

Arquitectura y Artes performativas  
en la posvanguardia.

TRABAJO FIN DE MÁSTER  
MÁSTER EN INVESTIGACIÓN EN ARQUITECTURA

MARÍA NIETO SÁNCHEZ

Tutora: JOSEFINA GONZÁLEZ CUBERO

Universidad de Valladolid. 3 de Septiembre de 2014



# Índice

- INTRODUCCIÓN .	5
1.    Propósito de la investigación .	5
2.    Objetivos.	7
3.    Estado de la cuestión.	8
4.    Situación del arte escénico en la primera parte del siglo XX:	11
4.1. El dominio de lo visual.	
4.2. Nuevas formas expresivas.	
4.3. La incorporación de la máquina.	
4.4. En busca de la nueva tipología teatral.	
- EL PLANO ELOCUENTE .	19
1.    Plano Horizontal.	21
1.1.    El suelo.	23
1.2.    El techo.	32
2.    Plano Vertical.	45
- LA FORMA EXPRESIVA .	59
1.    La escalera.	61
2.    El suelo-pared.	77
- EL VOLUMEN NARRATIVO .	93
- ÍNDICE DE ILUSTRACIONES	121
- BIBLIOGRAFÍA	125



# - I n t r o d u c c i ó n

## 1. P r o p ó s i t o d e l a i n v e s t i g a c i ó n

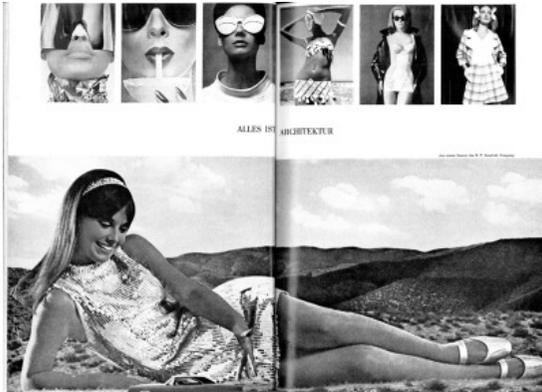
Las artes del espectáculo, la música, la danza, el teatro... presentan en su historia la dificultad de determinar la adscripción de algunas obras que surgen de la fusión entre las mismas. La unión de distintas artes establece una interrelación que permite el reconocimiento de unos principios comunes y unos atributos que siendo definitorios de un arte en concreto pasan a ser reconocibles en los demás.

A partir de la segunda mitad del siglo XX, comienzan a aparecer más ejemplos que transitan entre acción y pintura, entre danza y teatro... experiencias que derivarán en el nacimiento de nuevos géneros artísticos como la performance, que buscan a través del cuerpo una relación más directa con el espectador en un espacio y tiempo concretos.

Estas nuevas disciplinas reelaboran principios como la obra de arte total o *Gesamtkunstwerk* definida por Richard Wagner, quien desde el deseo de renovación del arte dramático, incluye elementos de todas las artes para ofrecer al espectador una experiencia multisensorial. Así, trata de reunir en una sola obra, el arte de la danza, la música y la poesía con las artes plásticas; la arquitectura, la escultura y la pintura.

Para la arquitectura, la colaboración con otras disciplinas, como son las artes escénicas, permite al arquitecto explorar la relación entre espacio y cuerpo; construir espacios que se transforman cuando el bailarín o artista se mueve entre ellos; o comprobar el efecto sobre el espectador de un determinado sistema, una técnica, o un material.

Asimismo, las artes performativas son un arte vivo, un arte de acción. El tiempo, y el ser humano forman parte de ellas, de manera que a través de sus ejemplos el arquitecto también puede investigar la relación espacio-temporal constituida a través del movimiento del artista y de la obra.



f.1. HOLLEIN, Hans. "Alles ist Architektur". En Bau review, v.1/2, 1968, pp 6-7.

f.2. HOLLEIN, Hans. "Alles ist Architektur". En Bau review, v.1/2, 1968, pp 24-25.

De esta manera, no se trata de establecer en el trabajo una simple analogía formal entre ejemplos de arquitectura y ejemplos de las artes escénicas, sino reconocer en estos últimos planteamientos que pudiendo ser arquitectónicos aparecen con una profunda reflexión en otros ámbitos como la danza, la performance y el teatro. Y, de igual modo, comprobar como la arquitectura se nutre de los movimientos artísticos para innovar en sus propuestas.

El establecimiento de este marco de interés en la investigación, produce que se genere una situación más infrecuente en comparación a otras investigaciones específicas de nuestro ámbito de estudio, ya que el número de referencias a edificios construidos será inferior al de otro tipo trabajos arquitectónicos. Sin embargo, también es el objetivo del trabajo realizarlo de esta manera, porque la mayoría de los arquitectos, a los que aquí se hará referencia, trabajaron con el convencimiento del enriquecimiento que se produce en la arquitectura cuando se entra en otras disciplinas.

La cita del arquitecto Hans Hollein, en su artículo *Alles ist Architektur (Todo es Arquitectura)*, pone de manifiesto la anterior afirmación:

*"Una verdadera arquitectura de nuestro tiempo tendrá que redefinirse y ampliar sus posibilidades.*

*Muchas áreas fuera del edificio tradicional entrarán en el ámbito de la arquitectura, como la arquitectura y los "arquitectos" tendrán que entrar en nuevos campos.*

*Todos son arquitectos. Todo es arquitectura".*<sup>1</sup>

Este artículo representa el inicio de la teoría arquitectónica y la base de la idea de proyecto de Hollein. En él, recurre a ejemplos y citas de artistas como Christo o Marcel Duchamp, pintores como Magritte, o a las performances de Beuys, entre otros, para comprobar cómo es posible la alteración del espacio y el entorno, o el cambio en la percepción del espectador o el usuario. Además, tratará de verificar las ideas enunciadas a escala real en la instalación *Austriennal* para la Trienal de Milán de 1968.<sup>2</sup> Por esta razón, a lo largo del discurso, también se irán sucediendo referencias a trabajos y colaboraciones de los arquitectos que permitirán ver el resultado del trabajo multidisciplinar.

Dentro de las artes del espectáculo, se va a abordar el teatro como puesta en escena frente al teatro como género literario, porque cada uno tiene su propia especificidad y una naturaleza artística diversa. En este mismo sentido, la ópera puede considerarse una extensión del teatro. Sin embargo, la danza no plantea esta dicotomía pues su naturaleza es ajena a la textualidad, aunque narre historias que puedan estar incluso concebidas por la literatura. En cuanto a la performance, la relación con un texto es una opción que puede ser adoptada entre otras posibles.

## 2 . O b j e t i v o s .

El propósito del trabajo de investigación es acercarse a la puesta en escena como una forma de expresión autónoma y, por tanto, estéticamente valorable en sí misma. Las formas y dispositivos visuales, su secuenciación temporal y transformaciones, puestos al servicio de la práctica escénica en la concepción del espectáculo, van a ser los elementos de estudio y reflexión. Dicho de otro modo, se trata de valorar el arte plástico de la escena, o plástica escenográfica, en lo que tiene de estructura formal espacio-temporal.

A partir de este objetivo global, que busca escribir sobre arquitectura utilizando ejemplos de las artes del espectáculo, se fijan los siguientes objetivos parciales:

- Determinar los principales cambios producidos en las artes escénicas en la posvanguardia. De esta forma, se buscará profundizar en cada uno de los capítulos establecidos en el trabajo sobre una de las principales transformaciones que se originan en las artes, en el contexto propuesto.
- Recopilar y documentar, de manera cronológica y con fuentes documentales y hemerográficas, algunos de los ejemplos de las artes performativas del período de posguerra que permitan descubrir la situación del arte escénico en la segunda parte del siglo XX.



f.3. Hans Hollein. Instalación *Austriennal*. Trienal de Milán 1968.

1. HOLLEIN, Hans. "Alles ist Architektur". En *Bau review*, v.1/2, 1968, pp 2-34. ("A true architecture of our time will have to re-define itself and expand its means. Many areas outside traditional building will enter the realm of architecture, as architecture and "architects" will have to enter new fields. All are architects. Everything is architecture".)

2. HOLLEIN, Hans. Instalación "Austriennal" Trienal de Milán, 1968. Allí, pone a disposición del visitante instrumentos que estimulen su percepción sensorial y los aspectos físicos y psíquicos de este proceso". Ver PETTENA, Gianni. *Hans Hollein: Works 1960-1988*. Milano: Idea Books, 1988.

- Describir la importancia de las nuevas tecnologías como sistemas de creación y experimentación tanto en arquitectura como en las artes del espectáculo. Ya que la integración de los movimientos artísticos con las novedades tecnológicas es la que define la cultura contemporánea.
- Estudiar la influencia de otras disciplinas en la configuración de la arquitectura teatral posmoderna. De esta manera, los modelos arquitectónicos que se seleccionarán para el trabajo estarán en su mayoría dentro de la tipología de edificio teatral y serán coetáneos a los otros objetos de estudio.

### 3 . E s t a d o d e l a c u e s t i ó n .

Toda investigación parte siempre de un estudio del estado de la cuestión sobre lo que se desea investigar. De esta manera, se busca conocer las aportaciones previas en el ámbito de estudio elegido a través de una búsqueda de documentación y bibliografía existente.

El contexto disciplinar en el que se sitúa el trabajo, se mueve indistintamente entre varios campos de estudio: arquitectura, danza, teatro, performance y artes plásticas. La bibliografía específica de cada uno ellos se ordena sin aún entrar a valorarla. Aquí el trabajo se centra especialmente en los trabajos previos de investigación sobre este tema, principalmente los del ámbito nacional.

Pese a los territorios comunes que existen entre arquitectura y artes performativas, no parecía existir en el ámbito nacional, un gran interés en la investigación arquitectónica sobre la interacción entre estas disciplinas. Sin embargo, en los últimos diez años, se está iniciando una mayor reflexión sobre estos temas, que por otro lado ha existido siempre en la investigación sobre arquitectura internacional.

Este hecho viene avalado por la existencia de un gran número de revistas de danza, teatro o performance vinculadas a las Universidades en las que se describen trabajos multidisciplinares usados como meto-

dología de aprendizaje en Escuelas de Arquitectura. Realizando una mínima selección de las mismas destacan: *Nouvelles de danse*, *Dance magazine*, *New Theatre Quarterly*. (Cambridge, England), *Theatre Journal* (Washington, D.C.), *Performance Research*, *Performing Arts Journal*, *Journal of Architectural Education* (donde aparecen reflejadas múltiples experiencias interdisciplinares en el campo de la educación), etc.

En primer lugar, respecto a la investigación de arquitectura y danza dentro de las tesis doctorales españolas destacaría la única existente, escrita por María Auxiliadora Gálvez Pérez bajo el título *Materia activa: La danza como experimentación para una arquitectura de raíz fenomenológica*. Se trata de una tesis leída en la Universidad Politécnica de Madrid en el año 2012, por tanto un trabajo muy reciente. La autora indaga en los procesos y hechos arquitectónicos que nacen e inciden en la sensibilidad fenomenológica, utilizando para ello los hallazgos que una disciplina como la danza puede aportar. Además, también en la Escuela de Madrid, Marta Llorente Pascual está desarrollando actualmente otra investigación doctoral sobre la interactividad cuerpo/contexto en la danza y su relación con la arquitectura.

Por otra parte, la conexión entre arquitectura y teatro ha despertado un mayor interés en la investigación nacional. La tesis del año 2005 de Felisa De Blas Gómez, bajo el título *La componente espacial en el espectáculo teatral*, hace un recorrido a través de la historia del espacio teatral. También fue leída en la Universidad Politécnica de Madrid. Otro ejemplo de la misma Universidad, del año 2002, es la tesis doctoral de Fernando Quesada titulada *La Caja Mágica: Cuerpo y Escena*. Versa sobre la relación entre el espectador y el espectáculo que se produce en el teatro como lugar arquitectónico. Ambas tesis han sido publicadas por la Fundación Caja de Arquitectos.

Una investigación mucho más reciente, es la de Juan Ignacio Prieto López. Su tesis doctoral, *Teatro Total: la arquitectura teatral de la vanguardia europea en el período de entreguerras*, fue leída en la Universidad de La Coruña en el año 2012. En ella, estudia una serie de proyectos teatrales desarrollados en los años veinte y treinta del siglo XX, para determinar las características esenciales que generan

la tipología teatral en el periodo de entreguerras, y que queda reflejada en una serie de proyectos, ninguno de los cuales llegó a construirse.

Hay otros estudios más específicos al desarrollarse sobre autores concretos de distintos campos y establecer vínculos conceptuales entre ellos. Dentro de esta tendencia, resaltaría tres tesis: la primera *La Huella del Montaje. Aby Warburg; Aldo Van Eyck, Jerzy Grotowski. Recorridos a partir del Atlas Mnemosyne*, de Dimitra Konstantopoulou. La tesis consiste en construir un itinerario a base de la idea del montaje a través de la ciencia de la cultura, arquitectura, teatro; y los tres autores reflejados en el título.

El segundo ejemplo es *El despertar de la materia. Adlto, Eisenstein y Proust*, escrito por Adélaïde de Caters. La tesis procede por el entrecruzamiento de las investigaciones respectivas de los tres autores: un arquitecto, un cineasta y un literato, para poner en evidencia los mecanismos de la formación, sus paralelismos y diferencias.

La tercera tesis, *L' Espai Teatral dels anys seixanta. Revolució i Ritual en el Living Theatre, Peter Brook i Jerzy Grotowski*. Su autora es Inês Castel-Branco y estudia a través de estos tres directores teatrales el teatro de los años sesenta más transgresor, que abandona el edificio teatral convencional y busca nuevos espacios.

## 4. Situación del arte escénico en la primera parte del siglo XX.

En los años siguientes a la Segunda Guerra Mundial existe en las artes un gran esfuerzo de reconstrucción de los principios iniciados con las vanguardias de entreguerras. La gran revolución producida en los años veinte fija los cimientos del desarrollo artístico posterior. De esta manera, la segunda mitad del siglo se convierte en epígono del germen de la escena, y de la arquitectura, sembrado en las primeras décadas.

Por ello, a través de este apartado introductorio se busca establecer una base sólida con las premisas que definen el arte escénico de las vanguardias para contextualizar histórico y temporalmente el periodo de estudio.

No se trata de hacer un análisis exhaustivo de las artes del espectáculo en la primera mitad de siglo, que además han sido mucho más estudiadas e investigadas, sino seleccionar los movimientos y artistas, que por convertirse en referentes de los cambios ulteriores, permiten establecer lazos de unión con las nuevas propuestas.

### 4.1. El dominio de lo visual.

La desvinculación en gran medida del espectáculo del texto en favor del triunfo de lo visual, implica que la escenografía adquiera un papel principal al ser la imagen del acto escénico. Esta puesta en escena principalmente visual, también está impulsada por la vinculación de las artes plásticas con las artes escénicas y la arquitectura. Esta relación que ha existido siempre, continúa vigente en las primeras vanguardias y en los años posteriores a la Segunda Guerra Mundial.



f.4. Xanti Schawinsky, Estudios escénicos, Spectrograma,1938.

Los artistas plásticos buscan escapar de las dos dimensiones del lienzo pictórico a la tercera dimensión que posee el espacio escénico. Asimismo, son invitados por los directores teatrales, cineastas y grupos de danza, para la realización de escenografías que doten de una mayor carga formal al espectáculo. Artistas como Picasso, Mondrian, Fernand Léger o Kandinsky, entre otros muchos ejemplos más, participan de estas experiencias.

El peso adquirido por la imagen deriva en la introducción del cine en el teatro. En estos primeros años de la industria cinematográfica, el teatro trata de incorporar la imagen en movimiento a la escena para poder de esta manera competir con la popularidad que el cine había conseguido en el momento.

Las escenografías del constructivismo ruso serán pioneras en el uso del cine en los espectáculos dirigidos por Vsévolod Meyerhold. Destacando también las propuestas escenográficas de Friedrich Kiesler, que será un personaje fundamental en el mundo de la escena y de la arquitectura en el periodo de entreguerras, pero también en los años posteriores tras su exilio a Estados Unidos.

La integración del cine en el teatro será defendida también por los futuristas en su manifiesto para una nueva propuesta teatral. Y, en el contexto cultural alemán, junto a artistas como Lazlo Moholy Nagy, destacan ejemplos menos conocidos como los de Xanti Schawinsky, otro profesor de la Bauhaus. Entre sus propuestas teatrales hay que destacar su innovador concepto de *Spectrodrama*.

En las primeras vanguardias del siglo XX, existen múltiples ejemplos de espectáculos esencialmente visuales donde la experimentación de los artistas con la luz, el color, la textura, el movimiento y la utilización de la proyección en la escena, eran la base y fundamento de la composición.

