra que representaría en medio de una montaña de Irán, *KA MOUNTAIN AND GUARDENIA TERRACE*. La propia representación fue también un calvario para los intérpretes, que sufrían deshidratación, y alucinaciones por la falta de sueño.<sup>13</sup>

En 1973 cuando trabajaba en su quinta obra, *The life and times of Joseph Stalin* (1973), Wilson recibió de la mano de un antiguo profesor una cinta grabada con la voz de Christofer Knowles, un chico con un diagnóstico de daño cerebral, que por aquel entonces se encontraba en un centro especializado rodeado por doctores que querían corregirlo. En dicha grabación repetía "*Emily likes de TV, because Emily watch the TV, because she likes the TV*". Cuando pidió la transcripción de la cinta, se dio cuenta de que seguía una estructura compleja y precisa. Wilson, se quedó prendado de su forma de pensar, pues decía que era muy similar a la suya, cosa que se veía también al comparar los cuadernos de ambos. Decidió preguntarle tanto a él como a sus padres si le gustaría colaborar en sus obras, a lo que contestaron afirmativamente.<sup>14</sup> En aquel momento no sabía lo que ello le depararía, pues ahora su visualización en escena, y la liberación de lo que el resto del mundo creía en él una incapacidad, le han convertido en un artista y poeta. Tenía la capacidad de contar las palabras de un texto con solo echarle un vistazo, de inventar un lenguaje, o de dibujar figuras con la máquina de escribir. Su primera aparición en escena fue mano a mano con Bob Wilson.<sup>15</sup> La división del público se traducían entre los que consideraban que se aprovechaba del niño y los que opinaban que lo estaba ayudando. Inspiró a Wilson para la elaboración de *A Letter for Queen Victoria* (1974), en la que aparece Knowles hablando en un lenguaje victoriano, que a él mismo le había surgido algún tiempo antes. Fue él también quien le introdujo en las *Knee Plays*. Estas son pequeñas escenas que funcionan como interludio y que acontecen en primera línea del escenario, en el proscenio. La conexión de estos con el resto de la historia puede existir o no, o simplemente encontrarse en algún punto lejano a primera vista.<sup>16</sup> El uso de estos aparece por primera vez en *Einstein on the Beach* (1976). La acogida de *A Letter for Queen Victoria*

<sup>13</sup> Ibidem.

<sup>14</sup> Ibidem.

<sup>15</sup> HAVEN, C. (2008). "Avant-garde director Robert Wilson: 'What we see can be as important as what we hear'" en *Stanford*. <<https://news.stanford.edu/news/2008/october8/wilsontwo-100808.html>> [Consulta: 15 junio de 2018]

<sup>16</sup> DE BLAS, GÓMEZ, F. Op. Cit. en nota 14, en capítulo 2, p. 171

en Europa fue tal que decidió llevarla a Broadway, donde quería obtener la misma fama. Fue él quien alquiló el teatro, creía en su habilidad artística como dramaturgo y escenógrafo, pero ello no bastó para encandilar al público estadounidense, lo cual supuso una gran decepción. La compañía con la que contaba, el elenco proveniente de la *Byrd Hoffman School*, abandonó pronto su participación con el director, impulsado por su actitud. Supuso un punto de inflexión para Wilson, que a partir de ese momento centraría sus esfuerzos en la elaboración de *Einstein on the Beach* (1976).<sup>17</sup>

La idea de *Einstein on the Beach* surge de la necesidad de buscar un camino nuevo, con el que obtener el éxito mundial que tanto anhela. Es su primera ópera, y su primera obra en la que participan actores profesionales. En ella la música se compone a partir de los decorados y no a la inversa. Su estreno se lleva a cabo en París y tras las buenas críticas se dispondrá a volver a Broadway, y a apostar por su obra alquilando en esta ocasión el *Metropolitan* de Nueva York. Fue la primera ocasión en que su padre y hermana disfrutaron de una función de Bob. Los aplausos esta vez se inclinaron hacia el lado de la balanza de la admiración. Por fin, obtuvo el reconocimiento de su país natal. Sin embargo, tras el éxito cosechado aquí, volvió a Europa para la creación de sus futuras representaciones.<sup>18</sup> En 1979, inicia la que él denomina Etapa Alemana, compuesta por *Death, Destruction and Detroit I, II y III*. La primera sobre el escritor Herman Hesse, la segunda sobre Kafka en 1987 y la última apoyada en la novela *L'isola del giorno prima* de Umberto Eco en 1999.<sup>19</sup>

A principios de los años 80, Robert Wilson recibe una solicitud para que elabore una obra para los Juegos Olímpicos que se celebrarían en Los Ángeles en 1984. En un momento caracterizado por las numerosas guerras que acontecían decide crear una producción sobre la paz con un nombre paradójico, *Civil Wars*. Para Bob, la situación es comparable a la del resto del mundo, pues fue entonces también cuando recibió la noticia de la muerte de su padre y tuvo que viajar de nuevo a Waco para el entierro. Con la pena sobre él, se dispuso a preparar esta nueva obra, cuya financiación no llegó nunca. Vendió bocetos, y diseños con la intención de conseguir el dinero que le solicitaban para su realización, pero finalmente, ni el apoyo de Francia, donde tanto apreció le tenían, ni la aparición de David Bowie en el cartel como uno de los actores fueron suficientes para que su creación se representará en Los Ángeles. Su cancelación llegó a oídos de Wilson por la prensa, así como la especulación de que el comité olímpico sí que tenía dinero para financiar la obra, pero no quería hacerlo porque no atraía a la organización. Todo ello le causó el segundo momento

<sup>17</sup> *Absolute Wilson*. Op. Cit. en nota 1, en capítulo 4.

<sup>18</sup> *Ibidem*.

<sup>19</sup> DE BLAS, GÓMEZ, F. Op. Cit. en nota 14, en capítulo 2, p. 173.

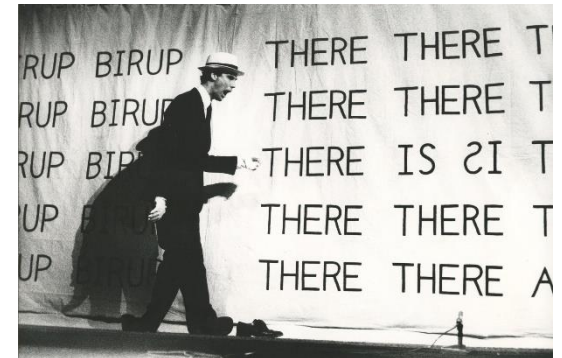


Ilustración 54 Christopher Knowles en *A Letter for Queen Victoria*.



Ilustración 55 *Einstein on the Beach*.



Ilustración 56 Retrato-fotografía de Lady Gaga





Ilustración 57  
Chair from *The Mick Girl*



Ilustración 58  
Zeus chair from *Persephone*

de frustración de su carrera. Pero como era de esperar, por su empeño y dedicación, resurgió, y lo hizo a lo grande gracias a *The Black Rider* en 1990, obra en colaboración con el compositor Tom Waits (1949), y que le acercó a un gran número de público.<sup>20</sup>

Actualmente, las elaboraciones de Robert Wilson no se quedan únicamente en el mundo teatral, sino que también es diseñador de mobiliario, con especial inclinación por el diseño de sillas, las cuales incluye en sus representaciones como elementos que cobran gran importancia en sí mismas. En España ha realizado varias exposiciones, y de todas ellas se destaca la singularidad de los elementos, y la disposición de las obras a lo largo de las distintas salas, pensada al milímetro con una estructura de líneas y conceptos arquitectónicos.<sup>21</sup> También produce video retratos para artistas famosos, grabaciones de unos segundos de duración, con una escenografía cuidada y en ocasiones voz de fondo. A veces estos retratos imitan obras pictóricas, dando lugar a los *tableaux vivants*. En ellos se destaca el empleo de la luz como medio para resaltar el volumen. Por último, hay que mencionar su faceta de actor. En 1995, realizará la obra *Hamlet: a monolog*, cuyo único intérprete sería el mismo.

<sup>20</sup> *Absolute Wilson*. Op. Cit. en nota 1, en capítulo 3

<sup>21</sup> BERGANUS, E.; KRUMME, P. (1992). *Robert Wilson*. Valencia: Editorial del IVAM.



Ilustración 59 Isabella Rosellini, 2005

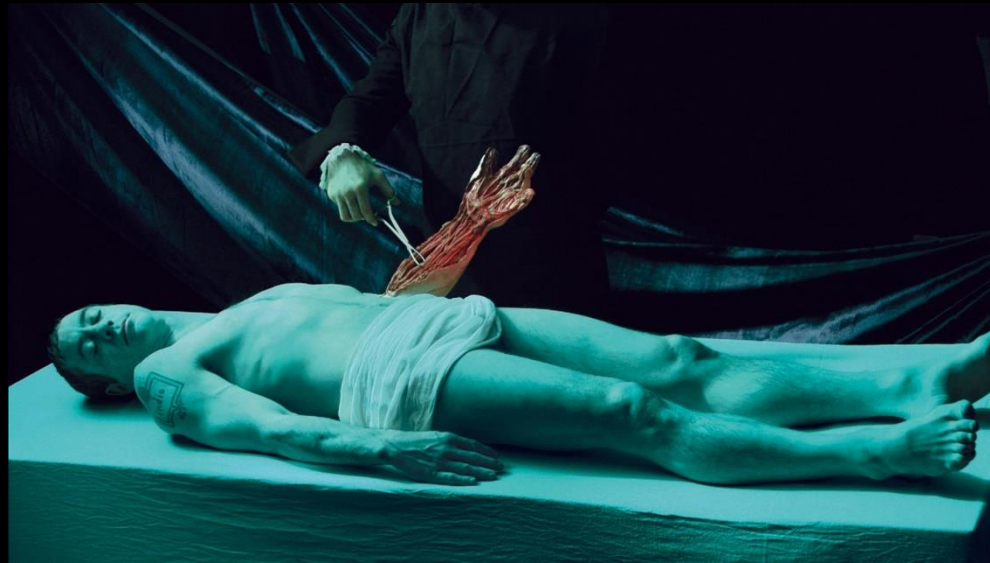


Ilustración 60 Robert Downey Jr., 2004



Ilustración 61 Lady Gaga, 2013



Ilustración 62 Winona Ryder, 2004

## 4.2 Características del teatro de Robert Wilson.



Ilustración 63 Monsters of Grace.



Ilustración 64 Monsters of Grace.



Ilustración 65 Monsters of Grace.

En general la dirección y escenografía de Robert Wilson se inscribe dentro del *Theater of images*. Lo más característico de este tipo de espectáculos es que los actores no interpretan, sino que es el espectador el que debe hacerlo en el más amplio sentido de la palabra. Lo fundamental es que esa interpretación no está inducida por el actor, pues este no busca modificar el estado de ánimo del público, ni producir un cambio social. Lo único que el intérprete hace en escena es representar algo significativo para él, imágenes que en cierto momento de su vida les hicieron reflexionar.<sup>22</sup> El actor es una mera imagen en sí mismo, productora de sonidos. Dichos efectos sonoros, en muchas ocasiones no tienen una relación directa con la acción, responden a estructuras lingüísticas más parecidas a las utilizadas por Christopher Knowles. Las figuraciones que tienen lugar en la escena no buscan imitar la realidad, más bien pretenden buscar los caminos de la mente. Robert Wilson, durante los ensayos, insiste con el elenco en esa búsqueda de las imágenes mentales, sin importarle cuales sean estas, son fundamentales, opina, para la existencia de verismo en las acciones.<sup>23</sup> Esto lo acerca a la corriente del simbolismo.

*“En el teatro, el signo creado por el actor tiende a monopolizar la atención del público a expensas de significaciones materiales que acompañan al signo lingüístico. Tiende a desviar la atención del texto hacia la realización vocal, del discurso hacia las acciones físicas, incluso hacia la apariencia física del personaje escénico, etc.”<sup>24</sup>*

Las imágenes mentales de los actores siempre salen a la luz con sus movimientos, pero a veces Wilson hace uso también de las oportunidades de lo multimedia. En *Deafman Glance*, proyecta videos sobre pantallas situadas en la escena, que alejan aún más al espectador del sentir propio de los actores. En *Monsters of Grace* (1998), los *films* que acompañan la representación pasan a tener una tercera dimensión.<sup>25</sup> Todo ello apoya el deseo por parte del escenógrafo de hacer latente que la representación es una obra de arte, que como en un museo se observa desde la distancia, algo que se percibe enmarcado por un escenario

<sup>22</sup> BRECHT, S. (1994). *The Theater of Visions: Robert Wilson* [The Original Theatre of the City of New York. From the mid-60s - to the mid-70s, Book I] Methuen. p. 9, Citado en MOREY, M.; PARDO, C. Op. Cit. en nota 1, en capítulo 1, p. 29

<sup>23</sup> VALIENTE, P. (2000). *Estudio del proceso de creación de Robert Wilson*. Tesis doctoral. Madrid: Universidad Complutense de Madrid. pp. 192-195 <<http://biblioteca.ucm.es/tesis/19972000/S/3/S3042301.pdf>> [Consulta: 1 marzo de 2018]

<sup>24</sup> VELTRUSKI. *Ubersfeld*. p. 541, Citado en Ibidem, p. 192.

<sup>25</sup> MOREY, M.; PARDO, C. Op. Cit. en nota 1, en capítulo 1, p. 68.

a la italiana. Dentro del mundo audiovisual en el que se encuentra sumergido Wilson, tanto en video retratos como en las obras teatrales, plantea para ellas una estructura formada por pequeños episodios, fragmentos de imágenes cuyo orden puede ser alterado o verse de manera independiente, cambiando así el discurso narrativo. Juega con la narración, la sintetiza y forma con ella un collage.<sup>26</sup>

*“Video 50 (1978) está compuesto por 130 episodios que, unidos, forman una estructura modular. Es decir, no tienen un orden fijo, sino que se pueden recomponer de múltiples formas. Se puede programar la duración que se desee, desde treinta segundos hasta cincuenta minutos. Stations (1983) tiene una estructura más narrativa, pero aun así se funda en pequeñas unidades de tiempo. Está compuesto de pequeños episodios, mini-episodios, que se pueden extraer y ver independientemente. Deafman Glance (198) tiene también una estructura narrativa, pero no hace falta verlo en el orden en que lo he compuesto: su estructura se puede recomponer y ver de distintas formas.”* (Robert Wilson)<sup>27</sup>

60

Según el escritor, diseñador y director teatral, Richard Foreman (1937) el imaginario que compone las obras de Wilson posee las cualidades de *tableaux vivants*.<sup>28</sup> Estos son la representación en el teatro de una obra pictórica siguiendo las pautas de la composición, la iluminación, el color, y las posturas.<sup>29</sup> Cuando Bob comienza a plantear la escenografía de sus obras, lo hace como un pintor al enfrentarse a un lienzo en blanco. Primero esboza la estructura, que viene determinada por la luz. En sus primeros bocetos le basta con el negro del grafito, el carbón o el pastel, con los que dibujan las sombras y dejar los blancos de la luz.<sup>30</sup> A esta primera pincelada va superponiendo las capas que configuraran el total de la escena. A cada una de las capas, Wilson las llama *screens* o *books*.<sup>31</sup> Aunque muchos son los artistas con los que se compara la obra de Wilson en cuestiones de composición, es Cézanne el que le aporta las pautas de diseño y modo de trabajo principales.

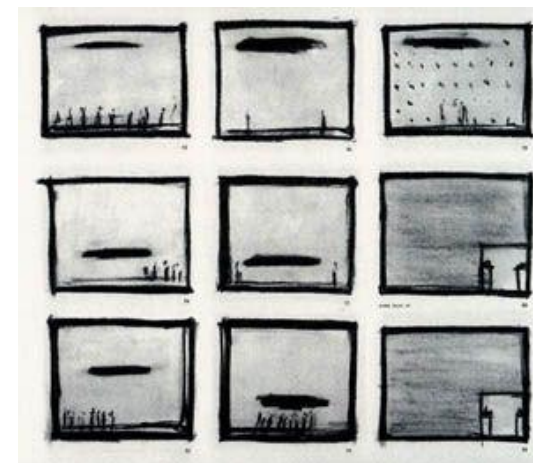


Ilustración 66 Story board de Einstein on the Beach.

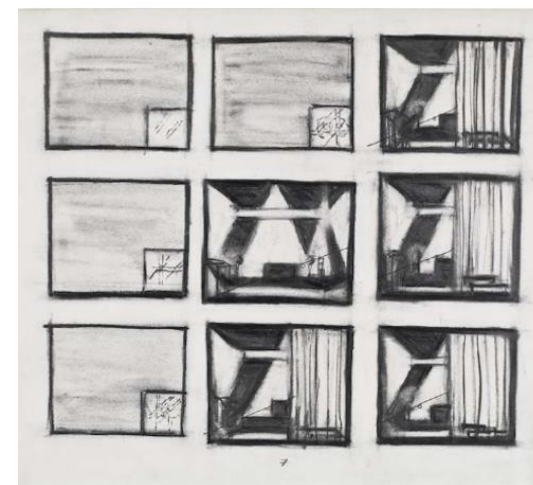


Ilustración 67 Story board de Einstein on the Beach.

<sup>26</sup> VALIENTE, P. Op. Cit. en nota 23, en capítulo 4, pp. 162, 198.

<sup>27</sup> WILSON, R. *El arte del libro*. p. 99. Citado en *Ibidem*, p. 198.

<sup>28</sup> *Ibidem*, p. 201

<sup>29</sup> LECTURALIA. *Tableaux vivants*, de Javier Navarro. <<http://www.lecturalia.com/blog/2015/07/24/tableaux-vivants-de-javier-navarro/>> [Consulta: 1 julio de 2018]

<sup>30</sup> MOREY, M.; PARDO, C. Op. Cit. en nota 1, en capítulo 1, p. 69

<sup>31</sup> MOLDOVEANU, M. (2001). *Composición, luz y color en el teatro de Robert Wilson*. Barcelona: Editorial Lunweg Editores S.A. pp. 15-16.





Ilustración 68 "Muchacho con el chaleco rojo" de Paul Cézanne.

*"Primero trabajo en un libro visual...es una primera pantalla. Después trabajo en el libro visual de la luz, que es otra pantalla. A continuación trabajo en el libro visual de los gestos. Luego en el libro audio de sonidos y palabras – el texto. Después ajusto estas capas de pantallas unas con otras y, cuando están superpuestas y acopladas correctamente, las dejo como están o las ordeno de acuerdo con referencias cruzadas de manera que se desfasen ligeramente unas de otras."* (Robert Wilson)<sup>32</sup>

Al pintor rinde homenaje con su obra *La femme à la cafetière*, en la que una mujer aparece como en el cuadro de Cézanne, sentada al lado de una mesita con una cafetera, haciendo un ruido exagerado mientras come.<sup>33</sup> La técnica que el artista utiliza, consistente en la elaboración de un cuadro mediante la pintura de planos superpuestos de color, es la misma que utiliza Wilson para configurar sus obras. Ahora bien, lo que une a ambos artistas principalmente es la manera en la que abstraen la complejidad de las cosas y las descomponen en sus formas sencillas de origen. En el caso del pintor se simplifican los cuerpos en volúmenes como el cono o el cilindro mientras que el escenógrafo, simplifica los decorados siguiendo la geometría más sencilla, pero descompone además los movimientos y las escenas en líneas.<sup>34</sup> Por todo ello, se puede decir que se trata de una escenografía minimalista, donde no hay lugar para el ornamento ni la parafernalia.

*"Cézanne es mi pintor predilecto. Mi obra está más cerca de él que de cualquier otro artista. Mi producción de Hamletmachine es en su arquitectura como una pintura de Cézanne. Cézanne simplificaba y purificaba las formas para revelar la estructura clásica y la composición. Yo lo he aprendido todo de Cézanne, su uso del color, la luz, la diagonal y el espacio; cómo usar el centro y los bordes. Sus imágenes no están enmarcadas por límites."* (Robert Wilson).<sup>35</sup>

Cézanne era un amante del volumen. En sus pinturas, no se demostraba una fiel proporción, ya que consideraba que era de mayor importancia dar respuesta al sentimiento que le sugiere la imagen y no a la pura realidad. A pesar de ello sí que se caracterizan por el volumen de los sólidos. Esto lo conseguía

<sup>32</sup> Ibidem, p. 16.

<sup>33</sup> VALIENTE, P. Op. Cit. en nota 23, en capítulo 4, p. 197.

<sup>34</sup> MOREY, M.; PARDO, C. Op. Cit. en nota 1, en capítulo 1, p. 54.

<sup>35</sup> HOLMBERG, A. (1999). "The disease of art: Ibsen's When We Dead Awaken", en Arthur Holmberg, ed. The lively art: a treasury of criticism, commentary, observation and insight from twenty years of the American Repertory Theatre. Ivan R. Dee, Chicago. Citado en Ibidem, p. 52.

superponiendo las sombras con el uso del color, primero con el negro y más adelante con el violeta. Según el pintor Yvon Taillandier (1926-2008), cuando se trataba de dar volumen al cuadro por medio de la perspectiva, las opiniones de Cézanne eran contrarias a las de la perspectiva lineal con puntos de vista, ya que esta daba como consecuencia una lejanía propia a la imagen de un túnel. En lugar de utilizar la perspectiva tradicional, evoca la profundidad, por medio de la variación de tamaños, disminuyendo este conforme más alejado se encuentre el cuerpo.<sup>36</sup> Esto inspirará también a Robert Wilson para sugerir la profundidad en sus escenarios, tal y como ocurre en *The Black Rider*, al colocar sillas abstractas de distintas dimensiones, o en *The King of Spain* donde el fondo se llena de la imagen de unas gigantes patas de gato, o como en *Alice* (1992), cuando los objetos aumentan su tamaño a medida que avanza la obra.<sup>37</sup>

Además del *Minimal art* y del Simbolismo son evidentes también las relaciones con otras tendencias pictóricas como el Surrealismo y el Expresionismo. Louis de Aragón (1897-1982), considera a Robert Wilson el heredero del Surrealismo, y aunque al escenógrafo no le guste adscribirse a ninguna corriente artística, sí que ha manifestado que, para él, el subconsciente y el mundo real se encuentran en el mismo nivel de realidad.<sup>38</sup> Es fácil comprender que esta afirmación tenga un peso importante en su vida, y que por lo tanto lo aplique a sus representaciones, pues a lo largo de su vida se ha adentrado en la mente de aquellos que se abstraen de la realidad tal y como es conocida para la mayoría. En un primer momento se sumergió en su propia mente, la de un chico tímido y tartamudo. Más adelante, trabajando con niños con daños cerebrales, con su hijo adoptivo mudo, Raymond Andrews y con Christopher Knowles. Así pues, confía en el surrealismo también descrito también por Antonin Artaud (1896-1948)<sup>39</sup> para el que el "mundo surreal era concreto" y lo abstracto, ajeno al sentir espiritual se aleja de lo realmente verdadero. Las obras teatrales de Wilson, las componen, pues, elementos próximos al subconsciente, como son: las repeticiones lingüísticas, el desfase temporal entre acciones y música, las estructuras no lineales, o los movimientos antinaturales entre otros.<sup>40</sup>

<sup>36</sup> TAILLANDIER, Y. (1965). *P. Cézanne*. Barcelona: Ediciones Daimon, Manuel Tamayo. pp. 69, 72.

<sup>37</sup> MOREY, M.; PARDO, C. Op. Cit. en nota 1, en capítulo 1, pp. 67-68.

<sup>38</sup> Escritor francés, nacido en 1897, que infundió algunos de los principios del Dadáismo. A MEDIA VOZ. Louis de Aragón. <<http://amediavoz.com/aragon.htm>> Citado en *Ibidem*, p. 25.

<sup>39</sup> Antonin Artaud fue un poeta, ensayista, actor y director de escena francés. Destacó sobre todo en esta última faceta, en la que se le ubicó dentro del teatro surrealista y experimental. Plasmó sus ideas acerca del teatro en dos libros: *Theatre de la cruauté* y *The Theatre and Its Double*. Fue el inventor del "teatro de la crueldad" en el que se tratan temas violentos, acompañados de una gran iluminación, magia, y movimientos particulares. POETRY FOUNDATION. Antonin Artaud. <<https://www.poetryfoundation.org/poets/antonin-artaud>> [Consulta: 25 junio de 2018]

<sup>40</sup> VALIENTE, P. Op. Cit. en nota 23, capítulo 4, pp. 19, 86.