Esta tendencia de la escena de los primeros años del siglo, será característica de las corrientes artísticas posteriores. En ellas, existirá un total dominio de los sistemas escenográficos, y el uso de la proyección y de la imagen en movimiento pasarán a convertirse en elementos de experimentación constantes en todas las disciplinas.

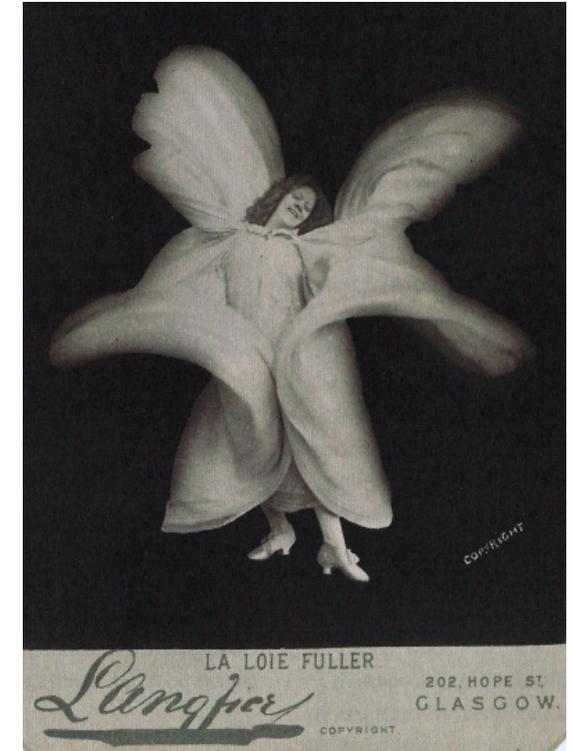
## 4.2. Nuevas formas expresivas.

La búsqueda de la síntesis de las artes, que se enunciaba en la introducción, se convierte en una característica de las artes del siglo XX. El camino hacia la unión disciplinar y la no catalogación tipológica comienza ya en las primeras décadas del siglo poniendo en valor los principios enunciados por Richard Wagner para la obra de arte total.

En este contexto, aparecen figuras tan trascendentales como la bailarina estadounidense Loïe Fuller (1862-1928). Pensar en la obra de Loïe Fuller es relacionar el movimiento propio de una disciplina como la danza con una escenografía tecnológica basada en la luz y el color. Es recordar el trabajo de una artista que siendo anterior a muchas de las iniciativas de la vanguardia, se adelanta en sus invenciones para convertirse en inspiradora de artistas coetáneos, y en innegable influencia del arte contemporáneo posterior.<sup>3</sup>

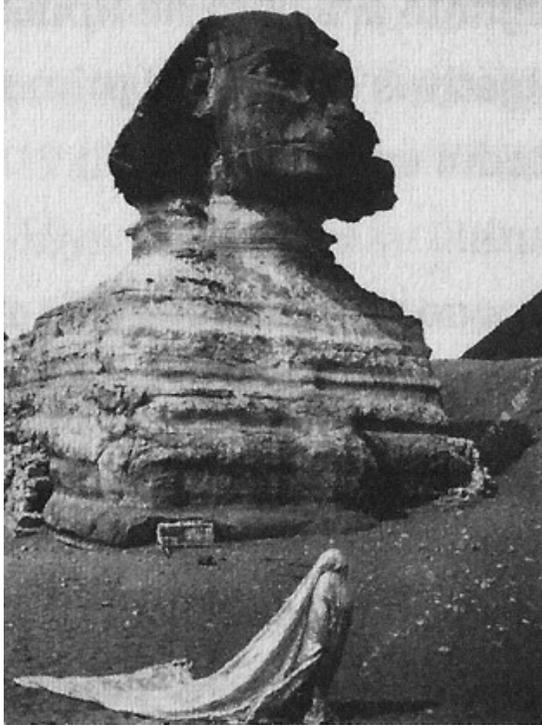
Sin tener una formación específica en danza, supo a través de sus dispositivos escénicos y sus vestidos, que incluso patentó, causar en los espectadores un nuevo efecto de sorpresa y un cambio en la percepción del baile y el teatro. Esta transformación está ligada al dinamismo que propone en el espacio escénico: el movimiento del cuerpo en los vestidos, los avances tecnológicos para conseguir efectos elocuentes, y sin ninguna duda las exploraciones en el uso de la luz y del color para conseguir la emoción del espectador. Ella misma afirmaba en su biografía:

*“Los esfuerzos del arquitecto deberían ir dirigidos por completo en esta dirección: a la redistribución de la luz. Hay mil formas de distribuirla. Para que pueda satisfacer las condiciones deseadas, la luz debería ser llevada directamente a los cuadros y las estatuas en vez de que los alcanzara por casualidad. El color es luz desintegrada. Los rayos de luz, desintegrados por vibraciones, tocan uno y otro objeto, y esta desintegración fotografiada por la retina, es siempre el resultado químico de cambios en la materia y en los rayos de luz. Cada uno de estos efectos es designado con el nombre de color”<sup>4</sup>.*



f.5. Langfrier, Loïe Fuller: la danza serpentina.

3. Véase: LISTA, Giovanni. *Loïe Fuller, danseuse de la Belle Époque*, Éditions Stock-Somogy, Paris, 1994. El libro ha sido reeditado y ampliado con un capítulo sobre le cine, en 2007. Además, se ha utilizado también en el rodaje de dos películas: *Loïe Fuller et ses imitatrices*, dirigida por Giovanni Lista, para la Productora Cinematográfica de la Danza, París, 1994, con una segunda versión ampliada, Producción CNRS, París, 2006; y *Cine e Danza*, dirigida por Marzia Conti Producción-Rai Sat Cinema World, Roma, 2005.



f.6. Loïe Fuller bailando bajo la esfinge. Egipto 1915

4. SÁNCHEZ MARTÍNEZ, José A. *La Escena Moderna: Manifiestos y Textos Sobre Teatro De La Época De Vanguardias*. Tres Cantos Madrid: Akal, 1999. pp. 49. En el libro está traducido el texto escrito en 1913 por Loïe Fuller dentro de su biografía: *Luz y Danza*. La bailarina tras contar su experiencia en su llegada a Europa y visitar edificios como el British Museum, reflexiona sobre como debería ser el trabajo de los arquitectos.

5. VV. AA. *Escenarios del cuerpo. La metamorfosis de Loïe Fuller*. La Casa Encendida. Madrid, 2014. p. 31. Con motivo de la exposición celebrada en La Casa Encendida se publica un cuaderno con textos publicados en Loïe Fuller: *Ma vie et la danse*. La cita corresponde al texto *Teoría de la danza*, en el que cuenta cómo deben ser los movimientos de la bailarina en el escenario.

Es pionera no sólo en el interior del espacio del espectáculo, sino que con su compañía de baile *Ballets Fantásticos de Loïe Fuller*, viajó a Egipto en el año 1914. Allí bailaron bajo las esfinges y pirámides, realizando un salto al espacio exterior para la representación. También, hay que destacar su aventura como cineasta. Veía en el cine la posibilidad de visualizar lo cinético, y de nuevo, la experimentación con la luz y la proyección.

Loïe Fuller se convierte en una figura ejemplar y de gran trascendencia para las revoluciones artísticas que siguen experimentando en estos campos, porque como ella misma manifestaba reflexionando sobre la teoría de la danza:

*... "todo se crea a partir de cosas que ya existen, juntando esto y aquello; porque cada cosa que vemos o conocemos, o que no vemos o no conocemos, proviene de la tierra que pisamos y de los dedos y el cerebro del ser humano.*

*Rembrandt dio al mundo una nueva escuela de pintura, pero se sirvió de cosas antiguas."*<sup>5</sup>

### 4.3. La incorporación de la máquina.

La integración de las nuevas tecnologías en las nuevas corrientes artísticas será la que marque el desarrollo de la cultura contemporánea como también impulsó el espíritu creativo de las vanguardias.

La era de la máquina y de la industrialización parecían liberar al hombre moderno de los límites físicos e incluso psíquicos que habían existido hasta ese momento. Por lo que la máquina se convierte en objeto de culto y de inspiración vanguardista y trata ser incorporada a las artes del espectáculo.

El anhelo de los artistas por incorporar a su obra el tiempo y el movimiento supuso, en los primeros años del siglo, la aparición del cubismo como corriente artística pionera en la representación de estos conceptos. Movimientos como el futurismo y el constructivismo basan sus propuestas escénicas en la manifestación de lo cinético, y para ello, trabajan en la integración de la máquina en ellas.

Además, el uso de la maquinaria permitía un cambio en el transcurso de la escena de forma rápida e inusual para la época. Por otro lado, se conseguía dotar de una mayor funcionalidad al espacio al no tener que ligarse a la caja escénica del espacio teatral.

En el propio manifiesto del *Teatro Futurista Sintético* escrito por Filippo Marinetti, se expresa la voluntad de crear un teatro supeditado a la máquina, para que se adapte a la nueva era y al hombre moderno:

*“El drama moderno ha de expresar el gran ensueño futurista que se desprende de nuestra vida contemporánea exasperada por las velocidades terrestres, marítimas y aéreas y dominadas por el vapor y la electricidad.*

*Hay que introducir en la escena el reinado de la Máquina, los grandes estremecimientos revolucionarios que agitan a las multitudes, las nuevas corrientes de ideas y los grandes descubrimientos científicos que han transformado por completo nuestra sensibilidad y nuestra mentalidad de hombres del siglo XX”.*<sup>6</sup>

Por otro lado, la experimentación escenográfica del constructivismo es probablemente la que mayor repercusión ha tenido dentro del mundo teatral de la posvanguardia. Como ya he afirmado, el predominio de lo visual frente al texto asegura el interés por la escenografía. Los constructivistas construyen en algunas obras escenografías que tienen una autonomía propia y se separan del espacio en el que se sitúan.

Además, Meyerhold con su teoría de la biomecánica, automatiza los movimientos del cuerpo, y al igual que Sirguei Eisentein, como director teatral apuestan en muchas de sus obras por la estética maquinista. Trabaja con la artista Varvara Stepánova en obras como *La muerte de Tarelkin*, en 1922, para la que ella creará una “máquina” de volúmenes con formas geométricas donde los actores podían introducirse.<sup>7</sup>



f.7. De izqda a dcha\_ Palazzeschi, Carrá, Papini, Boccioni y Marinetti en la redacción de la revista *Lacerba*.

6. MARINETTI, Filippo Tommaso. *Manifiestos y Textos Futuristas*. Barcelona: Ediciones del Cotal, 1978. p. 101. La cita pertenece al texto futurista titulado *La Voluptuosidad de ser silbado*. En el que explica como debe ser el nuevo teatro adaptado a la nueva época.



f.8. Varvara Stepanova. Muestra de parte de la escenografía para *La muerte de Tarelkin*. 1922

f.9. Liubov Popova. *El magnánimo cornudo*. 1922

Liubov Popova, en 1922, para la obra *El magnánimo cornudo*, dirigida también por Meyerhold y con la colaboración de Eisenstein, organizó la representación en torno a piezas que funcionaban como un sistema mecánico:

*“La artista constructivista Liubov Popova transformó el escenario en una máquina: los actores trabajaban en una fábrica de teatro. La representación se organizó alrededor de un engranaje de ruedas y aspas que dominaba el escenario —Bruno, el personaje central, es un molinero—. En vez de estancias y de mobiliario había rampas y pasarelas y la tramoya quedaba al descubierto. La acción —influida por las comedias cinematográficas estadounidenses, especialmente las de Buster Keaton y Charlie Chaplin— exigía virtuosismo acrobático y actores ágiles y fuertes que pudieran desplazarse por este gran andamiaje personificando con sus movimientos al Hombre Nuevo”.*<sup>8</sup>

Los años veinte fueron los de mayor esplendor creativo para el constructivismo ruso al igual que para el resto de movimientos. A partir de esos años, se inició un periodo de censura y crítica que derivaron en unos planteamientos de nuevo más descriptivos y contenidos, y en muchas ocasiones al cierre de teatros y la emigración de los artistas perseguidos por los distintos regímenes.

#### 4.4. En busca de la nueva tipología teatral.

Todos los cambios que se desarrollan en las artes escénicas, hacen que surja un interés por encontrar el espacio que mejor se adapte a las nuevas propuestas en la representación. Los arquitectos de la época, trabajando en muchas ocasiones conjuntamente con los más importantes directores de teatro e ingenieros, tratan de encontrar la tipología teatral que satisfaga las insuficiencias que los edificios existentes poseían hasta ese momento.

Entre las características esenciales de esta tipología destacan: la integración de actor y espectador en un mismo espacio eliminando el proscenio y la búsqueda de un espacio que implique más al especta-

7. VV.AA. Caballería Roja Creación y poder en la Rusia soviética de 1917 a 1945. Madrid: Fundación Caja Madrid. 2012 Véase, Meyerhold. El octubre teatral escrito por Rosá Ferré. pp. 338-360

8. *Ibíd.*, p. 343

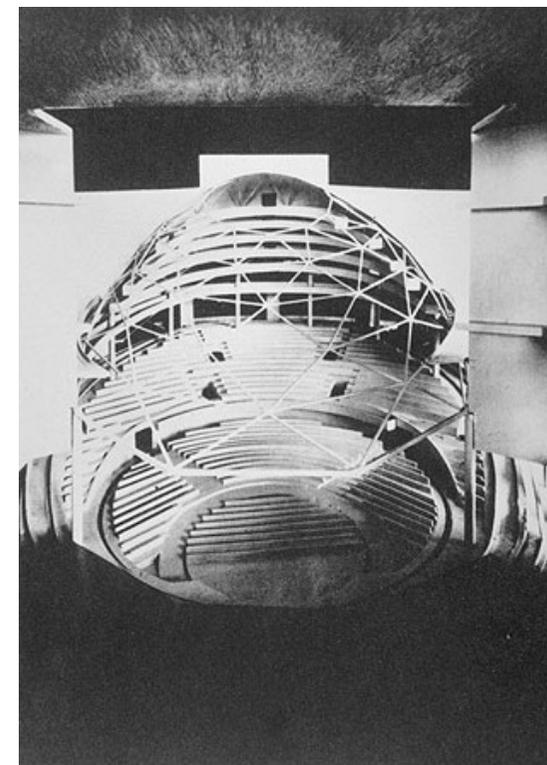
dor en el evento teatral despertando sus sentidos; la incorporación de los nuevos sistemas técnicos de mecanización en detrimento de los más tradicionales; el aumento del número de espectadores por la vinculación del teatro al acto político en la época y generalmente el empleo del círculo o la elipse como forma generadora.

Existen muchos modelos para el desarrollo del “teatro total”, y que como he señalado en el estado de la cuestión, Juan Ignacio Prieto López, analiza en profundidad en su tesis doctoral titulada *Teatro Total: la arquitectura teatral de la vanguardia europea en el período de entreguerras*.<sup>9</sup> Aunque se trate de proyectos de papel por no estar ninguno construido, la inventiva técnica, plástica, escénica, social y política que proponen los convierte en proyectos de gran interés para poder comprender el contexto más actual.

Quizás, el prototipo teatral más conocido por todos es la propuesta del arquitecto alemán Walter Gropius y el director teatral Erwin Picastor, el *Teatro Total* de 1927, que aspiraba a ser una arquitectura escénica revolucionaria en la que el movimiento no sólo estuviera en la escenografía de la obra, sino que el propio escenario se moviera para configurar el espacio según la necesidad del espectáculo.

No obstante, en Alemania son desarrolladas propuestas quizás más utópicas como el *Kinetisch-Konstruktives System*, en 1922, de Lazlo Moholy-Nagy y Stefan Sëbok, que también apuestan por el dinamismo de la propia construcción. O la obra de gran originalidad *Construcción de espacio escénico* de Xanti Schawinsky de 1926, que siendo menos conocida establece las mismas premisas.

No es posible hablar de los proyectos para el nuevo espacio del espectáculo y no mencionar el trabajo del austriaco Friedrich Kiesler. *Railway Theater*, *Endless Theatre* y *Raumbühne* representan la mayor innovación entre la serie de proyectos anulares de la Europa central. Al mismo tiempo, sus trabajos posteriores tras su marcha a Estados Unidos, pertenecen al periodo de la presente investigación, y continúan con el desarrollo de las ideas propuestas en el periodo de entreguerras.



f.10. Walter Gropius. Maqueta del Teatro Total.1927

9. La tesis profundiza ampliamente sobre las propuestas de cada contexto cultural. Además, el autor redibuja para la tesis la planimetría de los proyectos, creando incluso imágenes en 3D para facilitar la comprensión del espacio interior, o de cuál hubiera sido la imagen resultante si he hubiera llegado a construir en la ciudad.



f.12. El Lissitzky. Maqueta de escenario y auditorio para el nuevo teatro Meyerhold. 1929

En Rusia, destacan las propuestas arquitectónicas vinculadas al director escénico Vsévolod Meyerhold. El proyecto para el *Nuevo Teatro Meyerhold* de Lissitzky primero, y el posterior proyecto de Mijaíl Bar-khin y Serguéi Vakhtángov, buscan satisfacer las demandas del director y realizar una completa reforma del teatro tradicional.