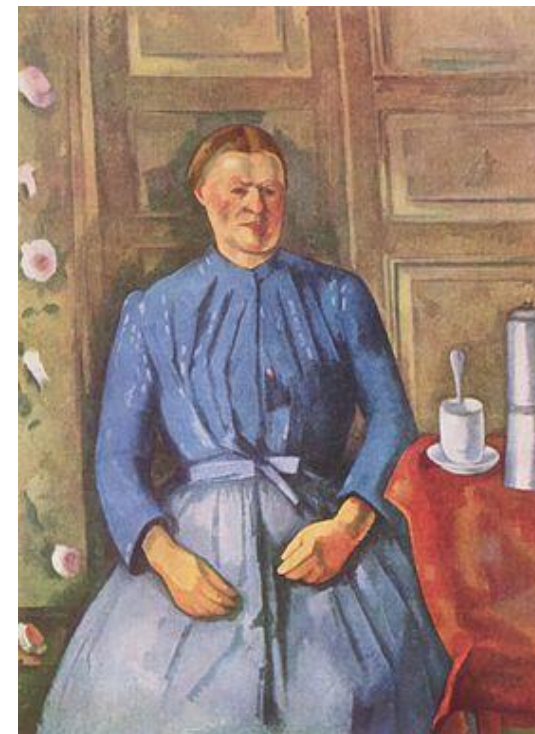


Ilustración 69 "La femme à la cafetière" de Paul Cézanne



Ilustración 70 "La femme à la cafetière" de Robert Wilson



Ilustración 71 "I am waiting for you" de Yves Tanguy.



Ilustración 72 "Cathedra" de Barnett Newman.



Ilustración 73 "Black on maroon" de Mark Rothko.

La estética en algunas de sus escenas se asemeja también a la de pinturas de artistas surrealistas como Yves Tanguy (1900-1955) o Salvador Dalí (1904-1989), por la claridad de los fondos sobre los que se pierden las figuras.<sup>41</sup>

Se pueden establecer relaciones entre las composiciones del escenógrafo y las de muchos otros movimientos artísticos de la historia. La Grecia antigua está presente ya en *Alceste* (1986), donde en el ciclorama se muestran unas columnas verticales llevadas al abstracto, como si de las columnas de un templo griego se tratase, para dotar de monumentalidad a la escena, y de atemporalidad al espectáculo. Por una parte, responde a la época en la que el texto se sitúa y, por otra, lo abstrae hasta el minimalismo para acercarlo a la época contemporánea. Es también su empeño por la verticalidad lo que le lleva a realizar este tipo de composiciones. Ello, junto con la búsqueda del color puro y el contraste lo acercan a artistas como Barnett Newman (1905-1970) o Mark Rothko (1903-1970)<sup>42</sup>. Al primero lo une, precisamente, la constante en las obras del pintor de una o varias líneas verticales de un tono más claro que el fondo monocromo, que juega el papel de un rayo de luz.<sup>43</sup> Ambos, la línea de luz, y el color uniforme de los fondos, acostumbran a aparecer en las composiciones de Robert Wilson, obsesionado por conseguir la pureza del color, algo a lo que se dedicó durante toda su carrera el artista Mark Rothko. Para el escenógrafo le son suficientes tres colores de gelatinas para conseguir una extensa paleta de tonalidades. Estos son: *el azul oscuro (Rosco 78)*, *azul más claro (Lee 201)*, y *blanco*.<sup>44</sup> Wilson es capaz de pasarse horas y horas iluminando un objeto en busca de la tonalidad exacta que tiene en su cabeza. Se puede afirmar pues, que en sus composiciones, tanto el color como la luz, tienen una función aparentemente expresionista.

*"Si tomas una cómoda barroca y pones encima de ella un reloj barroco, es una cosa. Si quito el reloj barroco y pongo encima de la cómoda una botella de Coca-cola, es otra cosa. Y*

<sup>41</sup> MOLDOVEANU, M. Op. Cit. en nota 29, capítulo 4, p. 25.

<sup>42</sup> Pintor perteneciente que se caracteriza por sus lienzos de grandes dimensiones con rectángulos de contornos difuminados sobre fondos monocromos. CULTURA COLECTIVA. *Mark Rothko: la sensualidad en el color*. <<https://culturacolectiva.com/arte/mark-rothko-la-sensualidad-en-el-color/>> [Consulta: 23 junio de 2018]

<sup>43</sup> Barnett Newman fue un pintor, nacido en Nueva York, que desarrolló sus lienzos siguiendo las teorías del expresionismo abstracto. HISTORIA ARTE. *Barnett Newman*. <<https://historia-arte.com/artistas/barnett-newman>> Citado en: MOLDOVEANU, M. Op. Cit. en nota 29, capítulo 4, pp. 26-27.

<sup>44</sup> MOREY, M.; PARDO, C. Op. Cit. en nota 1, en capítulo 1, p. 55.



*Ilustración 74*  
**Alceste**  
Robert Wilson



*Ilustración 75*  
**Einstein on the Beach**  
Robert Wilson





Ilustración 76 "Marilyn Monroe" de Andy Warhol.

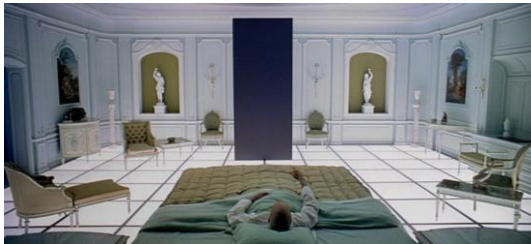


Ilustración 77 Imagen de "2001: Odisea en el espacio" (1968) de Stanley Kubrick.

*posiblemente es más fácil ver la botella de Coca-cola y la cómoda juntas que ver el reloj barroco encima de la cómoda barroca" (Robert Wilson)<sup>45</sup>*

Sin embargo, él no se considerará expresionista, pues defiende que con ello no busca expresar, más bien pretende la eliminación de toda emoción y la obtención de una representación mecanicista, donde todo lo existente en escena sea artificial, sin lugar para la espontaneidad, todo hecho a medida para la obra. A pesar de ello, no se puede obviar su juego con los contrastes cromáticos y lumínicos, aísla un objeto del resto de la escena con un fuerte color llamativo que lo hace resaltar, o lo ilumina con un *spot*, que concentra la luz en ese punto. En este sentido se establece una relación con el *Pop art*, y las obras de Andy Warhol (1928-1987).

Algunas de las relaciones compositivas de la obra *Wilsoniana* se establecen también con el cine. Su teatro visual lo aproxima a estructuras propias de planos cinematográficos, y si hay un director tan minucioso en el encuadre de los planos este es Stanley Kubrick (1928-1999). Como el director, Wilson recurre en muchas ocasiones a la perfecta simetría, al punto de vista centrado, en el que se sitúa la silueta de un actor, y ambos lados el peso de un decorado que se equilibra entre sí.

Como en el séptimo arte, en el teatro de Wilson la luz es la protagonista. Sin luz no hay función, pues es ella la que estructura el espacio, la que hace distintos papeles y la que expresa. Esta no tiene un papel meramente funcional, sino que se convierte en protagonista. Con el diseño de la iluminación comienza su proceso creativo. Los esquemas que realiza sobre la luz, las partes iluminadas y las oscuras de la escena, componen su libreto visual.

*"Muy frecuentemente, la luz subraya la escena según una lógica próxima a la del plano cinematográfico – primer plano, plano medio, plano general – tanto sucesiva como simultáneamente, deteniéndose en cada matiz, hasta casi sugerir que la lógica del encuadre y el plano en el cine, todo el arte del montaje, a menudo no es más que una burda aproximación apresurada a lo que el arte de la iluminación teatral puede llegar a hacer sentir la mirada." (Morey y Pardo)<sup>46</sup>*

<sup>45</sup> CHARIM, I. (1987). "Und ich denke, der Körper lügt nicht" [Entrevista con Robert Wilson], en Die Weltwoche. Citado en Ibidem, p. 81.

<sup>46</sup> Ibidem, p. 55



*Ilustración 78 y 79*  
*The Old Woman*  
*Robert Wilson, 2013*



*Ilustración 80*  
*Adam's passion*  
*Robert Wilson, 2015*



Ilustración 81 "Fables de la Fontaine".



Ilustración 82 "The life and death of Marina Abramovic".



Ilustración 83 "Woyzeck".

El método de iluminación de Robert Wilson, poco o nada tiene que ver con los modelos de McCandless o Skelton. Si estos dividían el escenario en zonas que tenían cada una de ellas sus propios focos de luz independientes del resto, en el teatro de Wilson, cada objeto, cada parte del cuerpo de los actores, el fondo y cada parte del decorado posee su propio sistema de iluminación. No es de extrañar, pues, que requiera de un gran número de luminarias en cada función.

*"He llegado a formular peticiones un poco especiales a los equipos técnicos de ciertos teatros a la italiana. Por ejemplo, en vez regular la iluminación por cómputos de 20, pedí cómputos que iban hasta 300. Esto les parecía extraño y a veces oponían resistencia a la minuciosidad de mis peticiones"* (Robert Wilson)<sup>47</sup>

Un fiel compañero suyo es el ciclorama, lo que podría ser el equiparable a los constantes telones pintados de la escenografía antigua. En sus escenas es el cielo sobre el horizonte que representa a menudo con un tono blanco que destaca y difumina sus bordes sobre el fondo de colores fríos en su mayoría. De esta manera, la escena se amplía y adquiere mayor profundidad. Además, el ciclorama, con casi imperceptibles cambios de tonalidad, sugiere el paso del tiempo y se convierte en narrador. Con el color expresa el carácter de la escena, volviéndose más cálida conforme la violencia aumenta, hasta alcanzar el rojo vivo en el momento de una muerte. Así ocurre por ejemplo en *Woyzeck* (2002). Es un elemento completamente independiente del resto. Cuando la zona de la acción se torna oscura y densa, este aporta la textura y la ligereza de la luz.

Con la luz da vida a los objetos, los convierte en actores de la función, con ella aparecen y desaparecen de escena, crecen o disminuyen en función del tamaño de las sombras que proyectan, y se colorean con los filtros de las luminarias. Entre todos los objetos, son las sillas las protagonistas en la mayoría de sus obras. Sillas, que, lejos del teatro naturalista, son diseñadas por él mismo en función del drama, y que poco cumplen su función. Ellas son esculturas con carácter propio. Se podría decir que, en muchas ocasiones les dedica una *knee play*, pues en el proscenio una luz ilumina la silla minuciosamente colocada, en la dirección y perspectiva justa, hasta exigir que se sitúe un milímetro más a la izquierda o la derecha. A veces estas sillas son bidimensionales, recortadas en tamaño y forma que sintonice con la escena.<sup>48</sup>

<sup>47</sup> LESSCHAEVE, J. (1977). "Robert Wilson: Réponses" [Entrevista con Robert Wilson], en *Tel Quel*, París. pp. 71 – 73. Citado en *Ibidem*.

<sup>48</sup> MOREY, M.; PARDO, C. Op. Cit. en nota 1, en capítulo 1, pp. 79-82

Al igual que un objeto se convierte en actor, un actor puede convertirse en forma. Juega con el plano central para transformar la figura del intérprete iluminado y obviar el volumen del cuerpo humano. Otras veces la silueta se convierte en sombra, sombra que es actor, intrigante y misterioso, que sigue la acción e interactúa con el resto. Sus límites están completamente perfilados delante del fondo de color del ciclorama. Es puro ilusionismo, una maniobra que demuestra su genio. Las acciones se crean de la interacción con la figura del actor y su negativo. Cuando no ocurre ni una cosa ni la otra, el cuerpo del actor está fragmentado, deja de tener una función como individuo, y son su mano, su pie, o su cabeza los que actúan de manera independiente. Con un *spot* que los ilumina, adquieren la fuerza necesaria para llamar la atención del público, atento a cada pequeño movimiento, y cada gesto, que, sin duda, está lleno de significado.<sup>49</sup>

Por último, hay que destacar el carácter de Wilson, su capacidad para crear efectos ópticos combinando todas las técnicas de iluminación con su ingenio. En sus escenas se ha visto caer sangre de la nada, de la absoluta oscuridad, siluetas negras de personas con enormes cabezas proyectadas. Las transiciones de escena son imperceptibles y sutiles, los actores aparecen en escena sin ser intuidos ni siquiera. Todo es luz, todo lo puede componer con ella, y a ella le dedica una obra entera *The Golden Windows*, sobre el viaje que un niño realiza en busca siguiendo la magia de la luz.<sup>50</sup> Con ochenta horas necesarias para su iluminación está por detrás de *Madame Butterfly*, a la que dedicaron cien horas.<sup>51</sup> Pero, sin duda alguna, la obra que más impresiona por el uso que le da a la luz con el fin de crear efectos mágicos es *The Little Match Girl* (2013). Dos intérpretes y una escenografía absorbente son suficientes para trasladar al espectador a un mundo de ilusión.

Seguramente, todas las relaciones que se pueden establecer entre su obra y la de muchos otros artistas sea algo casual e inintencionado, pero ello no deja de lado el hecho de que en sus creaciones se evidencie una gran riqueza visual. Wilson es un colector de imágenes y a ellas recurre a la hora de proyectar una nueva escenografía.



Ilustración 84 "Odyssey".



Ilustración 85 "POetry".



Ilustración 86 "POetry".

<sup>49</sup> Ibidem, pp. 54-55

<sup>50</sup> GARCIA, SOARES, L. Op. Cit. en nota 2, en capítulo 1, p. 448.

<sup>51</sup> MOREY, M.; PARDO, C. Op. Cit. en nota 1, en capítulo 1, p. 47





*Ilustración 87*  
*A Dream Play*  
*Robert Wilson, 1998*



*Ilustración 88*  
*The Lillie and Death of Marina Abramović*  
*Robert Wilson, 2011*



Ilustración 89. *The Old Woman*. Robert Wilson, 2013



Ilustración 90. *Pushkin's Fairy Tales*. Robert Wilson, 2015



Ilustración 91. *Odyssey*. Robert Wilson, 2012



*Ilustraciones 92, 93, 94 y 95*  
*The Little Match girl*  
Robert Wilson, 2013

### 4.3 Einstein on the Beach.

*Einstein on the Beach* es una de sus obras más importantes. Con ella volvió a recibir cierto reconocimiento por parte del público. Las representaciones de esta han sido numerosas, perfeccionando con los años, si cabe, los pequeños detalles que la constituyen. En ella colabora con el compositor Philip Glass y con el coreógrafo Andy de Groat, al que sucederá, Lucinda Childs. Esta ópera, de cuatro horas y media de duración, es un fiel reflejo de la complejidad estructural existente detrás de cada composición de sus dramas. No posee argumento ni tampoco la linealidad que se acostumbra a percibir en las representaciones teatrales convencionales.<sup>52</sup>

72 *"I, II, III, IV; A, B, C, D; 1, 2, 3, 4, 5... Bien, he aquí cómo hice una ópera. En primer lugar, decido hacer una obra que se llama Einstein on the Beach. Empiezo por el título. A continuación, decido hacer cuatro actos con tres temas y todas las combinaciones posibles de estos tres temas: A y B, C y A, B y C, y por último los tres temas juntos. Después introduzco intermedios a los que llamo Knee plays (una especie de articulaciones). Después, defino las duraciones. Decido que esta parte va a durar 22 minutos, esa 21. Todo me da en conjunto cuatro horas y cuarenta minutos. En este momento tengo la forma, la estructura y la duración." (Robert Wilson)<sup>53</sup>*

El libreto visual de la obra lo componen tres temas base que se repiten a lo largo de la representación con algunas variaciones. Estos son: un tren, una sala de un tribunal y un campo con una nave espacial. Los tres temas combinados dan lugar a los cuatro actos: A+B; A+C; B+C, ABC, a los que se añaden cinco *Knee plays* que articulan las escenas. Con la luz hace hincapié en los sutiles movimientos del cuerpo. Los textos siguen el modelo de la oratoria de su colaborador Christopher Knowles. En este caso, sus estructuras lingüísticas repiten los números que componen la seriación de las escenas, como si de las notas de una partitura se tratasen.<sup>54</sup>

*"La imagen del tren aparece tres veces: primero, en el acto I, escena I, después en el acto II, escena 2 (Tren Nocturno), y, por último, en el acto IV, escena I, donde aparece de acuerdo con*

<sup>52</sup> Ibidem, p. 178.

<sup>53</sup> Ibidem, p. 74.

<sup>54</sup> Ibidem, p. 183.



*la misma perspectiva que el Tren Nocturno, pero esta vez transformado en un edificio.” (Morey y Pardo)<sup>55</sup>*

En resumen, se trata de una obra cuyo hilo conductor quizá solo se encuentre en la mente de Robert Wilson. El director presenta una serie de sucesos inconexos, de los que el público debe sacar su propia interpretación. De su visualización se extraen una serie de criterios de iluminación y composición que mucho tienen que ver con los conceptos aplicados a la arquitectura.



Ilustración 96 *Knee play* inicial de "Einstein on the Beach".



Ilustración 97 "The Forest".

La obra comienza con una *Knee play*, la misma que a lo largo de sus cuatro horas y media de duración se irá repitiendo con pequeñas modificaciones haciendo una labor de interludio. Mientras el público se sienta en sus butacas, en la escena hay dos elementos iluminados de manera completamente diferente. Por una parte, se crea una sala cúbica por medio de una luz blanca. Esta se proyecta sobre el plano frontal y el del suelo, originando un efecto que recuerda a los *Corner Shallow Spaces* de James Turrell (Ilustración 95). En ese espacio se sientan dos actrices, cada una en una silla, mirando al público e iluminadas desde el frente, lo que les configura una imagen plana. Por otra parte, en el otro extremo aparece una silla, aislada, en medio de la oscuridad, situada formando una diagonal con la línea del escenario e iluminada desde arriba. Su imagen recuerda a la de pintura o arquitectura barrocas, donde la expresividad llegaba de mano de la iluminación y los fuertes contrastes, que sorprendían al espectador. Esta manera de tratar a los objetos aislados de sus escenografías se repite a lo largo de esta y del resto de sus obras. Ocurre lo mismo en *The Forest* (1988), en la que un *spot* se dedica con exclusividad a la iluminación de los útiles, que, como los actores, se encuentran repartidos por el espacio.

Se asiste, a continuación, al primer acto propiamente dicho. En este se observan los principales criterios que van a guiar el diseño escenográfico del resto de la obra. En el fondo, el ciclorama crea el ambiente con un tono gris azulado y una línea blanca de bordes difusos. A lo largo de la escena esta línea va descendiendo hasta alcanzar el plano del escenario. Con su movimiento describe el paso del tiempo, en una escena en la que parece que no avancen las manecillas del reloj. En un momento dado, en el mismo ciclorama aparece una barra vertical de una luz mucho más intensa que la horizontal y con bordes perfectamente definidos. El lienzo recuerda a un cuadro de Barnett Newman, en los que destacaba la vertical como representante de un

<sup>55</sup> Ibidem.

rayo de luz (Ilustración 101). Según palabras de Wilson, esa línea ofrece también una relación con Einstein, cuando este hablaba de trenes.

*"Einstein decía que, cuando se sobrevolaba un tren, sólo se veía una línea. Entonces, cuando el tren recorre una cuarta parte del escenario, es interrumpido por una línea de luz vertical. Después el tren sigue su ruta. La línea de luz desaparece. El tren llega a mitad del escenario y es interrumpido de nuevo por una línea de luz vertical. A continuación, el tren reanuda su marcha y llega a los tres cuartos del escenario, donde de nuevo hay una línea de luz vertical."* (Robert Wilson)<sup>56</sup>

El tren es protagonista también de la escena, representado de una forma muy sencilla. Su figura es recortada en dos dimensiones, y su volumen se sugiere gracias a la aplicación del claroscuro. Es habitual en sus obras esta forma de representación de los decorados. La utiliza también en *Zinnias: The life of Clementine Hunter* (2013). En ese caso el claroscuro se aplica sobre un coche de color azul intenso, consiguiendo un efecto bastante realista (Ilustración 97). Al desplazarse describe una línea horizontal, que es compensada con la vertical de una grúa situada en el lado opuesto. Esta relación entre la vertical y la horizontal, que para Wilson definían el tiempo y el espacio respectivamente son una constante en sus composiciones. Se observa también, por ejemplo, en *The Blacks* (2014) o en *Peter Pan* (2013), donde, en una escena la longitud de una mesa queda contrarrestada por numerosas palmeras (Ilustración 98).

Por otra parte, las diagonales se forman por la posición de los distintos personajes, cuya distribución en la escena refleja el volumen y la profundidad de la misma. El juego con las profundidades a partir de la ubicación del elenco está latente también en *I La Galigo* (2014), donde, en varios de sus actos los personajes se sitúan formando un triángulo en planta (Ilustración 99). Los spots iluminan sus cuerpos de la cintura hacia arriba. Con ello el escenógrafo centra la atención en los movimientos de esta parte: los brazos, y la cabeza. El énfasis en este punto es respaldado también por el vestuario. Visten con una camisa blanca y pantalones grises. El blanco ilumina, mientras que el gris se funde con la oscuridad del suelo. Únicamente dos actores visten de manera diferente, pero el modo en el que están iluminados apoya la teoría de que vestimenta, luz y color, van de la mano. El primero de ellos es un niño subido a la grúa mirando al centro del espacio y

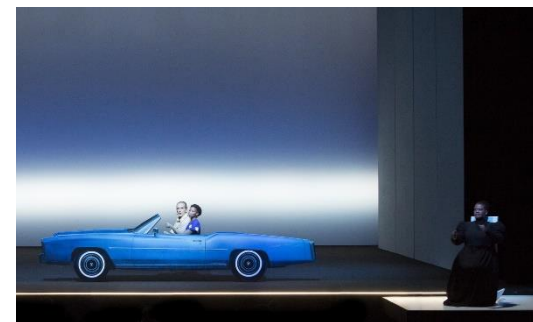


Ilustración 98 "*Zinnias: The life of Clementine Hunter*".



Ilustración 99 "*Peter Pan*".

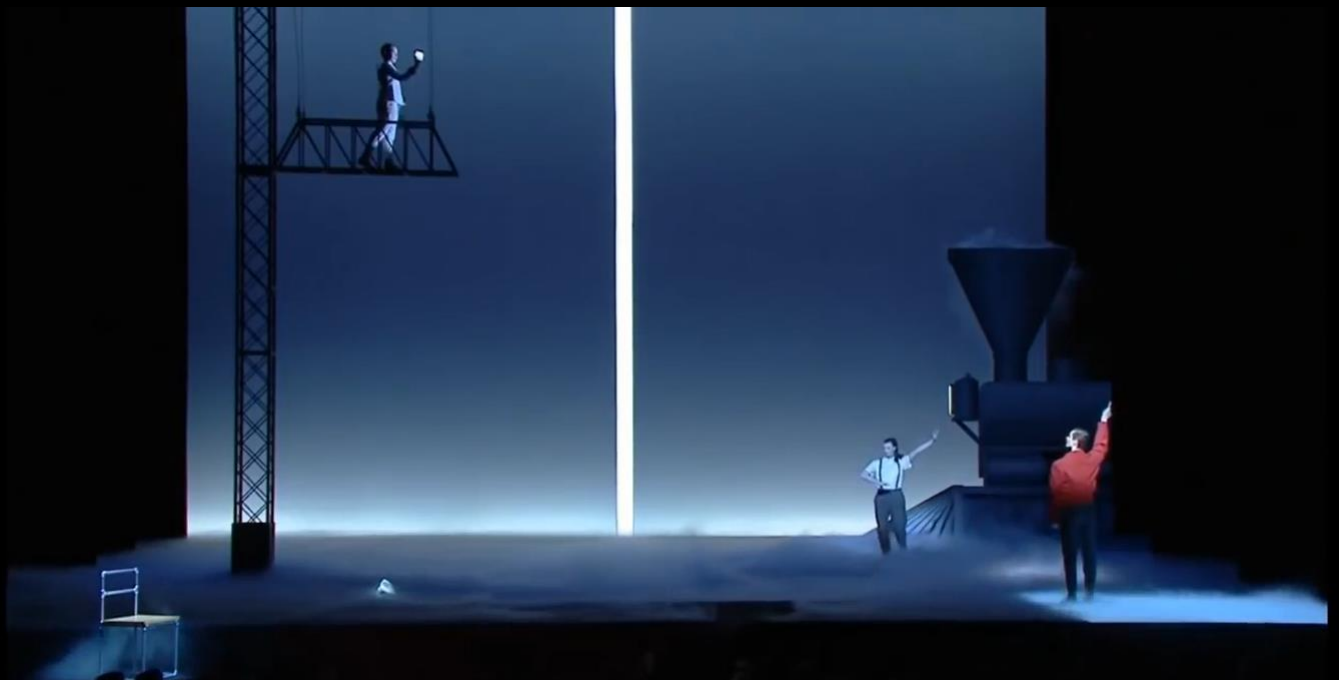


Ilustración 100 "*I La Galigo*".