También cabría destacar la importancia de los concursos para edificios teatrales que acogieran a una gran cantidad de espectadores, los teatros de masas socialistas. Entre ellos, el concurso para el *Palacio de los Soviets* en 1931, en el que también participa Le Corbusier.

Finalmente, en Italia, los futuristas definen en su manifiesto cómo debe ser el nuevo espacio para la representación. Filippo Marinetti como principal representante de la vanguardia futurista y conocedor los planteamientos para teatros que se estaban haciendo a nivel europeo, describe en su manifiesto las características que el “teatro total futurista” debe tener: sintético, atécnico, dinámico, simultáneo, autónomo, alógico e irreal.<sup>10</sup>

Como en la Rusia socialista, en Italia también aparecen los proyectos para teatros de masas fascistas por la vinculación del teatro como sistema de comunicación política. Entre ellos, se debe señalar el *Teatro di Massa* de Gaetano Ciocca por la preocupación del autor para asegurar la máxima visibilidad a todos los espectadores y la rotación de la escenografía completa para producir grandes cambios de escena en un breve estadio de tiempo.

Todos estos planteamientos quedan sobre el papel, pero sus ideas y reflexiones continúan latiendo en los autores que abandonan sus países tras el estallido de la Segunda Guerra Mundial y emigran en muchos casos a Estados Unidos. Además, serán fundamentales para contextualizar los proyectos teatrales que con un espíritu de renovación rescatan los ideales de esta nueva tipología.

10. Filippo Marinetti en el manifiesto, *El teatro futurista sintético*, va desarrollando cada uno de los atributos que tienen que caracterizar al teatro moderno en Italia. Defiende que el ambiente teatral es de gran inspiración para ellos y que debe seguir sirviendo para difundir su pensamiento.

## - El plano elocuente .

Una de las características del teatro de la posvanguardia, presente ya en la primeras vanguardias, es la ruptura con la sumisión al texto. La importancia que adquiere la imagen escénica en el teatro hace escalar posiciones a la puesta en escena, que pasa a tener un papel fundamental para el evento escénico.

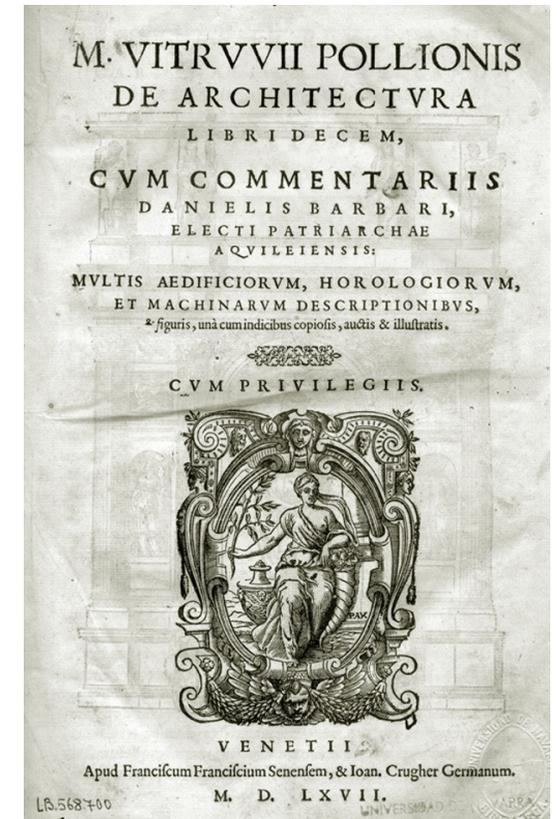
La consideración que adquiere lo visual, convierte a la escenografía en un personaje más del espectáculo, y en algunos casos incluso en protagonista. De esta manera, el trabajo de arquitectos, artistas plásticos, escenógrafos, iluminadores, etc, obtiene un gran reconocimiento dentro del mundo de la escena. Esta condición impulsa a los artistas al desarrollo de nuevos caminos que se conviertan en las palabras del nuevo lenguaje material del teatro.

La importancia de la escenografía como cuerpo escénico, en vez de un mero fondo y, por tanto, vinculada a la arquitectura, así como el acrecentamiento de su complejidad, la convierten en un atrayente de estudio en el desarrollo de este epígrafe.

Además, la arquitectura y la escenografía tienen una matriz común. Una y otra se conciben en función de la percepción del usuario, o del espectador. Ya Vitrubio en su tratado *De Architectura* dedica su Libro V a la construcción del teatro, pero también analiza “skenographia”, término griego del que procede la palabra escenografía.<sup>1</sup>

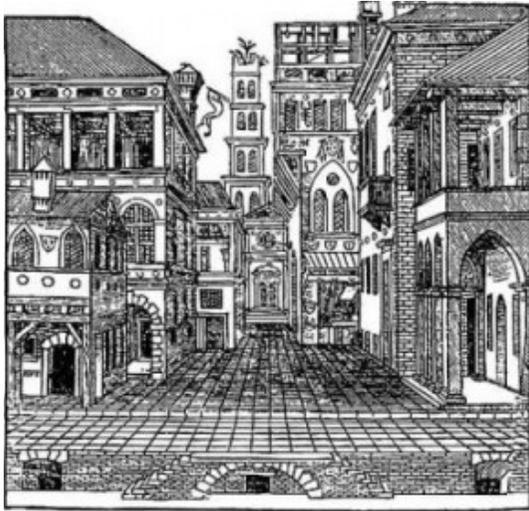
Pedro Azara recoge e interpreta a lo largo de en su introducción para el libro *Arquitectos a escena*, la siguiente cita en la que Vitrubio escribe sobre ello:

*“Fue Agatargo quien, por vez primera mientras Esquilo hacía representar en Atenas sus tragedias, pintó los decorados (scaenam fecit), y de ello nos ha dejado un tratado. Aleccionados por ello, Demócrito y Anaxágoras escribieron sobre el mismo tema: sentando la doctrina de cómo, marcando un centro en*



f.13. Portada edición italiana de 1521 del tratado *De Architectura* de Vitruvio.

1. El libro V del tratado *De Architectura* de Vitruvio, escribe sobre edificios públicos: teatros, foros, basílicas, cárceles y baños y los privados: atrios, zaguanes, salones y peristilos.



f.14. Las escenas Trágica, Cómica, Satírica, de Serlio.

*un lugar señalado, es preciso que las líneas respondan según la ley natural a la dirección de la vista y a la propagación de los rayos, para que unas imágenes determinadas de una cosa indeterminada (de incerta re certae imagines) representen en las decoraciones de un escenario (in scaenarum pictures) el aspecto (speciem) de edificios, y que objetos que están pintados sobre planos parezcan alejarse en unos sitios y aproximarse en otros”.*<sup>2</sup>

Para Vitruvio, el escenógrafo a través de mecanismos pictóricos sobre planos trata de producir en el espectador, una impresión de una realidad arquitectónica inventada. Esta cita ya nos revela atributos de las artes escénicas que han continuado vigentes durante el transcurso de su historia.

En primer lugar, la consideración de la escenografía como una pintura pone de manifiesto la simbiosis artes plásticas y artes del espectáculo desde Vitruvio hasta las vanguardias del siglo XX. Muchos de los primeros ejemplos escenográficos, se realizan con un lienzo vertical que plasma la apariencia de un lugar imaginado mediante la pintura. Se trataba de superficies que aparecían muy ligadas al espacio que las acogía. Igualmente sucedía en el teatro renacentista, aunque con el descubrimiento de la perspectiva se comienza a trabajar con las tres dimensiones sobre el plano. Estos nuevos mecanismos anticipan algunas escenografías de las primeras vanguardias, que conseguirán desvincularse de la caja escénica, incluso proponiendo como en algunas obras de la escena constructivista, montajes para el exterior.

En las posvanguardias, se enmarca la reinterpretación del plano como generador escenográfico y se reflexiona sobre su capacidad expresiva para tal fin. A lo largo de la investigación, van a ir apareciendo escenografías de este periodo realizadas por pintores del momento, que verán en la escena su laboratorio de experimentación con la tercera dimensión.

Asimismo, es la pintura con corrientes artísticas como el action painting de Jackson Pollock<sup>3</sup> o trabajos como los de Yves Klein, el arte que propone un cambio conceptual al introducir la teatralización de la creación, iniciando así, los movimientos de performance, de arte en movimiento de las posvanguardias. La puesta en escena del acto de creación supone una conjunción del cuerpo, de la materia y del tiempo. Por ejemplo, en la obra *Antropometrías de la época azul* de Klein, el plano vertical o el horizontal, son utilizados como lienzo mientras que el artista dirige a las modelos en su movimiento para crear la obra, que pasará a tener una significación menor que la acción para realizarla.

2. AZARA, Pedro; GURI, Carlesand; ROIG, Joan. *Arquitectos a Escena :Escenografías y Montajes De Exposición En Los 90*. Barcelona: Gustavo Gili, 2000. p. 7 Véase la introducción completa en la que se reflexiona sobre el término escenografía primero en el teatro en el texto de Pedro Azara, y después en los montajes expositivos en el prólogo de Juan Roig.

3. En el libro *el Arte de la Performance* de Jorge Glusberg, hay un epígrafe dentro del segundo capítulo dedicado al trabajo Jackson Pollock que le sitúa como predecesor del *Happening* en la historia de la performance. Véase pp. 18-27.

Así pues, el interés por la definición de los límites de la caja escénica pasa a ser una opción más entre otras posibles para la escenografía. También será importante la búsqueda de nuevos lugares para la representación en los que el espectáculo supera la frontera del teatro y sale al exterior, a la ciudad, a buscar nuevos escenarios.

El trabajo de investigación se detiene en este capítulo en la escenografía para abordar el papel que adopta el grado más elemental del hecho arquitectónico no ficticio, el plano. Se estudiarán planos que se convierten en escenografías, planos que se transforman en agentes protagonistas ofreciendo una relectura de su apariencia por la acción expresiva de los actores.

## 1. El plano horizontal .

El plano horizontal como elemento constitutivo del espacio apareció desde el comienzo de la arquitectura, como plano base marcando un asentamiento o como plano elevado creando un refugio de los fenómenos climáticos:

*“La primera condición de cualquier sistema de organización formal destinada a abarcar las actividades de la vida organizada o colectiva es un plano horizontal (...) El equipo sensorial del hombre exige, por su naturaleza una estabilidad visual... (Y, háptica?)... Que sólo las superficies planas son capaces de ofrecer...”* <sup>4</sup>

No es hasta el cubismo cuando el plano comienza a valorarse por su contenido emocional.<sup>5</sup> Además, con este movimiento la importancia recaerá principalmente sobre el plano vertical al igual que para algunos ejemplos de la arquitectura del Movimiento Moderno fuertemente inspirada por esta corriente artística. Sin embargo, el plano horizontal, en ese momento, sólo se valora por la transcendencia que tiene como elemento intrínseco a la arquitectura, pero no se aprecia tanto su capacidad más plástica y visual:

*“..fueron también conscientes de su importancia arquitectónica, pero más en el sentido de vincular nivele diferentes. Le corbusier lo demuestra en la forma de las rampas de la Villa Saboya, 1929, en las grandes estructuras de Chandigarh y en la rampa del Visual Arts Center de Harvard, 1962, donde se ha transformado en elemento arquitectónico definido”.* <sup>6</sup>

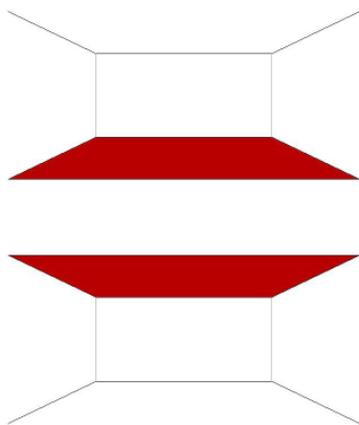


f.15. y f.16. Yves Klein. *Antropometrías de la época azul*, Galería Internacional de Arte Contemporáneo, París. 9 de Marzo 1960

4. MARTIENSEN. R.D. *The idea of space in Greek Architecture. With special reference to the Doric temple and its settings*. Johannesburg: Witwatersrand Univ. Press, 1956 p. 115

5. HEREU, Pere; MONTANER, Josep M. and OLIVERAS, Jordi. *Textos De Arquitectura De La Modernidad*. Madrid: Nerea, 1994.. En el análisis sobre el libro de Gideon, *Espacio, tiempo y Arquitectura*, se habla sobre el plano horizontal y su significación en la arquitectura, utilizando también el ejemplo de Jörn Utzon. Véase pp. 297-302.

6. *Ibid.*, p. 297.



f.17. Dibujo de la autora. El suelo y el techo.

Años después del Movimiento Moderno, existen propuestas como el proyecto para el *Ayuntamiento de Saynatsalo* (1953) de Alvar Aalto, en los que el suelo es objeto de proyecto. No obstante, será con los arquitectos de la tercera generación como Jörn Utzon, con los que la superficie horizontal se convierte en el constituyente de la composición arquitectónica a través de la plataforma como suelo artificial y la significación de la cubierta.

En el mundo del espectáculo, el plano horizontal tampoco tuvo un papel principal para la escenografía. Siempre ha existido una mayor conexión con la superficie vertical ya que es la que con más facilidad transmite contenidos en el edificio teatral. La tipología más extendida, como es el teatro a la italiana, está pensada para que el espectador aprecie el espectáculo de manera frontal y el plano vertical es el que mejor soporta este fin. Entre las escenografías de las primeras vanguardias del siglo, ya sean constructivistas, futuristas, etc., es difícil encontrar referencias en las que el peso del plano horizontal, tratándose del suelo o del techo, sea el que define el espacio y el que adquiere un papel narrativo en la obra.

A partir de la segunda mitad del siglo XX comienzan a aparecer más escenografías que apuestan por el plano horizontal como elemento protagonista. La búsqueda de nuevas visiones para el espectador, que intentan cambiar su percepción, preocupa a los arquitectos, escenógrafos y actores del momento que investigan la relación que se entabla con el espectador a través de la obra y del espacio.

Existe un gran avance conceptual cuando a través de un único elemento arquitectónico, como el plano horizontal, se consigue condensar toda la fuerza expresiva que debe poseer una escenografía como elemento significativo, obteniendo de él su máxima elocuencia. Las referencias seleccionadas buscan mostrar de manera cronológica algunas de las configuraciones, tanto para el techo como para el suelo, que se han utilizado en la escena de la postvanguardia para convertirlos en protagonista de la escenografía, y dotarlos de significación para cumplir su papel narrativo en la obra. El material, la luz, la continuidad, la fragmentación, el volumen, el movimiento, la relación con el espectador y con el actor, etc, van a estructurar cada uno de los epígrafes mostrando como el escenógrafo ha utilizado estas herramientas para ponerlas al servicio de la acción dramática.

## 1.2. El suelo.

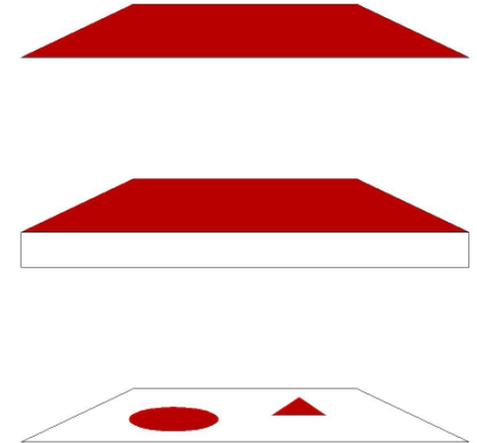
La definición de espacio a través de la superficie horizontal base sirve para establecer trayectorias de circulación, además de para crear campos espaciales. Ambas características son comunes y necesarias en la arquitectura y en las artes de la escena. Toda escenografía es un espacio dentro de otro de mayor magnitud, y a través de la utilización de diferentes sistemas sobre el suelo se puede definir el espacio que le es propio.

La diferenciación de niveles por mecanismos de depresión o de elevación; el uso de materiales con distintas propiedades como el color, la textura... serán decisiones fundamentales para el carácter de una obra arquitectónica, teatral, de danza o de performance y son las que se estudiarán en el epígrafe para cada una de las referencias.

En la introducción, sobre el plano horizontal, se remarcaba la importancia de la capacidad formal que para los arquitectos de la tercera generación, como Jörn Utzon, adquiere el suelo a través de la plataforma:

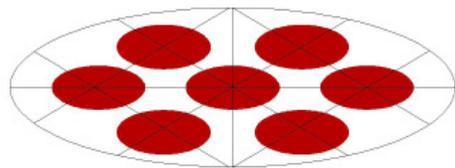
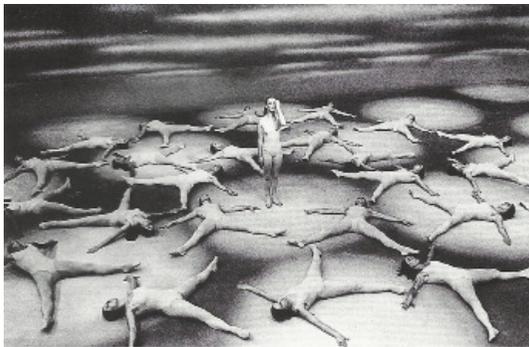
*“ El uso de la plataforma, un suelo de construcción artificial, recorre todas las obras de esta generación. Se puede encontrar dondequiera que se hayan hecho esfuerzos para separar zona peatonal de una amalgama caótica de automóviles y camiones: en el proyecto para el norte de Amsterdam, 1963, de Bakema, Van den Broek y Van Eyck; en el plan para un sector de Tokio, de Fumihiko Maki o en las diferentes plataformas con las que Kenzo Tange cubrió la bahía de Tokio”.<sup>7</sup>*

El proyecto de la ópera de Sydney de Jörn Utzon también podría servir para ejemplificar esta nueva tendencia arquitectónica. La cubierta del edificio, que se ha convertido en el icono de la ciudad de Sydney, descansa sobre una plataforma que es la verdadera idea generadora del proyecto.



f.18. Dibujo de la autora. Mecanismos .

7. HEREU, Pere; MONTANER, Josep M. and OLIVERAS, Jordi. *Textos De Arquitectura De La Modernidad*. Madrid: Nerea, 1994. p. 298.



f.19. *Pier Caille* (puesta en escena); Maurice Béjart (coreógrafo). *La sacre du printemps*. 1961

f.20. Geometrías opuestas que se dibujan en el suelo. Dibujo de la autora.

Por otro lado, y volviendo al mundo escénico, ya se ha explicado que la tipología de edificio teatral ha dificultado la experimentación con el plano del suelo. Se necesitaría recurrir a la visión que nos ofrece un ángulo picado para poder experimentar la máxima expresión de un plano sobre el que sólo se hayan utilizado mecanismos de diferenciación a través del color o una determinada textura.

La forma en pendiente de muchos de los graderíos, por ejemplo en el teatro griego y romano, permitía que desde los asientos situados en los puntos más altos, el suelo del escenario si pudiera ser visto. No obstante, a pesar de su peso visual, no se explotaban sus capacidades comunicativas como si se hacía con el plano vertical que era el único que veían los espectadores de las primeras filas, los de un mayor nivel social.

En la posvanguardia, surgen puestas en escena que reclaman el diseño de espacios isópticos que permitan una misma óptica desde cualquier ángulo. Decisiones como colocar al público rodeando en su totalidad al escenario, implican la reflexión sobre el plano base donde se desarrolla la escena puesto que la colocación de un plano vertical supondría la anulación de uno de los frentes de visión. Estas nuevas disposiciones, implican también un cambio en el trabajo del artista, que al ser visto desde otro punto tiene abierta una nueva línea de investigación.

Así pues, las obras que se van a exponer a continuación son representadas en lugares muy diferentes que van desde teatros convencionales, a espacios exteriores. Además, pertenecen a distintas artes y manifestaciones artísticas como son la danza, la performance, el teatro y la arquitectura. Sin embargo, tienen en común el suelo como elemento protagonista de la escenografía, aunque cada uno presenta una posibilidad diferente para conseguir la máxima capacidad expresiva; el uso de la luz, el dibujo de formas como si de un lienzo se tratase, planos que flotan, elementos que definen áreas para que el bailarín se mueva, líneas geométricas que marcan una circulación y el diseño de un suelo móvil que permita la máxima adaptabilidad del espacio.

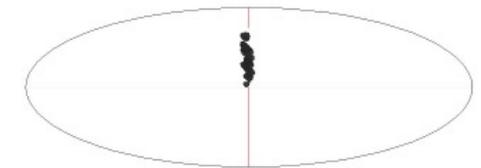
En primer lugar, la obra *La Sacre du printemps ( La consagración de la primavera)*<sup>8</sup> es creada por el bailarín Maurice Béjart<sup>9</sup> en 1959. La puesta en escena estaba a cargo de Pierre Caille, un pintor belga muy polifacético, que trabajaba también como escultor o diseñador de joyas. La obra es representada después por el ballet *Boléro*<sup>10</sup>, concretamente en 1961. En el momento tiene una gran repercusión por representarse sin una escenografía construida, y casi sin vestuario.

Se trata simplemente de un escenario circular, por tanto de un espacio isóptico al que antes se hacía referencia. Todos los bailarines, menos el situado en el punto central, comienzan tumbados en el suelo dibujando formas, disposición que muestra como el coreógrafo ha querido enfatizar una cualidad del espacio circular como es la centralidad.

Caille propone para el espectáculo una escenografía de luz, que es proyectada sobre el suelo dibujando formas circulares que compiten con la geometría de líneas rectas que dibujan los bailarines con sus cuerpos. De esta manera se crea un caleidoscopio de posiciones corporales y luces que cambian en el tiempo según el transcurso de la obra.

Unos años más tarde, en 1968, Béjart crea la obra *Baudelaire* con la colaboración de Roger Bernard y Joëlle como escenógrafos. Es representada en la ciudad de Grenoble también por el Ballet Boléro. Bernard y Joëlle apuestan por una escenografía realizada sobre el plano horizontal que es utilizado como un lienzo para pintar sobre él formas figurativas. Crean un dibujo floral que niega la forma circular impuesta por el escenario creando su propio límite. Sin embargo, se trata también de una forma que posee una centralidad muy marcada que el coreógrafo vuelve a poner de manifiesto al situar en un momento determinado un bailarín en el punto central del escenario .

Ambas escenografías surgen de una proyección sobre el suelo, cambiante en el tiempo como la luz o fija como la pintura. Sin embargo, no implican ningún cambio de nivel o de textura del plano del suelo



f.21. Roger Bernard, Joëlle (puesta en escena); Maurice Béjart (coreógrafo). *Baudelaire*. 1968

f.22. La centralidad de la forma. Dibujo de la autora.

8. Ver vídeo de la representación de la obra en: <http://www.youtube.com/watch?v=iweDcZYNGLY>

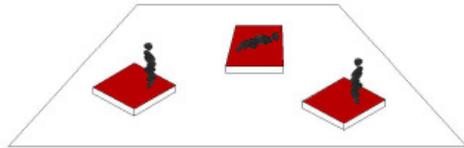
9. Béjart fue un importante coreógrafo y bailarín europeo, que se rodeó de los artistas más importantes de su tiempo para realizar sus escenografías, entre ellos Salvador Dalí. Con la obra *La Sacre du printemps* consiguió el reconocimiento como figura clave en la danza moderna. Ver: LISTA, Giovanni. *La Scène Moderne: Encyclopédie Mondiale Des Arts Du Spectacle Dans La Seconde Moitié Du XXe Siècle*. Paris: (fra): Editions Carré, 1997. p. 72

10. Íbid., p.73. El Ballet Boléro es denominado el Ballet del siglo XX en el momento, teniendo una gran repercusión su trabajo.



f.23. Trisha Brown. *Raft Piece*. 1970

f.24. Plataformas flotantes. Dibujo de la autora



11. Trisha Brown, bailarina y coreógrafa de reconocimiento internacional, trabajó con los profesionales de la danza más importantes como Anna Halprin. Además, formó parte del grupo de vanguardia el *Judson Dance Theater*. También trabajó con Merce Cunningham, de uno de los bailarines más influyentes, innovadores y vinculados a otras disciplinas. Ver: VV.AA. *Trisha Brown: Dance and Art in Dialogue, 1961-2001*. Andover, Mass.; Cambridge, Mass: Addison Gallery of American Art, Phillips Academy; distributed by MIT Press, 2002.

12. En los años 70, presenta *Acumulaciones*, primero realizadas por ella exclusivamente, y después en grupo. Se trata de piezas que trabajan sobre la simplificación de los movimientos la depuración y sincronización. Para ver todas las obras que componen la serie *Accumulations*, el libro: SAYRE, Henry M *The Object of Performance: The American Avant-Garde since 1970*. University of Chicago Press, 1992. Véase pp. 138-143

13. Rosemary Butcher, una de las bailarinas británicas de mayor trascendencia en la danza posmoderna y un icono de los nuevos movimientos que se inician tras el desenlace de la guerra. Además, su obra está profundamente influenciada por el encuentro con el grupo Judson Dance Theater Véase el vídeo de una repetición de la pieza en <http://rosemarybutcher.com/>

que se presenta continuo en ambas. Cuando las formas dibujadas o proyectadas adquieren volumen y se materializan la continuidad espacial desaparece creándose unidades independientes que marcan un campo espacial de forma más clara. Esta es la idea de la escenografía para *Raft Piece*, de la coreógrafa y bailarina norteamericana Trisha Brown.<sup>11</sup>

La pieza se encuentra dentro de la serie *Acumulaciones*<sup>12</sup>. Trisha Brown huye de los espacios convencionales para la danza y sale al exterior buscando nuevos marcos que acompañen sus propuestas. En sus trabajos los cuerpos de los bailarines vencen incluso la fuerza de la gravedad trabajando sobre la verticalidad de la superficie.

*Raft Piece*, es una obra presentada el lago del Walker Art Center de Minneapolis en 1973. La coreógrafa utiliza cuatro balsas flotantes sobre las que se coloca junto con los bailarines. Cuatro planos horizontales suspendidos sobre el agua en los que Trisha Brown, Carmen Beuchat, Caroline Goodden y Sylvia Palcios, realizan movimientos tumbadas sobre la plataforma, perfectamente coordinadas y en silencio.

Un entorno diferente, un escenario que flota sobre un plano horizontal que se fragmenta y está en movimiento al encontrarse sobre el agua y unos bailarines que se mueven sobre la superficie horizontal hasta revelarse al final del acto, crean un conjunto que impacta en el espectador al descubrir en él una nueva relación del bailarín con el espacio; un espacio que es protagonista tanto como lo son los bailarines que transitan por él.

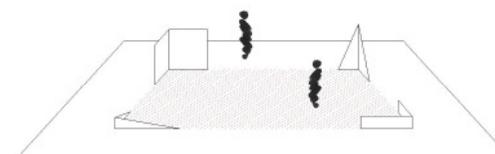
Entre el dibujo de una forma geométrica o figurativa y su materialización, existen otras posibilidades que surgen de la combinación de ambas. La pieza *Space 4* de Rosemary Butcher<sup>13</sup> define cuatro campos espaciales a través del dibujo de cuadrados y la construcción únicamente de sus esquinas. Al igual que Trisha Brown, recurrirá a los espacios no teatrales para desarrollar la representación y además, apostará por un proceso coreográfico fundamentado en otras artes como el cine, el arte visual o la arquitectura, manifestando un interés por el trabajo transdisciplinar.

Se considera que su pieza *Space 4* diseñada con el artista alemán Heinz-Dieter Pietch en 1981, es la primera performance aceptada en Reino Unido. Este hecho pone de manifiesto su destacado lugar dentro de la danza posmoderna europea. Para esta colaboración el artista alemán define cuatro áreas sobre el plano del suelo que están delimitados con fragmentos de ángulos rectos de color blanco. Los bailarines entran y salen de este espacio en silencio y realizando movimientos que lo acercan más a la performance que a la danza como tal, en el contexto de la época.

Al año siguiente, pero esta vez en Alemania, la coreógrafa Pina Bausch<sup>14</sup> presenta *Nelken*, también apostando por la superficie horizontal como único elemento escenográfico y volviendo a lo figurativo, al motivo floral de *Baudelaire*. El escenógrafo Peter Pabst propone un gran plano de flores que provoca una sensación de infinitud al diluirse los límites y no tener ningún elemento de referencia más sobre el escenario. Esta imagen se enfatiza con la absoluta oscuridad de la caja escénica, que como en *Space 4*, pone en valor los elementos escenográficos ya sea para delimitar un espacio u ocupándolo en su totalidad.

Por otro lado, en la puesta en escena de Rosemary Butcher bailarines y escenografía se confunden al ser el vestuario blanco como las piezas de esquina. Escenografía y bailarines conforman una unidad blanca de piezas móviles y fijas que establecen un contrapunto con el espacio negro que los envuelve. En *Nelken*, se produce la situación contraria, la uniformidad del plano floral, permite la perfecta distinción del bailarín que vuelve a convertirse, como en las escenografías de Pierre Caille, en el punto que marca la centralidad del espacio.

Cambiando del mundo de la danza al mundo del teatro se vuelven a observar los mismos recursos escenográficos para la definición de áreas espaciales sobre el suelo del escenario. No obstante, la escenografía para *Calderón* de la arquitecta Gae Aulenti, utiliza los mismos mecanismos formales pero profundiza en la relación que se puede establecer con el actor a través de ellos. La obra es representada entre 1976-1978 en el teatro Metastasio de la ciudad de Prato.



f.25. Heinz-Dieter Pietch; Rosemary Butcher. *Stage 4*. 1981.

f.26. Piezas geométricas que definen un contorno. Dibujo de la autora.

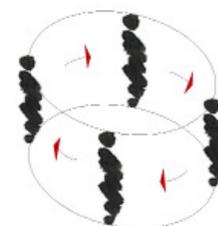
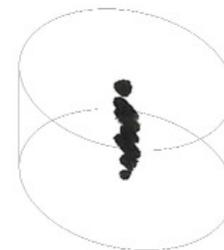


f.27. Peter Pabst; Pina Bausch. *Nelken*. 1982

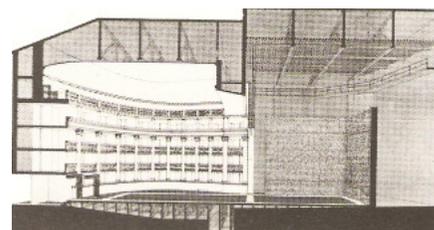
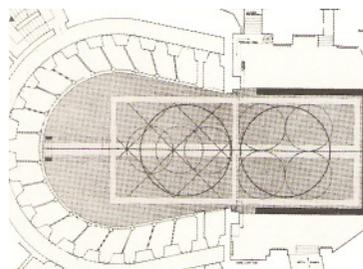
14. Pina Bausch es una de las artistas más reconocidas internacionalmente y con una mayor influencia. Con ella se instaura la denominada danza-teatro, en la que la significación pasa en gran parte al gesto y al movimiento usado para expresar los sentimientos. Véase: CLIMENHAGA, Royd. *The Pina Bausch Sourcebook : The Making of Tanztheater*. London: Routledge, 2013.



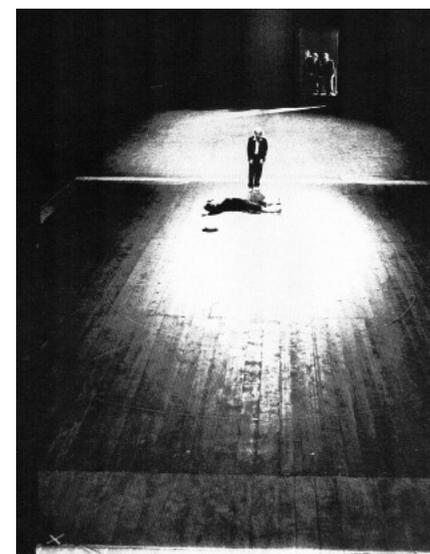
f.28.



f.29.



f.30.



f.31.

- Gae Aulenti (puesta en escena); Luca Roconti (director teatral. Calderón 1976-78.

f.28. Esquema explicativo de la autora.

f.29. Definición del volumen según la posición del actor. Dibujo de la autora

f.30. Planta y sección de la propuesta

f.31. Imagen de la puesta en escena.

La escenografía que Aulenti<sup>15</sup> propone para este espectáculo convierte al plano del suelo en el principal protagonista. Primero, el tamaño del escenario se duplica de forma que se ocupa la totalidad de la superficie del patio de butacas reservado para los espectadores. De esta forma, se propone la visión con un “ángulo picado” para la audiencia, porque únicamente contemplan la pieza teatral desde las balconadas del teatro, por lo que siempre tendrán una visión desde un punto superior al que se encuentran los actores, pudiendo apreciar así el tratamiento que se da al plano base.