<sup>56</sup> OSTRIA, V. (1994). "Echanges: Pierre Soulages, Robert Wilson" en *Cahiers du Cinéma*, n° 477. Citado en *Ibidem*, p. 72.



*Ilustraciones 101 "Einstein on the Beach".*



*Ilustraciones 102 "Einstein on the Beach".*

de perfil al público. Sostiene un cubo proyector de luz que le ilumina toda su parte frontal dejando la trasera en la oscuridad. Así pues, su vestimenta es completamente blanca. Por otra parte, otro de los actores, viste con chaqueta roja y pantalones oscuros. En este caso lo ilumina una luz cálida que destaca la intensidad del color, mientras que para el resto era una luz fría (Ilustración 100). En *The Black Rider* lo lleva al extremo, de una manera tal, que los actores con una indumentaria roja están iluminados por una luz del mismo color. Asimismo, otros personajes visten de negro hasta el cuello, dejando su rostro con un maquillaje intensamente blanco e iluminado por un *spot*, al descubierto. En esos momentos, se hace evidente el juego de contrastes cromáticos mencionado antes como una de las características propias del escenógrafo.

Los contrastes son obvios también entre unas escenas y otras. A lo largo de la obra se observan tres escenarios donde prima la claridad y la ausencia de profundidad. En estos actos, una serie de bailarines se desplazan por toda la superficie vestidos de blanco. La luz proporciona un aspecto uniforme, siguiendo un modelo de iluminación que se asemeja más al de McCandless que al de Skelton, ya que las zonas de luz no se superponen. Se describen nueve áreas distribuidas en tres filas y tres columnas. A cada una de ellas van a parar dos focos situados uno a cada lateral. Además, una fila de luminarias recorre el proscenio. En estas escenas no hay sombras, no hay claroscuro y, por lo tanto, no hay profundidad, a pesar de que los bailarines estén distribuidos por todo el espacio (Ilustración 104). Esto se evidencia aún más, cuando, durante un periodo de tiempo, las luces dejan de iluminar la escena y los intérpretes se convierten en negras figuras que parecen estar recortadas en el ciclorama.

La creación de los *tableaux vivants* en las obras de Wilson se ejemplifica en este caso en las escenas del juicio (Ilustración 105). Se caracterizan por una composición con un eje de simetría y su división en tres partes. En planta, se aprecia también la misma relación de proporcionalidad y distribución del espacio que en el alzado, algo más propio de un arquitecto que de un escenógrafo. Las zonas de actuación son delimitadas en planta por la iluminación. El alzado lo pintan las formas sencillas y primitivas que utilizaba Cézanne. Toda la decoración se simplifica en rectángulos, triángulos y círculos, con los que se construye el mobiliario necesario, las zonas iluminadas y el fondo. El telón que cierra la escena está pintado por triángulos de distintas tonalidades de azul. Es preciso en la obtención de los colores, tal y como lo era Mark Rothko en sus lienzos, donde buscaba la relación del cromatismo.

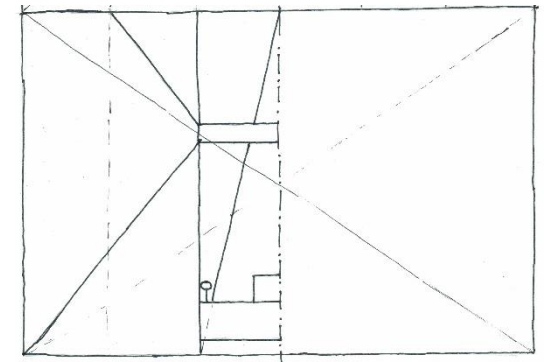


Ilustración 603 Alzado simplificado de la escena.

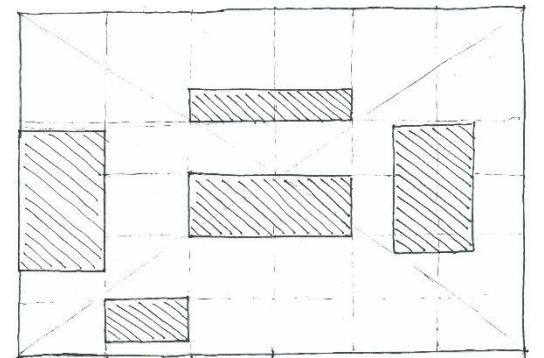
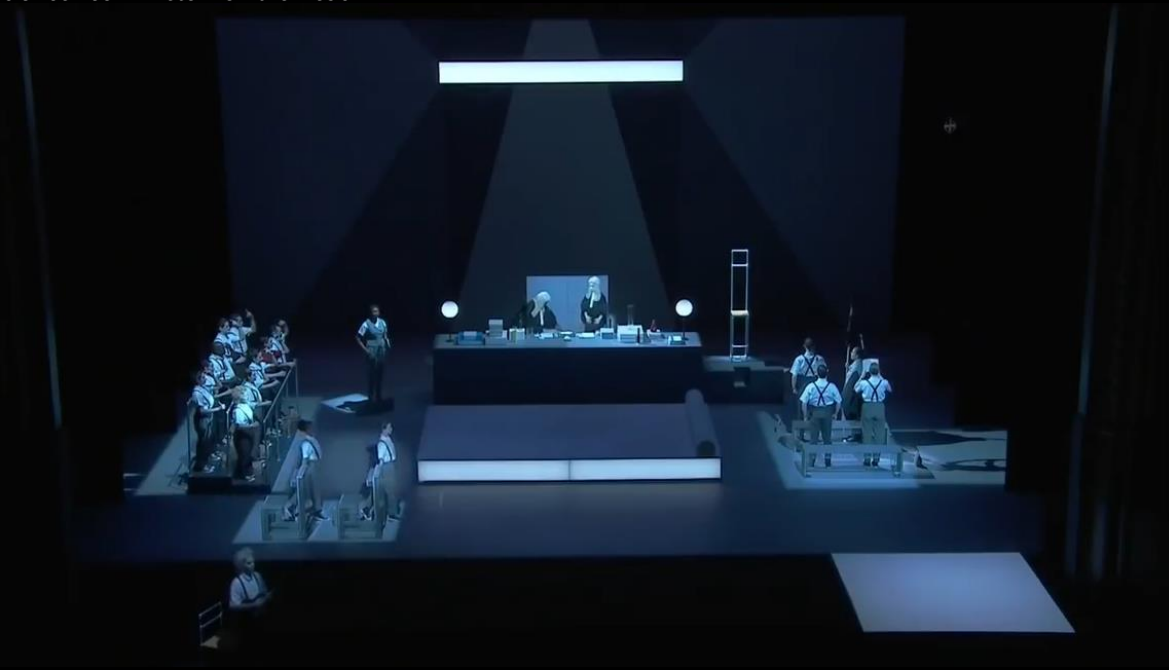


Ilustración 104 Planta simplificada de la escena.



*Ilustraciones 105 "Einstein on the Beach".*



*Ilustraciones 106 "Einstein on the Beach".*

El momento clave de la escena llega cuando el espacio se parte en dos, y, poco a poco, se desplaza la mitad de los decorados hacia un lateral, desapareciendo tras la zona de bambalinas. Apaga la iluminación de esa mitad e intensifica la de la otra, mientras el mobiliario se mueve lentamente por unas guías, uno detrás de otro (Ilustración 106). Una vez fuera, descienden unos barrotes que ocupan todo el alto de la escena. De nuevo, existe el contraste entre la verticalidad, propia de los barrotes, y la horizontalidad que describen el resto de los elementos (Ilustración 107). La celda parece completamente plana, hasta que se convierte en un espacio realmente profundo. Ello ocurre cuando, en el fondo se abre un hueco de luz que parece simular el acceso a una cueva. Entre el fondo oscuro y el ciclorama situado en último plano, aparece un personaje. Es entonces cuando se advierte que el ciclorama, con su línea blanca, además de crear el ambiente y definir el tiempo, proporciona una inmensa profundidad a la escena, la cual es acrecentada también por la sucesión de planos (Ilustración 108).

78

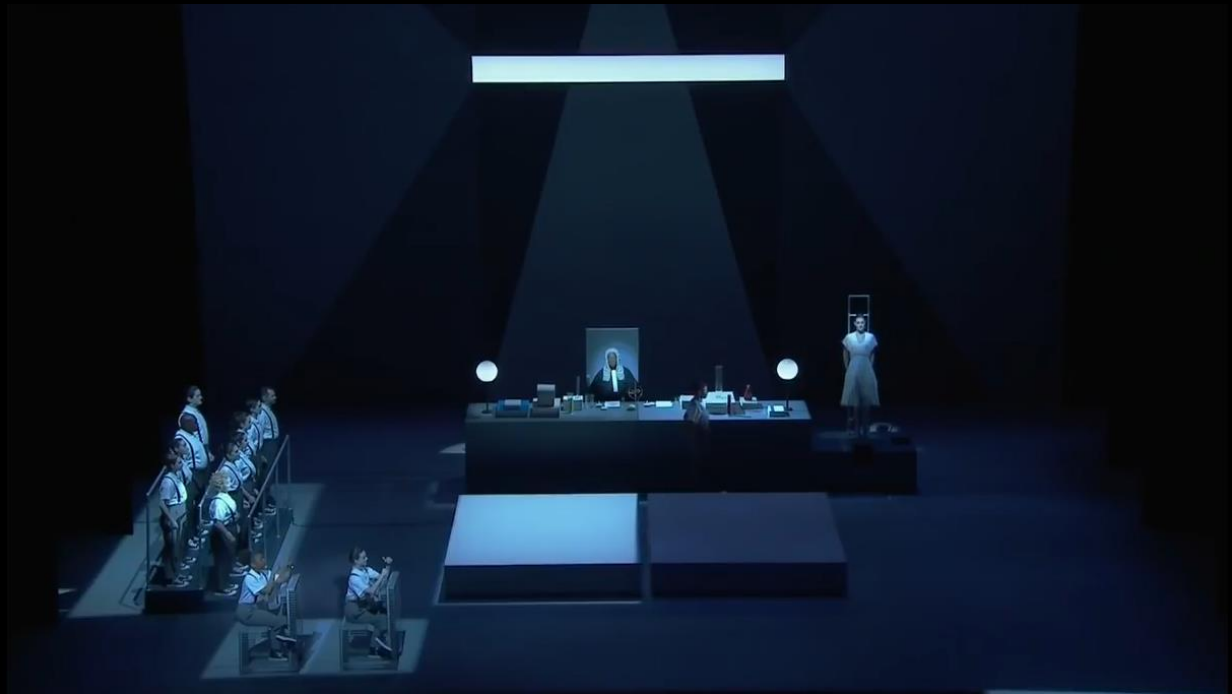
Para dar paso al último acto, el escenógrafo le dedica unos minutos, exclusivamente, a una barra de luz. Esta se encuentra aislada en el espacio, en medio de una profunda oscuridad. El espectador no tiene más remedio que fijar su mirada en el movimiento que describe, el paso de la horizontal a la vertical, hasta desaparecer por la parte superior (Ilustración 109). Esta exhibición lumínica bien podría localizarse en una de las exposiciones de Olafur Eliasson o James Turrell.