Una vez más, el dibujo sobre el suelo es el tratamiento elegido por el escenógrafo, pero las formas geométricas que Aulenti proyecta dan un paso más y se convierten en el guión plástico que marca el movimiento de los actores en algunos momentos de la obra. La circulación del actor sobre las líneas del suelo define el volumen contenido por la forma, mientras que cuando permanece dentro de ella, establece una relación diferente, el volumen lo encierra en su interior y crea una relación interior-exterior de ese espacio no visible contenido en la forma geométrica.

En esta propuesta escenográfica, espacio, cuerpo y tiempo son una unidad indivisible. Las formas propuestas por la escenografía se construyen en el transcurso de la acción dramática a través del cuerpo del actor. Así, comparándolo con las primeras obras que se analizaban, existe una diferencia conceptual en el papel de la escenografía la cual pasa de ser una decoración, como en *Baudelaire*, a un dispositivo que condiciona la acción actoral.

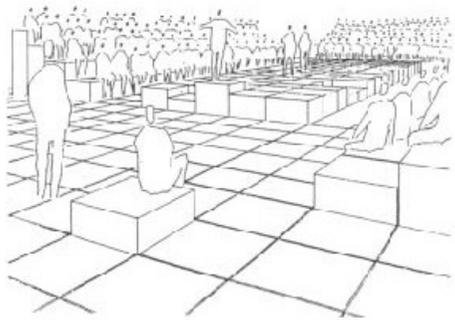
En el epígrafe se ha profundizado sobre la explotación de la capacidad expresiva del plano horizontal del suelo en varios ejemplos de escenografía y su implicación en mayor o menor medida en la progresión dramática por sus condiciones formales; pero faltaría analizar también como es posible la integración de las mismas premisas en el ámbito de la tipología teatral de posguerra. En la segunda mitad de siglo, los arquitectos recuperan los planteamientos de las primeras vanguardias para continuar la investigación sobre el espacio teatral y la relación que se establece entre actor y espectador en el mismo.

**15.** Esta arquitecta permanece muy vinculada al mundo teatral durante su carrera arquitectónica, además de ser una gran amante del arte. Realiza muchas colaboraciones con el distinguido director Luca Ronconi y entre los años 1976- 1978 pertenece junto a él, al *Laboratorio de Proyección Teatral* con el que realizan cuatro obras: *La vita è sogno*, *Calderon*, *L Torre*, *Le Baccanti*

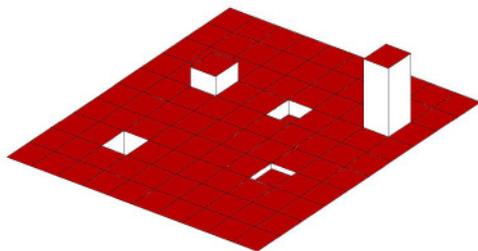
El *Laboratorio de Proyección Teatral*, define su proyecto general en el diálogo teatro-territorio. Busca indagar en la comunicación teatral a través de la producción del espectáculo, preparación del material y la elaboración del mismo. Véase el capítulo *Evocazioni* en:

PETTRANZAN, Margherita. Gae Aulenti. Milano: Rizzoli/Skira, 2002.

Gae Aulenti se convertirá en referente dentro de la creación escenográfica para el teatro, y su trabajo con una gran carga psico-plástica, tendrá un importante reconocimiento dentro de esta disciplina.



f.34.



f.35.

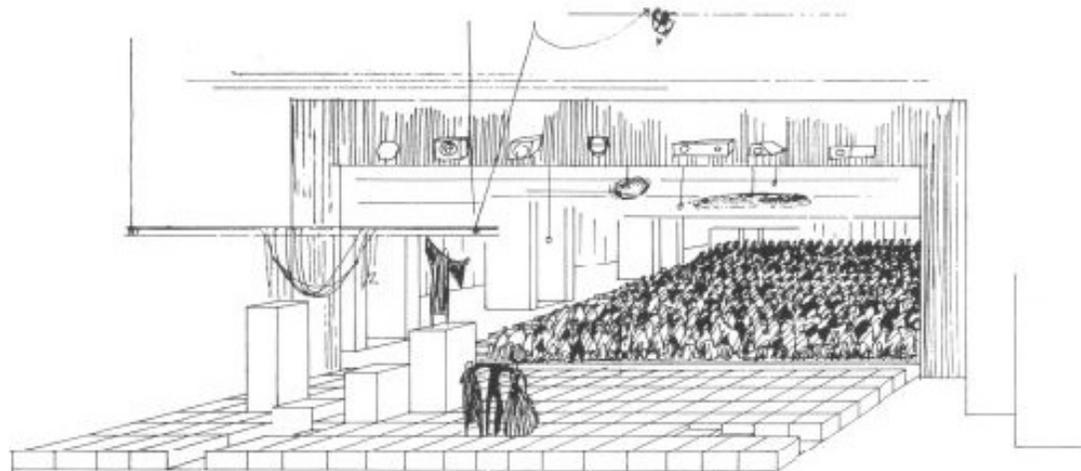
- Werner Runhau. Dibujo de *Podienklavier*. 1959

f.32. Variante teatro convencional

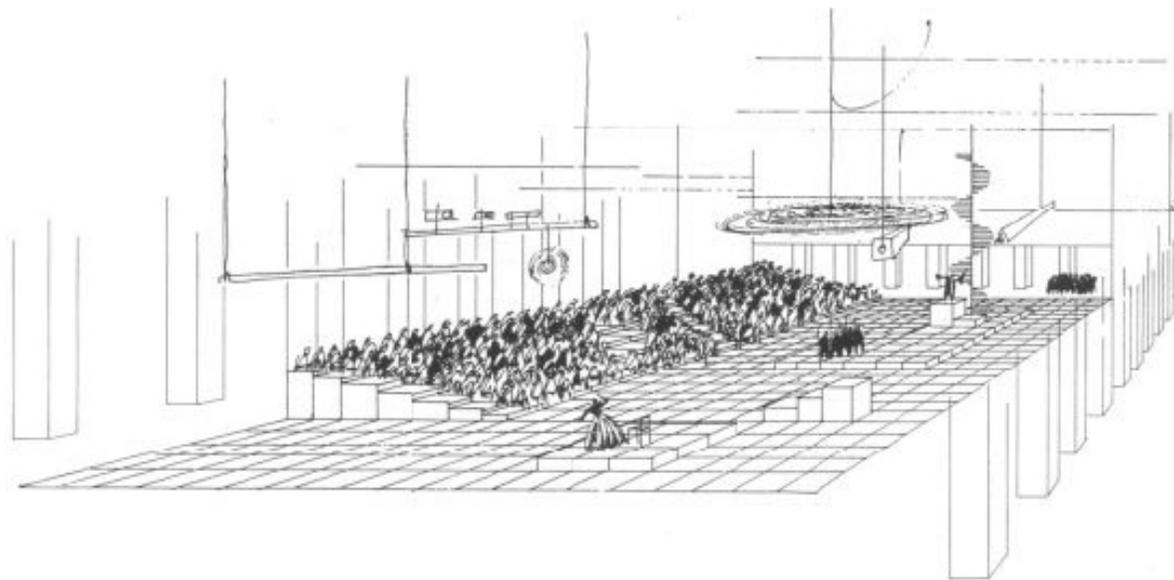
f.33. Variante escena lateral.

f.34. Werner Runhau. Dibujo de *Podienklavier*. 1959. Croquis basado en la propuesta de Adolphe Appia para Hellerau.

f.35. Movimiento en el plano. Dibujo de la autora.



f.32.



f.33.

Con este fin, se ha elegido al arquitecto alemán Werner Ruhnau<sup>16</sup> ya que el diálogo creativo entre arquitectura, artes visuales y tecnología ha dado forma siempre a sus trabajos. En 1959, presenta una propuesta al concurso para el Teatro de la ciudad de Bonn. Él mismo califica su proyecto como deudor de las propuestas de entreguerras:

*“Estaba continuando la idea de Erwin Picastor y Walter Gropius de entender el teatro como un instrumentos de luz y espacio para perfeccionar en la variedad de la relación entre actores y espectadores que es lo que la gente del teatro quería.”*

El diseño del teatro está basado en la propuesta de espacio escénico de Adolf Appia para Hellerau<sup>17</sup> y se denominó *Podienklavier*. El proyecto presentado al concurso consistía en un espacio rectangular, en el que el suelo se configuraba con piezas móviles para permitir diversas configuraciones del espacio. Así, se conseguía un espacio mutable que se adaptara de la manera más adecuada a la obra concreta que iba a ser representada.

El arquitecto dibuja posibles variaciones que demuestran la adaptabilidad del espacio. Así presenta la posibilidad de un teatro de arena con una posición central del escenario, o un teatro con proscenio al estilo más tradicional. También, propone otras variantes al cambiar la posición de la escena o al hacer desaparecer el proscenio manteniendo la misma estructura. El suelo móvil es el generador espacial del escenario al igual que de la tribuna de los espectadores creada por las diferentes alturas que alcanzarían las piezas móviles. De esta manera, se crea un espacio en el que no se separa a la escena de la audiencia.

Las piezas geométricas sobre las que bailaba Trisha Brown o las marcadas sobre el suelo en *Space 4* son las que configuran el teatro propuesto por Ruhnau. A través del avance por la referencias seleccionadas el suelo se ha ido convirtiendo en un agente activo ha pasado de ser un límite para el movimiento en los primeros ejemplos hasta llegar a la propuesta arquitectónica donde su propio movimiento permite la configuración espacial de todo el lugar para el espectáculo.

**16.** Además de ser un arquitecto que realiza un gran número de edificios teatrales, trabaja de forma muy activa como escenógrafo. Entre sus proyectos para teatros están el Teatro de Múnic realizado con Norbert Kricke; la ópera de Frankfurt; el Teatro Stendal con la colaboración de V.A. Wölfl, Leonardo Mosso, Jacob Ruhnau; o la reconstrucción del teatro Grillo de la ciudad de Essen junto a Monika Günther, Doris Schöttler-Boll. También se presenta al concurso para el teatro de la ciudad de Düsseldorf junto con Jacques Polier, otro de los grandes renovadores de la escena además de un gran investigador e impulsor del teatro móvil. Se hizo mundialmente famoso en 1959, por su Proyecto para el Teatro Gelsenkirchen para el que trabajó con Yves Klein, Jean Tinguely y Norbert Kricke, manifestando el interés que existía en los artistas de diversos campos por desarrollar un proyecto teatral que satisficiera las reclamaciones del nuevo espectáculo. Véase:

LEHMANN-KOPP, Dorothee. *Werner Ruhnau : Der Raum, Das Spiel Und Die Künste = Space, Play, and the Art*. Berlin: Jovis, 2007.

**17.** *Íbid.*, 65. Werner Ruhnau muestra su interés en la propuesta de Appia en la que diseñó un espacio compartido entre escena y auditorio, premisa que es compartida en su proyecto *Podienklavier*.

**18.** *Íbid.*, 159. Texto original: *“I was continuing the idea of Erwin Picastor and Walter Gropius, of understanding the theatre as an instrument of light and space by further perfecting the variability of the relationship between actors and spectators that the theatre people wanted.”*

## 1.1. El techo.

El techo como plano horizontal elevado define entre sí mismo y el plano base un espacio cuyos límites quedan definidos por el tamaño, el contorno, la materialidad y la altura del plano suspendido. La alteración de estas connotaciones de la superficie del techo en una escenografía puede generar espacios con una gran capacidad comunicativa puesta al servicio del evento teatral. Espacios que se comprimen creando un clima de angustia, o espacios que expanden transmitiendo libertad. Espacios pequeños dentro de otros, o espacios que flotan sobre el escenario.

Esta tendencia está también vinculada al predominio de lo visual que se señalaba en la introducción del capítulo y que condiciona la arquitectura de la época. En la segunda mitad de siglo, con la búsqueda de nuevas formas elocuentes que se distancien de las propuestas por el Movimiento Moderno, también los arquitectos apuestan por la superficie horizontal, por la cubierta del edificio como un elemento que puede poseer una gran capacidad formal. La cubierta siempre ha sido un elemento que ha caracterizado una época en la historia de la arquitectura y los arquitectos de la posvanguardia experimentan en busca de la forma de cubrición que defina su momento:

*“ Durante los últimos dos mil años cada período ha creado su forma de cubrición. La época romana, la bizantina, la románica, la gótica, la renacentista, la barroca. Sus formas características se han convertido en un símbolo de la época que las ha producido.”<sup>19</sup>*

Principalmente, se proponen formas expresivas para resolver la cubrición de los edificios públicos. Así, escapar de la cubierta plana característica de los años veinte y treinta hacia formas más abiertas, curvas y diseminadas, definirá la arquitectura pública a partir de los años cincuenta. Además, se trata de una forma de singularizar y diferenciar el edificio recuperando así también su capacidad simbólica.

Josep María Montaner describe esta tendencia arquitectónica recurriendo a ejemplos como la Capilla de Ronchamp de Le Corbusier, los aeropuertos de Saarinen o la Filarmónica de Berlín de Hans Scharoun.

**19.** GIEDION, Sigfried. *Espacio, Tiempo y Arquitectura: El Futuro De Una Nueva Tradición..* 6ª ed. Madrid: Dossat, 1982.p. 25.

Giedion anuncia que se encuentra en el inicio del período, pero que las posibilidades de cubrición pasan por las opciones que los ingenieros presentan a los arquitectos por lo que ya desvela la unión entre estética y técnica.

Además, afirma:

*“Es, por lo tanto, en el tratamiento libre de la cubierta, desarrollando al máximo las posibilidades de cubrición a base de estructuras abovedadas de hormigón armado donde estas cualidades de revisión formal se expresan más ampliamente, mostrando la superación de la discusión en torno a la cubierta plana. Todos estos arquitectos entienden que el elemento básico de todo edificio público donde radica la posibilidad de desarrollar una mayor expresividad formal es la cubierta”.*<sup>20</sup>

Los propios arquitectos justifican sus proyectos desde esta perspectiva. Por ello, aparecen textos como *“Plataformas y mesetas”*, donde Jörn Utzon defiende el uso de la plataforma y la expresividad de la cubierta, teorizando la solución adoptada para su proyecto ganador del concurso de la Ópera de Sydney del año 1957 :

*“Es muy importante mostrar la forma y no destruirla con las formas que se construyen sobre ella. Un techo plano no expresa la horizontalidad de la plataforma. Como se muestra en los croquis para la Ópera de Sidney y para la escuela secundaria de Elsinore, los techos de formas curvas quedan suspendidos por encima o por debajo de la terraza. El contraste de formas y el constante cambio de alturas entre los elementos dan como resultado espacios de gran fuerza arquitectónica”*<sup>21</sup>

Esta breve contextualización manifiesta la reflexión sobre el plano del techo dentro del mundo de las construcciones arquitectónicas. La explotación de capacidad formal que los arquitectos reclaman para el techo, es el objeto de análisis de este epígrafe donde a través de una selección de obras escenográficas y edificios para el espectáculo se analizará la experimentación que algunos escenógrafos y arquitectos han realizado con este elemento arquitectónico.

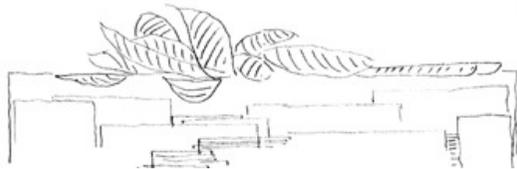
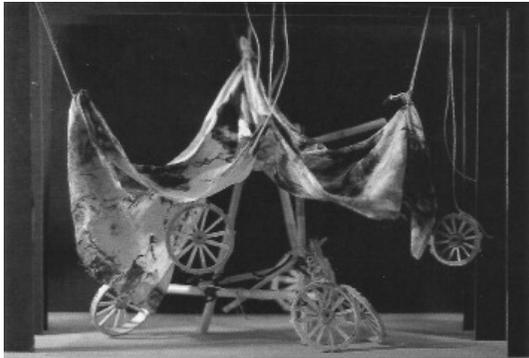
Las referencias tratarán de mostrar la capacidad narrativa del plano por medio de estrategias que juegan con: piezas informes realizadas con materiales diferentes; imágenes sacadas de escala; planos elevados sobre pilares que delimitan un espacio; planos suspendidos que se convierten en superficies de paso o planos que se deslizan unos sobre otros. También, cubiertas de edificios construidos se convierten en escenografías, y los edificios teatrales apuestan por la cubierta como el elemento simbólico del proyecto.



f.36. Le Corbusier. Capilla de Ronchamp. 1950-55.

20. MONTANER, Josep M. *Después del movimiento moderno. Arquitectura de la segunda mitad del siglo XX*. Barcelona: Gustavo Gili. 1993. p. 41

21. UTZON, Jörn. *Plataformas y mesetas*. Publicado en *Cuaderno Rojo*. p. 195



f.37. Antoni Clavé. Roland Petit *Carmen*. 1959

f.38. La superficie informe. Esquema de la autora.

f.39. Jörn Utzon. *Casa Bayview*. 1963. Croquis

22. El ballet continúa con bailarines tan destacados como Alwin Nikolais en Estados Unidos o coreógrafos como William Forsythe cuyo trabajo actual es referencia también en la danza.

23. Roland Petit era fundamentalmente un bailarín de ópera. Colaboró con su amigo Jean Cocteau en obras como *Le Jeune Homme et la Mort* (1946), que será uno de sus éxitos. Véase: MINÉO, Jean-Vincent. *Ballet National De Marseille Roland Petit*. París: A. Michel, 1981.

En primer lugar, la danza y su situación y en los primeros años tras el final de la guerra vuelve a ser protagonista. El ballet con su lenguaje clásico no ha dejado de ser una gran atracción para los espectadores desde su aparición. Los ballets de Diaghilev, a principios del siglo XX, situarán al género en la primera plana del ámbito escénico moderno, entre otros motivos, por su colaboración con los artistas plásticos más reconocidos del momento como, por ejemplo, Pablo Picasso.

Después de la guerra, este espíritu de relanzamiento del ballet<sup>22</sup> en Europa, más concretamente en Francia, estará encabezado por Janine Charrat y Roland Petit.<sup>23</sup> Con referencia al tema que ocupa este epígrafe, interesan dos óperas cuya escenografía es realizada por el pintor español Antoni Clavé, quien tras el comienzo de la Guerra Civil Española se exilia a Francia y comienza a familiarizarse con el mundo teatral, realizando una intensa labor.

La primera obra es *Carmen* representada en 1949 en la ciudad de Londres. El pintor utiliza sólo una tela de arpillera que suspendida de unas cuerdas, crea una cubrición para simular un granero. La tela es acompañada de otros elementos como ruedas que se colocan de manera aleatoria sobre el suelo de arena. Al año siguiente, también en Londres, preparan una segunda colaboración para la ópera *Ballabile*. En este caso, el artista recurre al mismo sistema pero esta vez acompañándolo de escaleras.

El uso de la tela crea un elemento de gran ligereza, como las hojas que utiliza Utzon en su croquis para simular la cubierta de la *casa Bayview*. Los pliegues de la tela, y los de las hojas, son los que consiguen convertir la cubierta en un elemento comunicativo. El techo se configura como un elemento informe que protege el espacio bajo el que se mueven los bailarines o los habitantes de la casa.

Esta configuración surge al dejar que el material permanezca suspendido de forma libre. Sin embargo, cuanto la tela es colocada completamente tersa y ocupando la totalidad del espacio escénico, el efecto expresivo es totalmente diferente. La libertad de la forma pasa a convertirse en una opresión para el actor como en la escenografía de Hans Ulrich Schmückle para *In der Sache J. Robert Oppenheimer*.

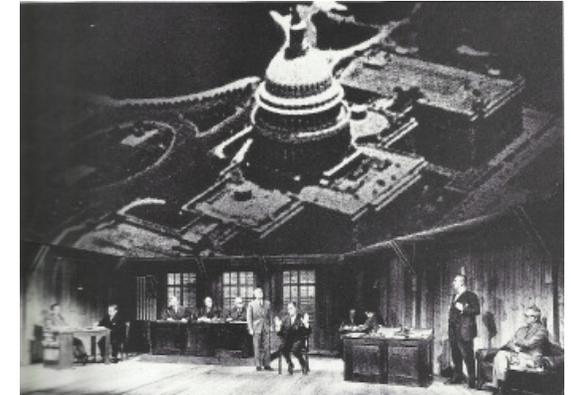
La obra representada en 1964 bajo la dirección de Picastor está dentro de la temática del denominado *teatro político*. La pieza se convierte en una crítica al desarrollo científico americano de las bombas atómicas, un debate establecido tras el final de la guerra. Para ello, el escenógrafo coloca sobre los actores un gran lienzo de la Casa Blanca de EE.UU.

Tras la segunda guerra mundial existe en los artistas un afán por reconstruir la vida cultural en las ciudades.<sup>24</sup> Nada es más actual que el tema de la guerra, en este tiempo y muchas de las obras que estos directores versan sobre ello. Además, como subraya Giovanni Lista, tanto para Brecht como para Picastor la escenografía alcanza una sublime importancia porque debe ser vehículo de ideas sociales:

*“Con Brecht, hacer la puesta en escena no es suficiente: la escena debe ser significativa y vehículo de mensajes. Existe sólo debido a que este equipo funcional permitirá al espectador transponer en conciencia política los conflictos individuales y sociales. En este tipo de trabajo que asocia forma, expresión e ideología, la escenografía adquiere una importancia capital.”*<sup>25</sup>

El plano horizontal suspendido esta vez adquiere una profunda carga simbólica dentro de la representación teatral. El peso de Estados Unidos cae sobre los actores y los somete. La escenografía se pone al servicio del drama no sólo como soporte, sino que establece una comunicación no verbal con el espectador que reconoce la imagen sobre la tela y la identifica con el drama representado. La escenografía sin la acción dramática ya revela al público ideas contenidas en el drama. Además, el teatro cumple su función de transmisor de ideas políticas y sociales que ya poseía en las representaciones teatrales de entreguerras.

Las escenografías de Clavé y de la obra de Picastor están realizadas con el mismo material: tela, y aunque el efecto y la relación con el actor es diferente como se ha podido comprobar, ambas definen un único campo espacial dentro de la caja escénica al colocarse como cierre superior de la misma. No obstante, el plano horizontal suspendido puede también fragmentar la escena al no colocarse en el punto más elevado del vacío escénico.

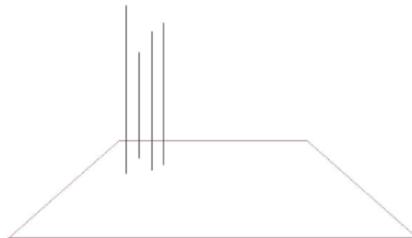
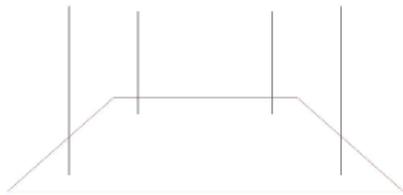
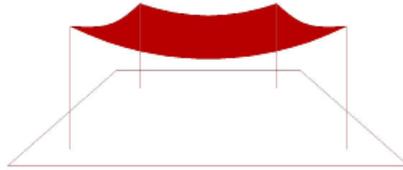


f.40. Hans Ulrich Schmückle. Erwin Picastor. *In der Sache J. Robert Oppenheimer*. 1964.

f.41. El plano horizontal que comprime el espacio. Dibujo de la autora.

24. En Alemania, la presión del poder de los nazis provoca el exilio de muchos intelectuales. Entre ellos un gran renovador del teatro como es Bertold Brecht, quien escribirá un gran número de obras y colaborará con algunos de los escenógrafos más importantes del momento. Otro gran protagonista es Erwin Picastor, que ya tuvo un papel fundamental durante el periodo de entreguerras, al ser el impulsor del proyecto para el Teatro Total. Véase Capítulo 1 de LISTA, Giovanni. *La Scène Moderne: Encyclopédie Mondiale Des Arts Du Spectacle Dans La Seconde Moitié Du XXe Siècle*. Paris: (fra): Editions Carré, 1997.

25. *Íbid.*, p. 17: *“Avec Brecht, faire de la mise en scène n’est plus suffisant: la scène doit être signifiante, elle doit véhiculer des messages. Elle n’existe qu’en raison de cet appareillage fonctionnel qui doit permettre au spectateur de transposer en conscience politique les conflits individuels et sociaux. Dans ce type de travail, qui associe forme, expression et idéologie, la scénographie, assure une importance capital”*.

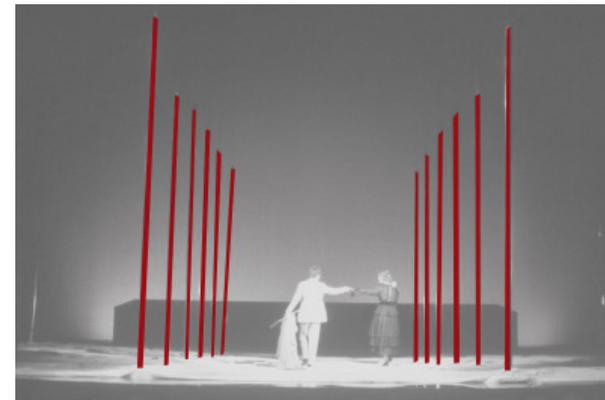
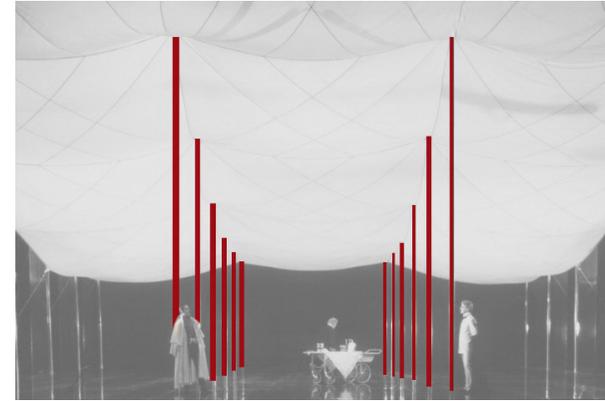


- Hans Hollein (puesta en escena). Horst Zanke ( director teatral). *Die Komödie der Verführung*. 1979.

f.42. Esquemas de la posición de los pilares metálicos en los tres actos que componen la obra. Dibujos de la autora.

f.43. Imágenes modificadas por la autora.

f.42.



f.43.

Esta estrategia es la que utiliza el arquitecto Jean-Marie Fievez<sup>26</sup> para la escenografía de *Le Concile d'amour* en 1976. De nuevo el plano suspendido vuelve a ser la apuesta escenográfica pero es un plano transitable para los actores que divide la escena en dos partes. El espacio único de la caja escénica queda separado en dos mundos, el terrenal y el mundo del cielo que únicamente se conectan por unas escaleras que encuadran el espacio y que apenas se aprecian al estar semi-ocultas.

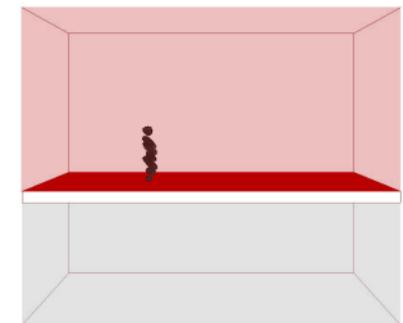
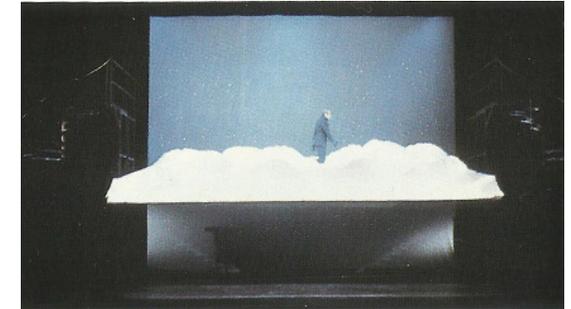
El tratamiento diferenciado de las dos caras del plano enfatiza también la identificación con el suelo y el cielo. Siendo una superficie blanca en su totalidad las formas sinuosas de la cara superior representan las nubes frente a la planeidad de la cara inferior. El escenógrafo consigue condensar una gran fuerza expresiva a través de la superficie horizontal suspendida en el espacio, que a diferencia de las dos referencias anteriores se convierte en suelo y techo al mismo tiempo.

Ninguna de las tres escenografías analizadas presenta un relación con el plano del suelo al permanecer suspendidas y no apoyadas sobre él. En 1979, para la obra *Die Komödie der Verführung*, los elementos de apoyo de la cubierta que Hans Hollein proyecta se convierten en el elemento arquitectónico protagonista de la progresión dramática.

Hollein busca jugar con la memoria del espectador utilizando los mismos pilares metálicos en diversas ocasiones: en el primer acto como soporte del velo blanco de la gran cubierta que cubre el escenario; en el segundo, para generar tres espacios; y en el tercero, como troncos de las palmeras de una playa simulada. Además, recurre a un sugerente uso de diversos materiales con una doble intencionalidad, mostrar su uso funcional a la vez que su capacidad plástica.

Propone una escenografía que adquiere un papel interpretativo en la obra y cambia en el tiempo con ella; pero también que le representa y refleja su pensamiento:

*“Así el arquitecto es siempre un productor que habla sobre sí mismo a través de una “performance”, incluso si los actores no están físicamente presentes en el escenario”.*<sup>27</sup>

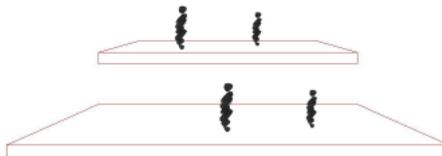


f.44. Jean Marie Fievez (puesta en escena). Franz Marijnen (director teatral). *Le Concile d'amour*. 1976.

f.45. El plano horizontal que es a la vez suelo y techo divide la escena en dos mundos. Dibujo de la autora.

26. Véase: <http://www.lalibre.be/culture/scenes/jean-marie-fievez-scenographe-visionnaire-51b89692e4b0de6db-9b0ea91>

27. Véase una mayor descripción de la obra junto con otras escenografías del autor en PETTENA, Gianni. *Hans Hollein: Works 1960-1988*. Milano: Idea Books, 1988. p.-90. Texto original: “Therefore the architect is always a producer who talks about himself through a “performance”, never mind if the actors are not physically present on the stage”.

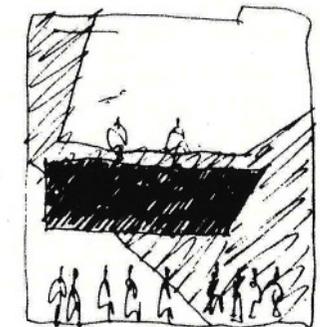
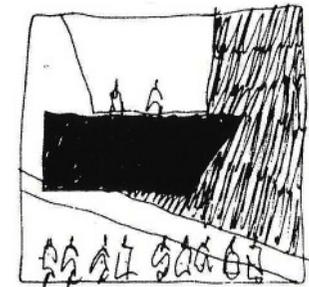
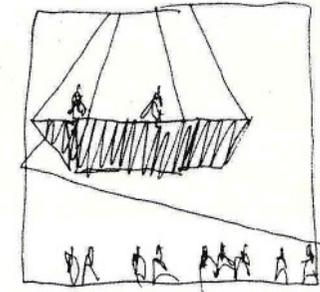


f.46. Dos planos horizontales desplazados según el eje horizontal. Dibujo de la autora.

f.47. Simetría visual por la posición de los bailarines. Dibujo de la autora.



f.48. Fotogramas del vídeo de *Available Lights*: <http://vimeo.com/80928348>



f.49. Frank Ghery. Dibujos para la escenografía de *Available Lights*. 1983

La relación con el plano del suelo que la escenografía de Hans Hollein manifiesta a través de los apoyos, en la propuesta de Frank Gehry para *Available Lights* <sup>28</sup> de Lucinda Childs <sup>29</sup> se establece a través del mecanismo de analogía entre la superficie proyectada y la del escenario.

En 1983, para *Available Lights*, Frank Gehry proyecta dos planos horizontales, uno el del suelo y otro que se desplaza según el eje horizontal elevado sobre una estructura. Como en la propuesta de Jean Marie Fievez, el plano superior es transitable para los bailarines, quienes al estar situados sobre él y realizar los mismos movimientos que los que se encuentran sobre el escenario, consiguen crear un efecto espejo muy elocuente. Esta impresión se ve reforzada aún más porque los dos planos son de color blanco, lo que crea un lazo visual entre ambos.<sup>30</sup>

Hasta el momento, todos los ejemplos han sido escenografías construidas dentro de un espacio teatral. Dentro de la caja escénica el escenógrafo ha propuesto una cubierta como único dispositivo escénico, ya sea proyectando un campo espacial o dividiendo el vacío de la caja escénica. No obstante, una cubierta construida de un edificio real puede convertirse en escenografía por la acción de la danza sobre ella.

El Guggenheim de Bilbao, también obra de Frank Ghery, en 2007 se convierte en escenario para un espectáculo de la coreógrafa francesa Noemi La France llamado *Rapture*. Las cubiertas del edificio, que son las que generan su envolvente y las que lo han convertido en icono de la ciudad, se transforman en el suelo sobre el que danzan los bailarines.