Se concluye la obra con una escena en la que predomina la iluminación cálida, constituida por pequeñas bombillas (Ilustración 110). Estas están distribuidas formando una cuadrícula. De la misma malla sobresalen dos prismas de vidrio que encierran a un actor. Uno de estos se desplaza en horizontal y contiene una brújula, el otro, que contiene un reloj, lo hace en vertical. Poetiza de esta manera su creencia de que *el tiempo es una línea vertical y el espacio es horizontal*.<sup>57</sup>

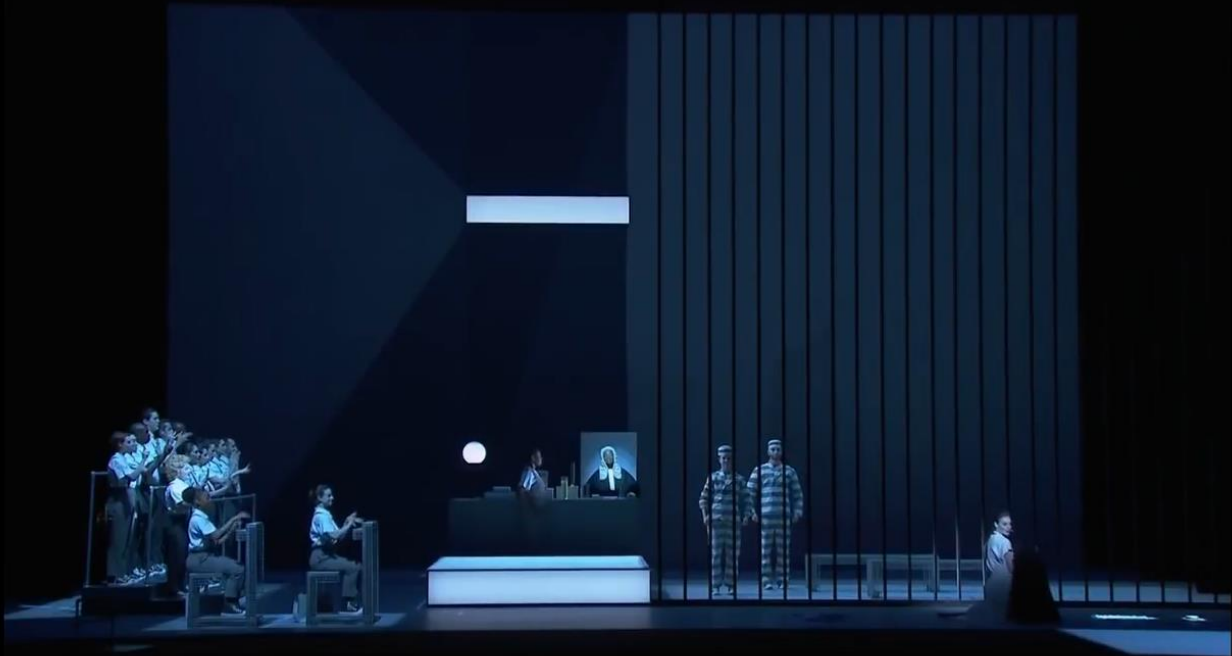
El espectador sale de ver la representación sin saber muy bien lo que acaba de contemplar. Sin embargo, no podrá negar que tras cada diseño de cada escenario debe haber un significado unificador de la representación y el ambiente. Además, si se observa con la mente del arquitecto se logran extraer unos criterios de diseño espacial estrictos y a la vez inmensamente creativos.

<sup>57</sup> LINDERS, J (1997). "Time has no concept: an interview with Robert Wilson", en *Theaterschrift*, nº12, Berlín. Citado en MOREY, M.; PARDO, C. Op. Cit. en nota 1, en capítulo 1, p. 72.





*Ilustraciones 107 "Einstein on the Beach".*



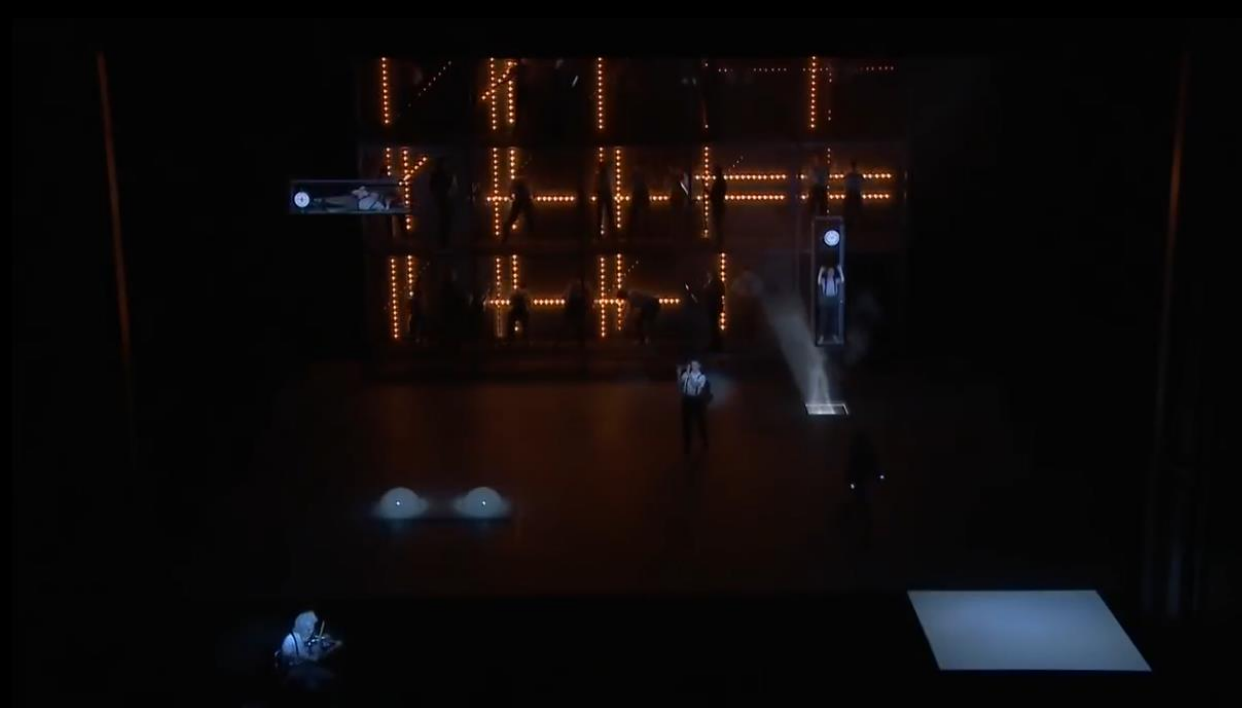
*Ilustraciones 108 "Einstein on the Beach".*



*Ilustraciones 109 "Einstein on the Beach".*



*Ilustraciones 110 "Einstein on the Beach".*



*Ilustraciones 111 "Einstein on the Beach".*



*“La escenografía es la encargada de tener en cuenta todas las maneras en las que el espacio de representación produce significados”*

Kathleen Irwin.

## 5 Conclusiones

La escenografía teatral es una disciplina compleja que requiere de un bagaje cultural importante. Las habilidades del escenógrafo deben ser tanto técnicas como creativas. Por una parte, debe tener conocimientos en el arte, la fotografía y la arquitectura, entre otros, pues, los mismos criterios que utilizan los profesionales que se dedican a estos, son los que maneja el escenógrafo a la hora de diseñar el espacio de representación. Por otra parte, se plantean las cuestiones técnicas, necesarias para llevar a la práctica el diseño elaborado en la mente del creador. Al final, es algo visual y tangible lo que el espectador percibe de la escena, y ello solo se puede lograr mediante la aplicación de las tecnologías que lo permiten, es decir, las posibilidades que ofrecen los materiales, los instrumentos de iluminación, el escenario, etc. Ambas, técnica y creatividad, se complementan y retroalimentan. A la hora de plantear un proyecto, se deben conocer las oportunidades que ofrece la ciencia para asegurarse de que lo diseñado puede llevarse a la práctica. Sin embargo, también es cierto que no siempre hay que ajustarse a ello, pues, en ocasiones, a partir de la idea que uno tiene en la cabeza, con ingenio y empeño, han surgido nuevas posibilidades para crearla, dando lugar así a lo revolucionario e innovador.

Así pues, en la figura de Robert Wilson se aprecia una profesionalidad que combina a la perfección tanto la técnica y la creatividad como la innovación. De ello dan muestra sus numerosas escenografías. En ellas se percibe un profundo saber de las artes, demostrado también en sus obras desvinculadas del mundo del teatro. La parte más revolucionaria en el contexto temporal y artístico en el que se encuentra viene de la mano de su exigencia como profesional. Sus propuestas de diseño se caracterizan por una gran minuciosidad y delicadeza. Los detalles se ejemplifican en todos los aspectos que atañen a la representación teatral. Un verde no es lo suficientemente verde si él así lo considera, y hasta llegar hasta ese matiz, es capaz de exigir horas de ensayos con la iluminación.

Llegó al mundo del teatro por medio de la pintura y la arquitectura, lo que le ha permitido obtener una visión de la escenografía que aglutina ambas disciplinas. Sus representaciones teatrales más allá de su argumento, del que a menudo carecen, se caracterizan por su calidad visual. Destacan en sus composiciones la simetría, los fuertes contrastes, así como la aplicación de las formas y las direcciones más limpias. Sus decorados se basan en figuras como rectángulos, triángulos o círculos. También se aprecia un excelente uso del color y la luz con los que indica el paso del tiempo, transforma volúmenes en cuerpos bidimensionales o

viceversa. Además, juega con la perspectiva, la profundidad y los efectos visuales. Por este exquisito empleo de la luz se le relaciona con los artistas James Turrell y Olafur Eliasson. Los tres consiguen crear con esta fuente espacios en los que el espectador es capaz de sentirse abstraído de la realidad. En las obras de estos artistas mediante la propia experimentación del lugar, mientras que, en el caso de Wilson es gracias a la sencilla contemplación de la obra. Por todas sus aportaciones abre un nuevo campo de experimentación y de posibilidades a escenógrafos y artistas venideros. Aquellos que sean capaces de apreciar en sus obras una forma de expresión elegante y profundamente pictórica y arquitectónica en lo visual.

## 6 Bibliografía.

*Absolute Wilson* (Katharina Otto-Bernstein). Film Manufacturers Inc. (USA), Manufacturers GmbH & Co. KG, Frank Otto Medien (DE). 2006.

A MEDIA VOZ. Louis de Aragón. <<http://amediavoz.com/aragon.htm>> [Consulta: 1 julio de 2018]

ALTERNATIVA TEATRAL. *Mauricio Rinaldi*. <<http://www.alternativateatral.com/persona30769-mauricio-rinaldi>> [Consulta: 2 junio de 2018]

ALTERVISTA. *Space in art. The weather Project di Olafur Eliasson*. <<http://spaceinart.altervista.org/the-weather-project-di-olafur-eliasson/>> [Consulta: 12 junio de 2018]

ARTS ALIVE. *Diseñadores principales*. <<http://artsalive.ca/en/thf/histoire/concepteurs.asp>> [Consulta: 5 junio de 2018]

BERGANUS, E.; KRUMME, P. (1992). *Robert Wilson*. Valencia: Editorial del IVAM.

BREWSTER, K.; SHAFE, M. (2011). *Fundamentals of Theatrical Design: A Guide to the Basics of Scenic, Costume, and Lighting Design*. Nueva York: Editorial Allworth Press.

BROWN, J. (1992). *James Turrell*. Madrid: Edutorial Fundación la Caixa.

CÁMARA INDUSTRIAL ARGENTINA DE LA INDUMENTARIA. "El vestuario escénico." [Consulta: 2 junio de 2018]

CONSTANT, C. (1988) *Palladio*. Barcelona: Editorial Gustavo Gili.

CULTURA COLECTIVA. *Mark Rothko: la sensualidad en el color*. <<https://culturacolectiva.com/arte/mark-rothko-la-sensualidad-en-el-color/>> [Consulta: 23 junio de 2018]

DANZA. *Sergei Diaghilev*. <<http://www.danza.es/multimedia/biografias/sergei-diaghilev>> [Consulta: 8 junio de 2018]

DANZA BALLET. *Léon Bakst, el lujo en escena*. <<https://www.danzaballet.com/leon-bakst-el-lujo-en-escena/>> [Consulta: 9 junio de 2018]

DE BLAS GÓMEZ, F. (2010). *Arquitecturas efímeras. Adolphe Appia, música y luz*. Editorial Nabuko. p

- (2015). *El teatro como espacio*. Editorial Fundación Caja de Arquitectos.

DETRÁS DE UNA IMAGEN CINEMATOGRAFICA. "Influencias del expresionismo en el teatro y el cine"  
<<http://blogs.ffyh.unc.edu.ar/fotografiacinematografica/2012/02/24/influencias-del-expresionismo-en-el-teatro-y-el-cine/>> [Consulta: 9 junio de 2018]

ECURED. *Adolphe Appia*. <[https://www.ecured.cu/Adolphe\\_Appia](https://www.ecured.cu/Adolphe_Appia)> [Consulta: 8 junio de 2018]

*Einstein on the Beach*. <<https://www.youtube.com/watch?v=HikivegUhTc>>

ELIASSON, O. (2004) *Olafur Eliasson. Your Lighthouse*. Nueva York: Ostfilden, Hatje Cantz.

ESPEJO, B. (2013). "Olafur Eliasson" en *El Cultural*. Edición impresa.  
<<http://www.elcultural.com/revista/arte/Olafur-Eliasson/33229>> [Consulta: 13 junio de 2018]

GÓMEZ, GARCÍA, M. (1997). *Diccionario Akal de Teatro*. Madrid: Editorial Akal.

HAVEN, C. (2008). "Avant-garde director Robert Wilson: 'What we see can be as important as what we hear'" en *Stanford*. <<https://news.stanford.edu/news/2008/october8/wilsontwo-100808.html>> [Consulta: 15 junio de 2018]

HISTORIA ARTE. Barnett Newman. <<https://historia-arte.com/artistas/barnett-newman>> [Consulta: 23 junio de 2018]

HOY ES ARTE. *Edward Gordon Craig. El espacio como espectáculo*.  
<[http://www.hoyesarte.com/opinion/edward-gordon-craig-en-la-casa-encendida\\_88053/](http://www.hoyesarte.com/opinion/edward-gordon-craig-en-la-casa-encendida_88053/)> [Consulta: 8 junio de 2018]

IGLESIAS SIMÓN, P. (2008) *Tentativas para una sistematización del uso de audiovisuales en la puesta en escena*. Madrid: Real Escuela Superior de Arte Dramático.  
<<http://www.resad.es/acotaciones/acotaciones20/20pablo.pdf>>

IZZYVIDEO. *Three Point Lighting: Learn How to Use the Key, Fill, and Back Lights*.  
<<https://www.izzyvideo.com/three-point-lighting/>> [Consulta: 2 junio de 2018]

JAMES TURRELL. Introduction. <<http://jamesturrell.com/about/introduction/>> [Consulta: 13 junio de 2018]

LECTURALIA. *Tableaux vivants, de Javier Navarro*. <<http://www.lecturalia.com/blog/2015/07/24/tableaux-vivants-de-javier-navarro/>> [Consulta: 1 julio de 2018]

LORDA, J. "Peruzzi, Baldassare." en *Classical architecture de Universidad de Navarra*. <<http://www.unav.es/ha/009-MAES/PERUZZI.htm>> [Consulta: 4 junio de 2018]

"The Galli da Bibiena's treatises" en *Classical architecture de Universidad de Navarra*. <<http://www.unav.es/ha/007-TEAT/barocos-bibiena-jovenes.htm>> [Consulta: 2 julio de 2018]

"The Galli da Bibiena's designs" en *Classical architecture de Universidad de Navarra*. <<http://www.unav.es/ha/007-TEAT/barocos-bibiena-familia.htm>> [Consulta: 7 junio de 2018]

MCN BIOGRAFÍAS. *Jouvet, Louis (1887-1951)*. <<http://www.mcnbiografias.com/app-bio/do/show?key=jouvet-louis>> [Consulta: 9 junio de 2018]

MIER HUGHES, E. (2013). *Iluminación Escénica: del Barroco a McCandless*. Tesis profesional. Veracruz: Universidad Veracruzana. <<https://www.uv.mx/mae/files/2012/10/TesisSinMarcas.pdf>> [Consulta: 3 junio de 2018]

MILLERSON, G. (1987). *Escenografía básica*. Madrid: Instituto Oficial de Radio y Televisión. Ente Público RTVE.

MOLDOVEANU, M. (2001). *Composición, luz y color en el teatro de Robert Wilson*. Barcelona: Lunwerg Editores S.A.

MOREY, M.; PARDO, C. (2003). *Robert Wilson*. Barcelona: Ediciones Polígrafa.

NIEVA, F. (2011). *Tratado de escenografía*. Lugar: Madrid. Editorial fundamentos.

NOGUERO I RIBES, J.; SAUMELL I VERGÉS, M. (2004) *La representació teatral*. Barcelona. Editorial UOC.

OLAFUR ELIASSON. *Biography*. <<http://olafureliasson.net/biography>> [Consulta: 13 junio de 2018]

PALMER, S (2015) "A 'chorégraphie' of light and space: Adolphe Appia and the first

scenographic turn. Theatre and Performance Design.”

<<https://www.tandfonline.com/doi/full/10.1080/23322551.2015.1024975>> [Consulta: 11 junio de 2018]

PAVIS, P. (1990). *Diccionario del teatro*. Madrid: Editorial Alianza.

PINEDO HERRERO, C. (2001) *La ventana mágica: la escenografía teatral en Valencia durante la primera mitad del ochocientos*. Valencia: Institución Alfons el Magnànim.

- (2004). *El viaje de ilusión: un camino hacia el cine. Espectáculos en Valencia durante la primera mitad del siglo XIX*. Valencia: Ediciones Filmoteca.

PLATAFORMA ARQUITECTURA. *Your Rainbow Panorama / Studio Olafur Eliasson*. <<https://www.plataformaarquitectura.cl/cl/02-331610/tu-panorama-arco-iris-studio-olafur-eliasson>> [Consulta: 13 junio de 2018]

POETRY FOUNDATION. *Antonin Artaud*. <<https://www.poetryfoundation.org/poets/antonin-artaud>> [Consulta: 25 junio de 2018]

PORTILLO, R. (1995). *El teatro en tus manos: iniciación a la práctica escénica*. Madrid: Editorial complutense.

RINALDI, M. (2013). “Historia de la iluminación escénica.” <[https://www.instalia.eu/reportajes-opinion/historia\\_de\\_la\\_iluminacion\\_escenica\\_4270/](https://www.instalia.eu/reportajes-opinion/historia_de_la_iluminacion_escenica_4270/)> [Consulta: 4 junio de 2018]

ROBERT WILSON. *Robert Wilson*. <<http://www.robertwilson.com/press-kit/>> [Consulta: 15 junio de 2018]

RODELLES, I VINYOLES. (2015). *L' evolució dels conceptes d'iluminació escénica en el segle XX fins a la Psicodèlia*. Tesis doctoral. Barcelona: Universitat Autònoma de Barcelona.

ROSER MARTINEZ, C. (2009). *Platón. La República*. Valencia: Editorial Diálogo.

ROSSO, P. *Iluminación para escena*. <<http://www.pacorosso.net/prcursofoto/ie/ieut5-escena.pdf>> [Consulta: 3 junio de 2018]

SALVADOR, J. (2011) “Escenografía a la Italiana – Telones y rompimientos” <<http://www.joansalvador.com/2011/01/escenografia-a-la-italiana-telones-y-rompimientos/>> [Consulta: 2 junio de 2018]



SCOTT, P. (2000). *Essential Guide to Stage Management, Lighting & Sound*. Leeds: University of Leeds. <<http://www.pci.leeds.ac.uk/people/dr-scott-palmer/>> [Consulta: 2 junio de 2018]

SIRLIN, E. (2005). *La luz en el teatro. Manual de iluminación*. Buenos Aires: Instituto Nacional del Teatro.

SNAC. *McCandless, Stanley R. (Stanley Russell), 1897*. <<http://snaccooperative.org/ark:/99166/w6tm7ssz>> [Consulta: 2 junio de 2018]

*Skelton, Thomas R.* <<http://snaccooperative.org/ark:/99166/w6000d7x>> [Consulta: 3 junio de 2018]

FOTONOSTRA. Los colores primarios. <<http://www.fotonostra.com/grafico/colorluzpigmento.htm>> [Consulta: 31 mayo de 2018]

SOARES GARCIA, L. (2017). *El diálogo entre la luz y la caracterización visual: la transformación de la apariencia del intérprete en la puesta en escena occidental de 1910 a 2010*. Tesis doctoral. Madrid: Universidad Complutense de Madrid.

88

TAILLANDIER, Y. (1965). *P. Cézanne*. Barcelona: Ediciones Daimon, Manuel Tamayo.

TECHNOPORT. *Frederik Ottesen*. <<http://www.technoport.no/content/403/Frederik-Ottesen>> [Consulta: 13 junio de 2018]

THEATER TECH CLUB. *What is the McCandless method?* <<http://theatrettechclub.com/2015/06/04/what-is-the-mccandless-method/>> [Consulta: 2 junio de 2018]

TORNQUIST, J. (2008). *Color y luz. Teoría y práctica*. Barcelona: Editorial Gustavo Gili.

TORRES, A.; DE BARAÑANO, K.; SEGUÍ, J.; PELLI, D. (2004). *James Turrell*. Valencia: Editorial IVAM.

TRASTOY, B.; ZAYAS DE LIMA, P. (2007). *Lenguajes escénicos*. Valencia: Editorial Prometeo.

VALIENTE, P. (2000). *Estudio del proceso de creación de Robert Wilson*. Tesis doctoral. Madrid: Universidad Complutense de Madrid. pp. 192-195 <<http://biblioteca.ucm.es/tesis/19972000/S/3/S3042301.pdf>>

VALLÉE, A. *From sketch to set: draughtmanship and stage design in the work of Christian Bérard for the classical theatre 1936-1947*. Tesis de máster. Oslo: Universidad de Oslo. p. 23.

<<https://www.duo.uio.no/bitstream/handle/10852/24720/thesisxwithoutxpicturesxadobe.pdf?sequence=1&isAllowed=y>> [Consulta: 8 junio de 2018]

VESTIR LA ÓPERA. Max Reinhardt.  
<<https://vestirlaopera.wordpress.com/2010/06/20/max%C2%A0reinhardt/>> [Consulta: 9 junio de 2018]

WIKI. *Edward Gordon Craig*. <<https://theatrelitwiki.wikispaces.com/Edward+Gordon+Craig>> [Consulta: 8 junio de 2018]

## 7 Índice de Imágenes.

Ilustración 1: <[https://www.peroni.com/lang\\_UK/scheda.php?id=52742](https://www.peroni.com/lang_UK/scheda.php?id=52742)> [Consulta: 20 junio de 2018]

Ilustración 2: <<https://www.elperiodico.com/es/>> [Consulta: 20 junio de 2018]

89

Ilustración 3: <<https://theredlist.com/wiki-2-20-881-1400-view-topics-2-profile-column.html>> [Consulta: 26 junio de 2018]

Ilustración 4-5, 103-104: Dibujo propio.