La pieza se inspira en una coreografía de Trisha Brown llamada *Roof Piece* <sup>31</sup> donde también la significación de un elemento arquitectónico concebido para otra función es transformado por la imaginación de una bailarina en un escenario de gran escala. Los bailarines de Noemie La France pueden experimentar los “valles y colinas” diseñados por Gehry en la cubierta del Guggenheim desafiando a la gravedad ante el asombro del espectador.



f.50. Noemie La france (coreógrafa). *Rapture*. 2007

28. Ver vídeo de la obra *Available Lights*: <http://vimeo.com/80928348>.

29. Lucinda Childs, quien fue una de las bailarinas más destacadas y con mayor trascendencia en la danza moderna americana. Perteneció al grupo Judson Dance Theatre, en la ciudad de New York, uno de los más innovadores en la experimentación además de pionero en el género de la performance. Se trata de una bailarina que mantuvo una estrecha relación con los artistas plásticos y los arquitectos más emblemáticos del momento. Así, contó con el trabajo de artistas como Sol Lewit en 1979 para el espectáculo *Dance*, o el reconocido escenógrafo Robert Wilson en la obra *Einstein on the beach* tres años antes. Véase: RONDEAU, Corinne. *Lucinda Childs : Temps-Danse*. Pantin: Centre national de la danse, 2013.

30. Véase artículo dedicado a la pieza en la publicación: *Danse et architecture*. *Nouvelles de danse* 42-43, Bruselles: Contradanse asbl, 2000. pp. 117-133.

31. Ver SAYRE, Henry M *The Object of Performance: The American Avant-Garde since 1970*. University of Chicago Press, 1992. Véase pp. 139-140.



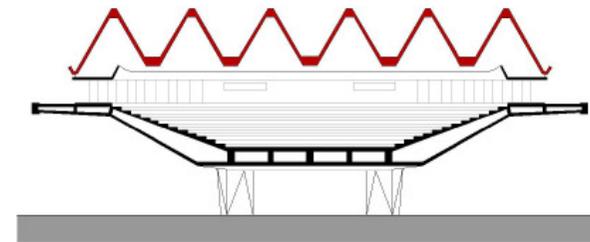
f.51.



f.54.



f.52.



f.55.

f.51. Enzo Venturolli. Teatro Tortuga. 1955. Maqueta.

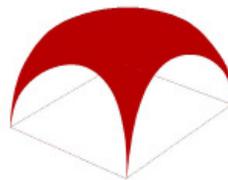
f.52. Enzo Venturolli. Teatro Tortuga. 1955. Dibujo del autor

f.53. Dibujo de la autora.

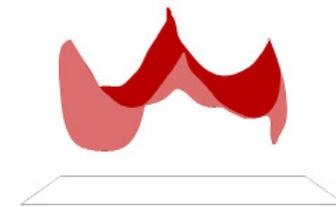
f.54. J.M.A. de Groot. Auditorio universidad tu Delft. 1961-62. Imagen interior del auditorio en la actualidad.

f.55. J.M.A. de Groot. Auditorio universidad tu Delft. 1961-62. Sección del auditorio.

f.56. Dibujo de la autora.



f.53.



f.56.

En *Rapture*, la cubierta del Guggenheim por su gran carga formal expone la capacidad escultórica del edificio museo que al igual que el edificio teatral en la contemporaneidad suele ser un símbolo para la ciudad. Muchos de los proyectos para teatros que se proponen en estos años exploran el hecho simbólico, haciendo formas identificables en el skyline de la ciudad.

Dentro de la arquitectura teatral del periodo de estudio existen edificios en los que la cubierta es la máxima potencia. Por ejemplo, *El Teatro Tortuga* de 1955 es un proyecto no construido del arquitecto italiano Enzo Venturèlli. La singular obra de este arquitecto turinés, que él mismo denominó “arquitectura de la era nuclear”<sup>32</sup> por los avances de la época, buscaba alejarse de las formas del racionalismo italiano.

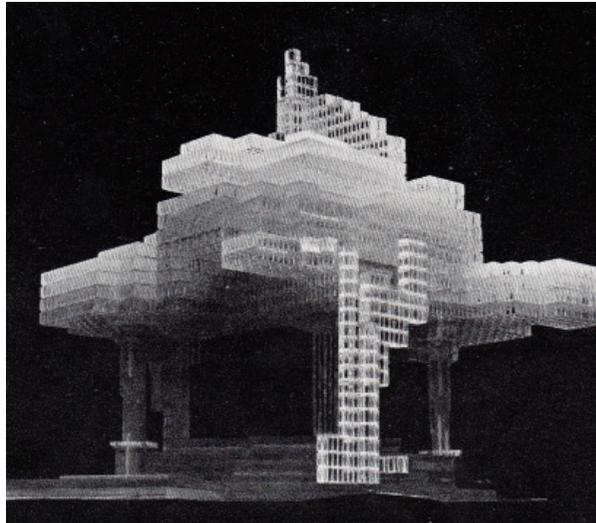
En esta propuesta teórica, el edificio se crea bajo una serie de cubiertas curvas y una estructura de puente que busca la relación con la ciudad y con el tráfico. Es la cubierta la forma que define la envolvente del edificio en su totalidad. Los planos curvos del techo se prolongan hasta el suelo acogiendo bajo su forma el programa del edificio.

En los Países Bajos en 1961-62, el arquitecto holandés J.M.A. de Groot<sup>33</sup>, construye el *Auditorio de la Universidad Técnica de Delft “TU Delft”*. De nuevo la cubierta vuelve a ser el elemento protagonista del edificio, que también se eleva permitiendo la circulación. Es un edificio realizado completamente en hormigón dentro de la corriente arquitectónica del brutalismo. En esta ocasión, la cubierta es un plano plegado, que geometriza las formas más irregulares, como las de la escenografía expuesta de Antoní Clavé, pero que continúa siendo como en ella un elemento que permanece suspendido sobre el espacio que protege.

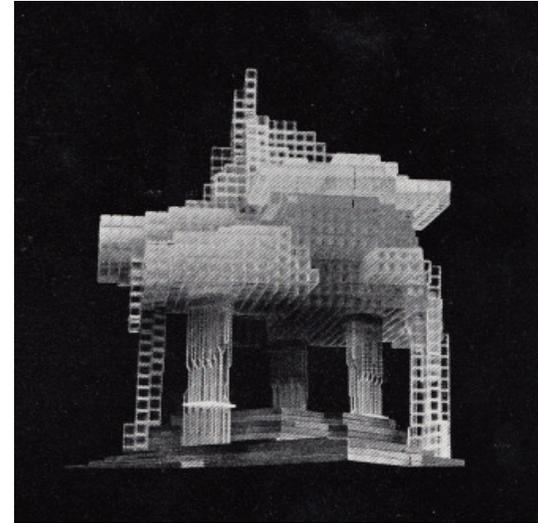
En otro contexto cultural como es nuestro país, pero en el mismo año 1962, Juan Daniel Fullaondo realiza el anteproyecto para el *Templete al aire libre para actuaciones de bandas de música*. Con él consigue el Premio Nacional de Arquitectura de ese mismo año.

32. Enzo Venturèlli elaboró revolucionarias teorías sobre la ciudad contemporánea. La elaboración de un manifiesto: “Arquitectura de la Era Nuclear” se mantiene dentro de una utópica visión urbana, con planes para el libre flujo de tráfico y la evacuación. En París, en 1963, sus obras fueron exhibidas junto a las fotografías de la Plaza de los Tres Poderes en Brasilia suscritos por Niemeyer y suscitaron amplios debates a nivel europeo. Véase: Venturèlli, Enzo. *Urbanistica Spaziale : Integrazione Dello Spazio Nella Città*. Torino: Pozzo, 1960.

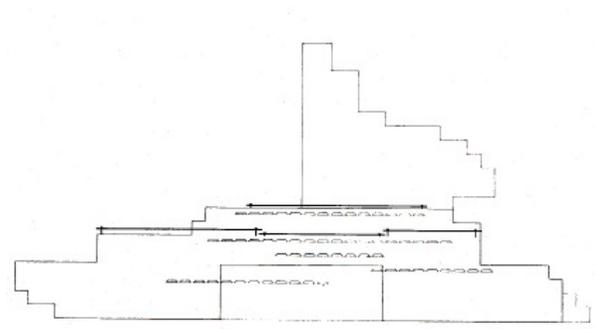
33. Véase: <http://www.architectuurgidsdelft.nl/?menuid=318>



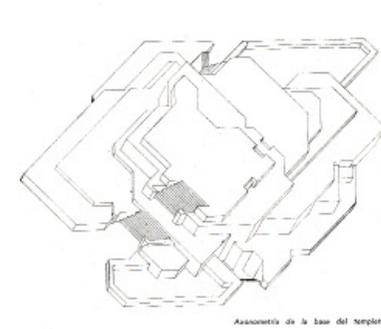
f.57.



f.58.



f.59.



f.60.

- Juan Daniel Fullaondo. *Tempete al aire libre para actuaciones de bandas de música*. 1962

f.57. Imagen maqueta

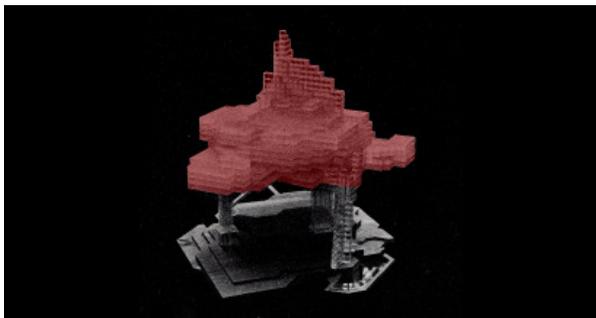
f.58. Imagen maqueta

f.59. Sección transversal.

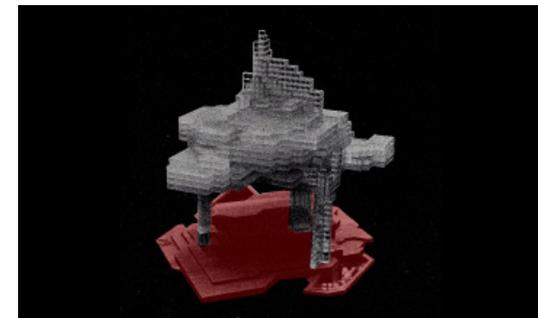
f.60. Axonometría plataforma

f.61. Esquema de la autora, el plano del techo.

f.62. Esquema de la autora, el plano del suelo.



f.61.



f.62.

*“El tema propuesto, “Anteproyecto de templete al aire libre para actuaciones de banda de música” se sitúa plenamente dentro del campo de la actividad humana que pudiéramos considerar como “diversional”.*

*Dentro de este enfoque primario ha sido planteada y concebida la solución presente. La ausencia de limitaciones determinativas de un programa de necesidades que se derivaría de otro tipo de planteamiento más habitual ha hecho concentrar la energía y orientación del diseño hacia una solución en donde pudieran cumplirse las exigencias de su función, espiritual y material, dentro de un esquema formal especialmente cuidado y coherente.”<sup>34</sup>*

El proyecto constructivamente consistía en la realización de una cubierta hecha con una malla metálica que dibuja elementos espaciales cúbicos. Para evitar la entrada de la lluvia por la malla, se cubriría con un material transparente y con un desagüe a través de los cuatro soportes sobre los que apoya la cubrición. La cubierta se convierte además en un elemento representativo al realizarse en metal porque esta elección busca ser una reinterpretación de los templetos para músicos del siglo XIX que también eran construcciones metálicas situadas en parques urbanos. Por encima de las condiciones constructivas el propio Fullaondo reconoce la intención de convertir el edificio en un elemento simbólico por medio de sus formas:

*“Así concebida la cubierta, resalta bastante su carácter “monumental- atractivo” en el sentido a que antes aludíamos, adecuado para una función de homenaje a alguno de nuestros compositores (Manuel de Falla, por ejemplo, a quien realmente sería oportuna la dedicación de un monumento con una intensa filiciación y actividad popular).”<sup>35</sup>*

La referencia se sitúa al final de este primer apartado puesto que condensa los dos epígrafes desarrollados. La expresividad de la cubrición se completa con la construcción de la plataforma de manera que suelo y techo, el plano horizontal de base y el plano horizontal superior, configuran la entidad arquitectónica y la singularizan.

**34.** El proyecto junto con la memoria que se presentó al concurso de la que se han extraído las citas fue publicado en:

FULLAONDO, J. Daniel. Templete Al Aire Libre. ARQUITECTURA :Revista Del Colegio Oficial De Arquitectos De Madrid, 1963, no. 51, pp. 10-14.

**35.** *Íbid.*, p. 11.



## 2. El plano vertical.

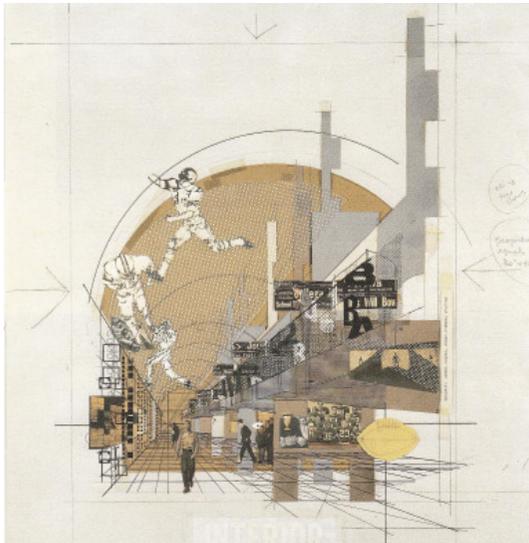
La superficie vertical, por su facilidad de percepción para el hombre, ha sido siempre la más vinculada a la imagen. Por ello, a lo largo de la historia se ha utilizado como vehículo de transmisión de ideas, como el “rostro o la apariencia” de una realidad imaginada. La fachada de un templo griego, o el retablo de una catedral se convertían en el medio para acercar al espectador una realidad intangible que no podía aprender de otro modo.

La escenografía ha mantenido continuamente un estrecho parentesco con el plano vertical. Primero, por la condición de vehículo transmisor, que es el cometido de la puesta en escena de una obra. Y segundo, como hacía referencia en el epígrafe anterior, la configuración del espacio teatral tradicional, y la disposición de los espectadores en el mismo, ha contribuido claramente a fortalecer esta relación. De esta manera, la escenografía se convierte en el medio gráfico revelador del mundo nuevo e ilusorio creado por el escenógrafo, al igual que la fachada de un edificio debería desvelar la idea que el arquitecto, proyectando según la visión del espectador, ha querido difundir.

Tras el final de la Segunda Guerra Mundial, existe desde la arquitectura una gran crítica al Movimiento Moderno por su pérdida de capacidad comunicativa y de símbolo. El lenguaje funcionalista era aplicado por igual para cualquier tipo de edificio, ya fueran fábricas, hospitales o viviendas. La fachada, que había perdido su capacidad estructural al convertirse en fachada libre, pierde también su poder narrativo y es pensada como transmisora de la función olvidando su representatividad.<sup>36</sup>

Especialmente, a partir de los años setenta, aparecen teorías que defienden la necesidad de crear una arquitectura que recuperara la capacidad de transmitir significados. Robert Venturi y su esposa Denise Scott Brown, máximos exponentes del posmodernismo, apuestan por recuperar la condición comunicativa del edificio:

**36.** Giedion dedica un epígrafe dentro del prólogo de su libro titulado “la revitalización del muro” donde afirma que el muro es más que el simple elemento constitutivo del volumen y reclama su importancia. Véase: GIEDION, Sigfried. *Espacio, Tiempo y Arquitectura: El Futuro De Una Nueva Tradición*. 6ª ed. Madrid: Dossat, 1982. pp. 26-28.



**f.63.** Robert Venturi & Denise Scott. *National Hall of fame*. 1967. Espacio interior.

**37.** Exponen sus planteamientos teóricos en sus libros *Complejidad y Contradicción en arquitectura* y *Aprendiendo de las Vegas: El simbolismo olvidado de la forma arquitectónica*. 19 En el primero, realizan un análisis de la historia de la arquitectura a través de la imagen. En el segundo, con la ciudad de Las Vegas como referente, plantean dos sistemas para conseguir que el edificio sea comunicativo: uno haciendo que la propia forma exprese la función, y otro, con el edificio convertido en edificio-anuncio.

- VENTURI, Robert; SCOTT BROWN, Denise and SCULLY, Vincent. *Complejidad y Contradicción En La Arquitectura*. 8ª ed. Barcelona: Gustavo Gili, 1995.

- VENTURI, Robert; IZENOUR, Steven and; SCOTT BROWN, Denise. *Aprendiendo De Las Vegas :El Simbolismo Olvidado De La Forma Arquitectónica*. 2ª ed. Barcelona: Gustavo Gili, 1982.

**38.** SANMARTIN, A. Venturi, Rauch & Scott Brown :*Obras y Proyectos = Works and Projects 1959-1985*. Barcelona: Gustavo Gili, 1986. Véase pp. 52-53.