Ilustración 6: <<http://www.medievalists.net/2012/08/places-to-hear-the-play-the-performance-of-the-corpus-christi-play-at-york/>> [Consulta: 26 junio de 2018]

Ilustración 9: <[http://etsavega.net/dibex/Mies\\_Calduch.htm](http://etsavega.net/dibex/Mies_Calduch.htm)> [Consulta: 20 junio de 2018]

Ilustración 10: <<http://www.vicenzatoday.it/eventi/gli-accademici-raccontano-all-odeo-del-teatro-olimpico.html>> [Consulta: 5 de julio de 2018]

Ilustración 11: <<https://www.opera-online.com/articles/la-saison-2014-2015-de-la-scala-de-milan-est-en-ligne>> [Consulta: 26 junio de 2018]

Ilustración 12: <<http://www.unav.es/ha/007-TEAT/barrocos-bibiena-familia.htm>> [Consulta: 26 junio de 2018]

Ilustración 13: <[https://www.ecured.cu/Adolphe\\_Appia](https://www.ecured.cu/Adolphe_Appia)> [Consulta: 20 junio de 2018]

Ilustración 14: <<https://vestuarioescenico.wordpress.com/2015/10/20/el-legado-de-appia-y-gordon-craig-para-la-escena-contemporanea/>> [Consulta: 20 junio de 2018]

Ilustración 15: <<https://www.pinterest.es/pin/280771357992475798/>> [Consulta: 20 junio de 2018]

Ilustración 16: <<http://www.edwardgordoncraig.co.uk/his-life/>> [Consulta: 20 junio de 2018]

Ilustración 17: <<https://vestuarioescenico.wordpress.com/2015/10/20/el-legado-de-appia-y-gordon-craig-para-la-escena-contemporanea/>> [Consulta: 26 junio de 2018]

Ilustración 18: <<https://www.pinterest.co.uk/pin/489977634442269489/>> [Consulta: 26 junio de 2018]

Ilustración 19: <<http://petrushka.web.unc.edu/benois-set-designs-and-costumes/>> [Consulta: 26 junio de 2018]

Ilustración 20: <<http://cw.routledge.com/textbooks/stanislavski/9780415436571/pictures.asp>> [Consulta: 26 junio de 2018]

Ilustración 21: <<http://todoeltrabajosucio.blogspot.com/2013/04/>> [Consulta: 26 junio de 2018]

Ilustración 22: <<http://srafarnsworth.blogspot.com/2014/04/cine-y-arquitectura-escenografia-jean.html>>

Ilustración 23: <<https://prolight.co.uk/product/500w-pc-theatre-spot>> [Consulta: 26 junio de 2018]

Ilustración 24: <<https://www.stagelightingstore.com/most-popular-easter-passion-play-fresnels/1152-altman-6-quartz-focusing-fresnel-with-medium-prefocus-socket-750w>> [Consulta: 26 junio de 2018]

Ilustración 25: <[https://laden.b-dl.com/product\\_info.php?products\\_id=328](https://laden.b-dl.com/product_info.php?products_id=328)> [Consulta: 27 junio de 2018]

Ilustración 26: <<http://eproducciones.cl/ver-equipo/foco-par-56>> [Consulta: 27 junio de 2018]

Ilustración 27: <<http://proyectoidis.org/linterna-magica/>> [Consulta: 27 junio de 2018]

Ilustración 28: <<http://contra-la-realidad.blogspot.com/2015/05/los-mecanismos-del-tiempo-en-el.html>> [Consulta: 27 junio de 2018]

- Ilustración 29: <[https://www.researchgate.net/publication/269099826\\_QUARRIES\\_OF\\_LIGHT\\_THE\\_LEGACY\\_OF\\_JOSEF\\_SVOBODA\\_CANTERAS\\_DE\\_LUZ\\_EL\\_LEGADO\\_DE\\_JOSEF\\_SVOBODA](https://www.researchgate.net/publication/269099826_QUARRIES_OF_LIGHT_THE_LEGACY_OF_JOSEF_SVOBODA_CANTERAS_DE_LUZ_EL_LEGADO_DE_JOSEF_SVOBODA)> [Consulta: 27 junio de 2018]
- Ilustración 30-31: <<https://pacorossofoto.wordpress.com/tag/skelton/>> en Paco Rosso, 5 de abril. [Consulta: 27 junio de 2018]
- Ilustración 32: Referencia en el texto.
- Ilustración 33: <<http://www.fotonostra.com/grafico/colorluzpigmento.htm>> [Consulta: 27 junio de 2018]
- Ilustración 34: Referencia en el texto.
- Ilustración 35: <<https://www.widewalls.ch/artist/james-turrell/>> [Consulta: 27 junio de 2018]
- Ilustración 36: <<http://jamesturrell.com/work/afrum-ii-green/>> [Consulta: 27 junio de 2018]
- Ilustración 37: <<http://rodencrater.com/spaces/craters-eye/>> [Consulta: 27 junio de 2018]
- Ilustración 38: <<http://jamesturrell.com/work/unseen-blue/>> [Consulta: 27 junio de 2018]
- Ilustración 39: <<http://jamesturrell.com/work/breathing-light/>> [Consulta: 27 junio de 2018]
- Ilustración 40: <[https://elpais.com/cultura/2018/03/08/actualidad/1520529186\\_475805.html](https://elpais.com/cultura/2018/03/08/actualidad/1520529186_475805.html)> [Consulta: 27 junio de 2018]
- Ilustración 41: <<http://olafureliasson.net/archive/artwork/WEK100345/the-new-york-city-waterfalls#slideshow>> [Consulta: 27 junio de 2018]
- Imagen 42: <<http://olafureliasson.net/archive/artwork/WEK100551/your-rainbow-panorama>> [Consulta: 27 junio de 2018]
- Ilustración 43: <<http://olafureliasson.net/archive/artwork/WEK109255/tree-of-codes-a-contemporary-ballet#slideshow>> [Consulta: 27 junio de 2018]
- Ilustración 44: <<https://www.flickr.com/photos/301202/1424104733>> [Consulta: 27 junio de 2018]
- Ilustración 45: <<http://olafureliasson.net/archive/artwork/WEK100050/feelings-are-facts>> [Consulta: 27 junio de 2018]

Ilustración 46: < <http://fundacionteatroamil.cl/noticia/cuestionario-stgoamil-robert-wilson/>> [Consulta: 27 junio de 2018]

Ilustración 47: <<http://proyectoidis.org/happening/>> [Consulta: 28 junio de 2018]

Ilustración 48: <<https://www.pinterest.es/pin/395683517246043298/?lp=true>> [Consulta: 28 junio de 2018]

Ilustración 49: <<http://www.robertwilson.com/deafman-glance/>> [Consulta: 27 junio de 2018]

Ilustración 50: <<http://www.robertwilson.com/the-king-of-spain/>> [Consulta: 27 junio de 2018]

Ilustración 51: <<http://www.robertwilson.com/the-life-and-times-of-sigmund-freud>> [Consulta: 27 junio de 2018]

Ilustración 52: <<http://www.robertwilson.com/ka-mountain-and-guardenia-terrace>> [Consulta: 27 junio de 2018]

92

Ilustración 53: <<http://www.robertwilson.com/the-life-and-times-of-joseph-stalin>> [Consulta: 27 junio de 2018]

Ilustración 54: <<http://www.robertwilson.com/lqv>> [Consulta: 27 junio de 2018]

Ilustración 55: <<http://www.robertwilson.com/einstein-on-the-beach>> [Consulta: 27 junio de 2018]

Ilustración 56: <<http://www.designatlarge.it/robert-wilson-ales/?lang=en>> [Consulta: 27 junio de 2018]

Ilustración 57-58: <<http://www.robertwilson.com/furniture-and-design/>> [Consulta: 27 junio de 2018]

Ilustración 59-62: <<http://www.robertwilson.com/video-portraits/>> [Consulta: 28 junio de 2018]

Ilustración 63: <[http://www.ard.de/home/radio/Programmhighlights\\_der\\_Hoerspieltage\\_2013/390352/index.html](http://www.ard.de/home/radio/Programmhighlights_der_Hoerspieltage_2013/390352/index.html)> [Consulta: 28 junio de 2018]

Ilustración 64-65: <<http://www.kentmikalsen.com/rendering/film/art-direction/>> [Consulta: 28 junio de 2016]

Ilustración 66: <<http://prelectur.stanford.edu/lecturers/wilson/>> [Consulta: 28 junio de 2018]

Ilustración 67: <<https://www.artforum.com/picks/the-morgan-library-museum-34575>> [Consulta: 28 junio de 2018]

Ilustración 68: <<https://www.reprodart.com/a/paul-cezanne/muchacho-con-chaleco-rojo.html>> [Consulta: 28 junio de 2018]

Ilustración 69: <<http://www.digitalperformance.it/?p=2629>> [Consulta: 28 junio de 2018]

Ilustración 70: <<http://www.dancefilms.org/film-items/la-femme-a-la-cafetiere/>> [Consulta: 28 junio de 2018]

Ilustración 71: <<https://theartstack.com/artist/yves-tanguy/am-waiting-for-you-1>> [Consulta: 28 junio de 2018]

Ilustración 72: <<https://theartstack.com/artist/barnett-newman/cathedra-1951-oil-and>> [Consulta: 28 junio de 2018]

Ilustración 73: <<http://www.tate.org.uk/art/artworks/rothko-black-on-maroon-t01031>> [Consulta: 28 junio de 2018]

93

Ilustración 74: <<https://www.wqxr.org/story/236888-top-5-most-controversial-robert-wilson-opera-productions/>> [Consulta: 28 junio de 2018]

Ilustración 75: <<http://intermsperformance.site/keywords/postdramatic/jens-hoffmann>> [Consulta: 28 junio de 2018]

Ilustración 76: <<https://www.pinterest.cl/pin/863354191038678257/>> [Consulta: 28 junio de 2018]

Ilustración 77: <[https://www.teletica.com/190469\\_la-ciencia-homenajea-a-kubrick-50-anos-despues-de-2001-odisea-del-espacio](https://www.teletica.com/190469_la-ciencia-homenajea-a-kubrick-50-anos-despues-de-2001-odisea-del-espacio)> [Consulta: 28 junio de 2018]

Ilustración 78: <<http://forallevants.info/reviews/robert-wilsons-the-old-woman-with-baryshnikov-dafoe/>> [Consulta: 28 junio de 2018]

Ilustración 79: <<https://utopiaparkway.wordpress.com/2013/12/01/two-wind-up-boys-in-an-absurdist-tale-the-old-woman-willem-dafoe-mikhail-baryshnikov-directed-by-robert-wilson/>> [Consulta: 28 junio de 2018]

Ilustración 80: <<http://www.epicnothing.org/adamspassion/>> [Consulta: 28 junio de 2018]

Ilustración 81: <<https://cultureofdesign.wordpress.com/2010/05/04/robert-wilson-by-catherine-lynch/>> [Consulta: 28 junio de 2018]

Ilustración 82: <<http://www.rtve.es/noticias/20120411/robert-wilson-ordena-desordena-desde-hoy-vida-marina-abramovic-teatro-real/515318.shtml>> [Consulta: 28 junio de 2018]

Ilustración 83: <<http://www.robertwilson.com/woyzeck/>> [Consulta: 28 junio de 2018]

Ilustración 84: <<http://www.robertwilson.com/odyssey/>> [Consulta: 28 junio de 2018]

Ilustración 85-86: <<http://www.robertwilson.com/poetry>> [Consulta: 28 junio de 2018]

Ilustración 87: <<https://www.pinterest.es/pin/241927811205971052/?lp=true>> [Consulta: 28 junio de 2018]

Ilustración 88: <<https://www.artforum.com/performance/jennifer-krasinski-on-the-life-and-death-of-marina-abramovi-263-44528>> [Consulta: 28 junio de 2018]

Ilustración 89: <<http://theamericanreader.com/review-robert-wilson-directs-daniil-kharmis-the-old-woman-at-bam/>> [Consulta: 28 junio de 2018]

Ilustración 90: <<http://www.robertwilson.com/pushkins-fairy-tales/>> [Consulta: 28 junio de 2018]

Ilustración 91: <<https://www.pinterest.es/pin/862157922384501958/>> [Consulta: 28 junio de 2018]

Ilustración 92-95: <<http://www.robertwilson.com/the-little-match-girl>> [Consulta: 7 julio de 2018]

Ilustración 96: Extraída de video: <<https://www.youtube.com/watch?v=HikivegUhTc>> [Consulta: 1 julio de 2018]

Ilustración 97: <<http://www.robertwilson.com/forest>> [Consulta: 7 julio de 2018]

Ilustración 98: <<http://www.robertwilson.com/zinnias>> [Consulta: 7 julio de 2018]

ilustración 99: <<https://www.pinterest.es/pin/241927811209458038/?lp=true>> [Consulta: 7 julio de 2018]

Ilustración 100: <<http://www.robertwilson.com/i-la-galigo>>

Ilustración 101-102, 105-111: <<https://www.youtube.com/watch?v=HikivegUhTc>>