*“Prefiero los elementos híbridos a los “puros”, los comprometidos a los “limpios”, los distorsionados a los “rectos”, los ambiguos a los “articulados”, los tergiversados que a la vez son impersonales a los aburridos que a la vez son “interesantes”, los convencionales a los “diseñados”, los integradores a los “excluyentes”, los redundantes a los “sencillos”, los irregulares y equívocos a los directos y claros. Defiendo la vitalidad confusa frente a la unidad transparente. Acepto la falta de lógica y proclamo la dualidad. Defiendo la riqueza de significados en de la claridad de significados; la función implícita a la vez que la función explícita. Prefiero “estoy y lo otro” a “esto o lo otro”, el blanco y el negro, y a veces el gris, al blanco y al negro. Una arquitectura válida evoca muchos niveles de significados y se centra en muchos puntos: su espacio y sus elementos se leen y funcionan de varias maneras a la vez”.*<sup>37</sup>

Sus afirmaciones teóricas tratan de ser llevadas a la realidad a través de proyectos como el *National Football Hall of Fame* de 1967.<sup>38</sup> La envolvente-anuncio se separa del edificio para convertirse en un elemento autónomo, en una gran pantalla y el interior crea una atmósfera virtual para el fin expositivo envolviendo al visitante.

La piel del edificio es una gran pantalla de las mismas dimensiones que un campo de fútbol, una fachada activa que cambia frente a los valores estáticos de la fachada tradicional. Venturi y Scott tratan de incorporar a su edificio los sistemas tecnológicos de la época; una preocupación que ya estaba latente en el mundo de la escena desde las experiencias de las vanguardias que trataban de integrar la pantalla cinematográfica en sus espectáculos.

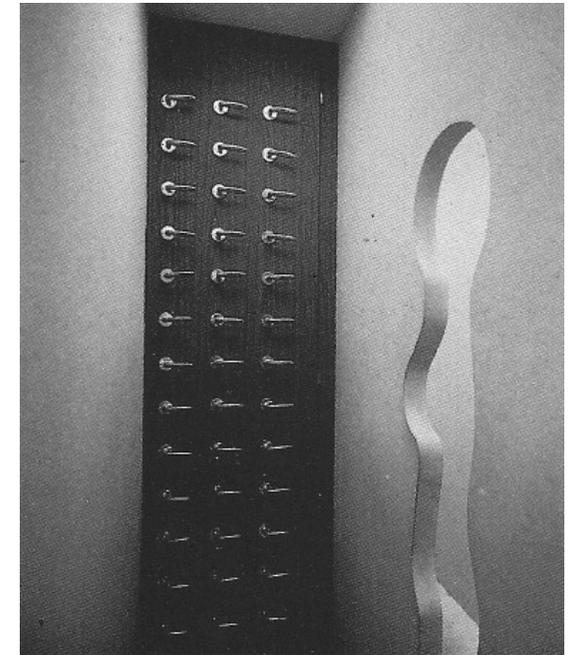
Esta tendencia arquitectónica defendida también por otros arquitectos que ya han aparecido, como Hans Hollein o Gae Aulenti, es deudora de la tendencia artística coetánea en la que a través de las performances se busca más que exponer objetos artísticos, exponer acciones y reflexiones que involucren al espectador. Así, se crean en los edificios, exposiciones, instalaciones o escenografías, atmósferas y recorridos que influyan al sujeto en movimiento por los mismos. Un ejemplo es la instalación de Hans Hollein para Milán en 1968-69, a la que remitía en la introducción.

Por otra parte, el plano vertical, tanto en la escenografía como en la arquitectura, funciona como elemento que crea un límite en el espacio y lo define. Su condición de telón de fondo para la visión frontal del espectador lleva al escenógrafo y al arquitecto a investigar sobre qué mecanismos utilizar para conseguir la máxima expresividad.

En la segunda mitad del siglo XX, estos sistemas expresivos varían desde el tradicional uso de la superficie vertical como lienzo pictórico, donde los artistas plásticos serán los protagonistas, a la renuncia de la planeidad del cuadro por los mismos, en tendencias como el espacialismo. De nuevo vuelven a ser las artes de la escena las que aporten una nueva significación y reflexionen sobre la verticalidad ofreciendo al sujeto una nueva experimentación. Asimismo, la utilización de los sistemas tecnológicos de proyección y la búsqueda de la integración del tiempo y el movimiento en el arte derivan en un reiterado uso de la pantalla en la escena.

Para situar el contexto histórico-cultural de las primeras referencias es necesario nombrar la institución estadounidense *Black Mountain College (BMC)*.<sup>39</sup> La escuela se convierte en muy poco tiempo en referencia artística nacional e internacional y sus eventos en el más inmediato precedente del arte de performance. Además, se trataba de un lugar con un gran espíritu de colaboración interdisciplinar, basado en el modelo de la Bauhaus donde danza, teatro, arquitectura, poesía, etc., convivían en un mismo espacio.

Uno de los claros referentes de la escuela es el músico norteamericano John Cage, quien con sus experimentaciones acústicas y artísticas pasa a ser uno de los primeros protagonistas del arte de acción, propuestas realizadas en muchas ocasiones con el bailarín y coreógrafo Merce Cunningham. Ambos, están muy vinculados al trabajo del pintor y artista plástico Robert Rauschenberg, quien también fue alumno Josef Albers y John Cage en el BMC.



f.64. Hans Hollein. Instalación *Austriennal*. Trienal de Milán 1968

39. El Black Mountain College (BMC) es un instituto artístico fundado en 1933 por John Andrew Rice en Carolina del Norte. Como se ha subrayado ya en más de una ocasión, tras el estallido de la Segunda Guerra Mundial, muchos de los artistas europeos parten a Estados Unidos donde continúan sus carreras artísticas y sus investigaciones. Entre ellos, el profesor de la Bauhaus Josef Albers que pasará a ser el nuevo director del BMC. **Forman parte de su profesorado, por ejemplo, Xanti Schawinsky, arquitectos como Buckminster Fuller que desarrolló su primera cúpula geodésica en los patios de la escuela y participaba de manera muy activa en los eventos, en varias ocasiones incluso como actor, o también Walter Gropius formó parte del proyecto.** Véase: GLUSBERG, Jorge. *El Arte De La Performance*. Buenos Aires: Ediciones de arte Gaglianone, 1986. p.16



f.65. Robert Rauschenberg (puesta en escena). Merce Cunningham (coreógrafo). *Summerspace*. 1958

El trabajo de Robert Rauschenberg dentro de las artes escénicas fue muy activo a lo largo de su carrera<sup>40</sup> y por ello es la primera referencia del epígrafe. De manera especial colaboró con Merce Cunningham que junto con John Cage, representa la vanguardia de posguerra. El interés del coreógrafo por trabajar con artistas de diversos campos no radicaba en simplemente construir un decorado, sino que él reflexionaba profundamente sobre el espacio, y su propio movimiento dentro de la atmósfera que los diferentes artistas le creaban.

*“No es su intención pedir a los artistas y compositores simplemente una decoración o una música adecuada para acompañar sus danzas. En cada caso busca crear una sinergia total entre las investigaciones contemporáneas. La creación de uno de sus ballets debe ser el punto de encuentro entre las investigaciones en curso llevadas a cabo por los creadores que participan con él, cada uno en su propia disciplina, pero en función de una misma investigación formal del arte”.*<sup>41</sup>

Para la mayoría de las pinturas para escenografía, Rauschenberg no utiliza simplemente pintura sino que la combina con otros materiales. En el año 1958, en la Universidad de Connecticut crea una escenografía para la coreografía de Merce Cunningham *Summerspace*. Cunningham explora las diferentes formas de desplazamiento lateral y a través de este sistema escenográfico se elude por completo el efecto de la perspectiva.

El elemento protagónico de la escenografía es el lienzo vertical, y se denomina lienzo por ser una gran pintura realizada por el artista mediante la técnica del puntillismo. Se trata de un ejemplo de la experimentación de los artistas plásticos en la escena que buscan la incorporación de una tercera dimensión a su obra. En esta ocasión, Rauschenberg realiza no sólo la escenografía, sino también el vestuario de cada bailarín. Para cada traje propone el uso de la misma técnica y pinturas del lienzo sobre una malla elástica que se adapta al cuerpo. De esta manera se produce una mimesis entre fondo y figura. El bailarín se confunde con el fondo escenográfico al que aporta movimiento y acción de manera que el plano se activa cuando el bailarín entra en la obra.

Son muchos los pintores de los distintos movimientos de la segunda parte del siglo que diseñan escenografías. El arte pop, del cual Robert Rauschenberg es predecesor, también tiene obras para la escena.

40. Robert Rauschenberg colabora para el diseño de sus escenografías con: Jasper Johns en *Walkaround time* (1968); Frank Stella para *Scramble* (1967); Andy Warhol para *Rainforest* (1968); Robert Morris para *Canfield* (1970); Bruce Nauman para *Tread* (1970). Consultar: LISTA, Giovanni. *La Scène Moderne: Encyclopédie Mondiale Des Arts Du Spectacle Dans La Seconde Moitié Du XXe Siècle*. Paris: Editions Carré, 1997. p. 351-354.

41. *Ibid.*, 354. Texto original: *“Il n’adresse pas à des artistes et à des compositeurs pour leur demander simplement un décor ou une musique destinés à accompagner ses propres danses. A chaque fois il veut plutôt créer une totale synergie entre les recherches contemporaines. La création d’un de ses ballets doit être le point de rencontre des recherches en cours menées par des créateurs engagés, chacun dans sa propre discipline, en fonction d’une même investigation formelle de l’art.”*

Uno de sus artistas más conocidos<sup>42</sup>, Roy Linchtenstein pinta un gran lienzo para la obra *Die Räuber* de Fiedrich von Schiller, del director teatral Wilfried Minks. Supone una nueva tendencia dentro de la escena alemana ya que la escenografía reivindica una total autonomía de la pieza.

En 1984, en la ciudad de Venecia, el artista conceptual Daniel Buren prepara una instalación llamada *Colores superpuestos: 60 minutos*. Relacionado con las investigaciones de Yves Klein también presenta una teatralización del trabajo pictórico. Cinco personas dirigidas por el artista colocan papeles de colores sobre un gran plano vertical, ocupando toda la superficie de la escena tanto en anchura como en altura. La pintura a través de instalaciones como la de Buren se presenta ante el espectador como un arte más cercano. El sujeto es capaz de ver la realización de la obra artística en directo a través de una simplificación de la técnica y el proceso, que lo hace más comprensible sin suponer una pérdida de significado.

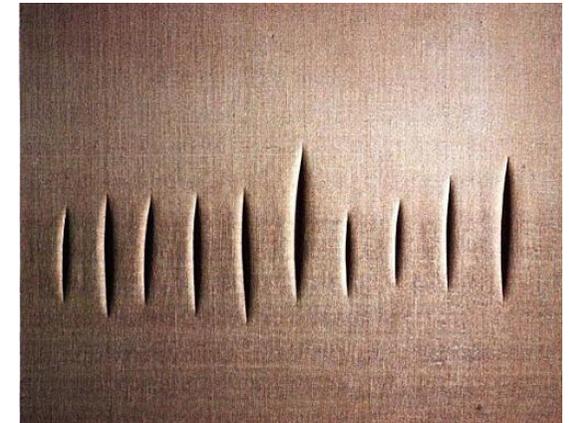
Siguiendo dentro del trabajo de las artes plásticas, pero cambiando de contexto cultural y retrocediendo unos años en el tiempo, existe otra tendencia artística de posguerra denominada espacialismo. Este movimiento también representa el paso del campo pictórico hacia el campo espacial. Dentro de este movimiento se inscribieron artistas conocidos como Jean Dubuffet, aunque su principal impulsor fue el pintor italiano Lucio Fontana que a través de su primer manifiesto de 1946, afirmaba:

*“El arte se encuentra en un período de latencia. Hay una fuerza que el hombre no puede manifestar. Nosotros la expresamos de forma literal en este manifiesto. Por eso pedimos a todos los hombres de ciencia del mundo que saben que el arte es una necesidad vital de la especie, que orienten una parte de sus investigaciones hacia el descubrimiento de esa sustancia luminosa y maleable y de los instrumentos que producirán sonidos, que permiten el desarrollo del arte tetradimensional.”*<sup>23</sup>

El desarrollo de un arte “tetradimensional” fomenta la creación de efectos matéricos y expresivos. La utilización de otros materiales como maderas o arpilleras va un paso más allá de los ejemplos anteriores de Rauschemberg. El avance no es tanto matérico como técnico; el uso de perforaciones, y después de cortes, sobre superficies monocromas supone el reconocimiento de una nueva dimensión,



f.66. Reproducción en Opéra-Théâtre de Metz-Métropole. 2009. Daniel Buren. Colores superpuestos performance in situ 60 minutes 1984.



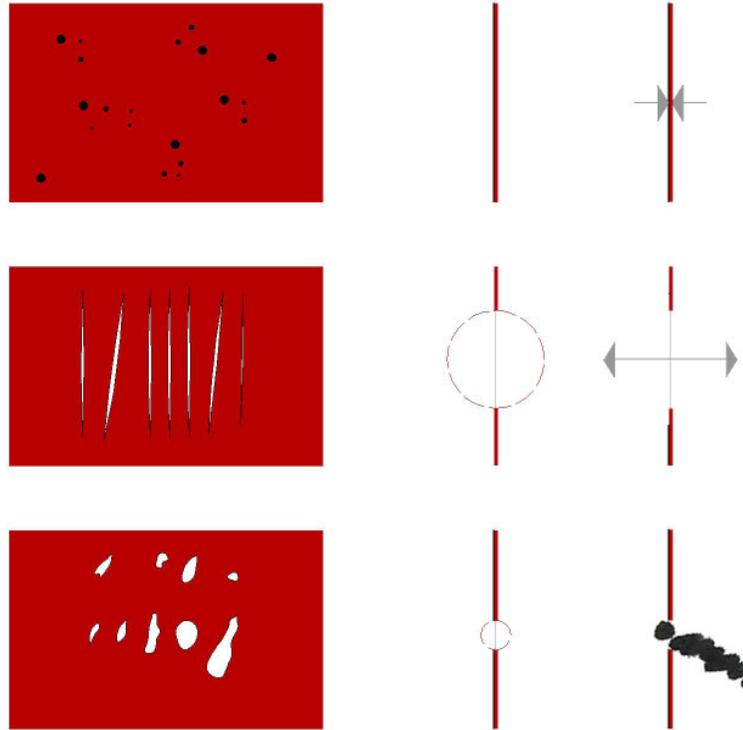
f.67. Lucio FONTANA, Concetto Spaziale/ Attese. 1959

42. El arte pop es la corriente artística más vinculada a los planteamientos teóricos defendidos por Venturi por la defensa del arte como sistema de comunicación, lo cual explica el uso del texto en la obra y de los anuncios de los objetos cotidianos que son difundidos en los medios de comunicación.

43. Los espacialistas difundieron sus ideas en forma de manifiestos y folletos. Entre los documentos más importante de este tipo están: Manifiesto blanco (Manifiesto blanco) de Fontana (del que se extrae la cita), publicado en Buenos Aires en 1946; Primo manifiesto dello Spazialismo (Primer manifiesto del espacialismo) de Beniamino Joppolo, 1947; Secondo manifiesto dello Spazialismo (Segundo manifiesto del espacialismo) de Antonino Tullier, 1948; Proposta di un Regolamento del Movimento Spaziale; Manifiesto técnico dello Spazialismo (Manifiesto espacial) de Fontana, 1951.



f.68. Tadeusz Kantor. *Happening Homenaje a Maria Jarema*.  
Octubre de 1968



f.69. Estudio de la espacialidad del plano. Dibujo de la autora.

y un entendimiento de un espacio como ilimitado, un espacio que no está contenido en la planeidad del lienzo. La tela ya no es sólo un soporte de signos, sino que es una superficie sobre la que actuar provocando al espectador. David Moriente describe la obra de Fontana sosteniendo que “*decidió modificar el plano pictórico mediante cortes y perforaciones y abrir -literalmente- el universo bidimensional a una nueva forma de concebir texturas y volúmenes*”.<sup>44</sup> Una realidad volumétrica que fundamenta la síntesis arte y arquitectura que el artista defendió a lo largo de su carrera.

La fusión que el artista pictórico establece con su obra, le convierte en muchos ejemplos en parte de la misma. Se produce una retroactivación cuerpo-superficie, el plano vertical que permanecía impasible antes de la acción artística, adquiere un significado dentro de la pieza siendo el soporte del evento y el gesto artístico se traslada a la categoría de performance por su condición temporal que la vincula a un instante determinado.

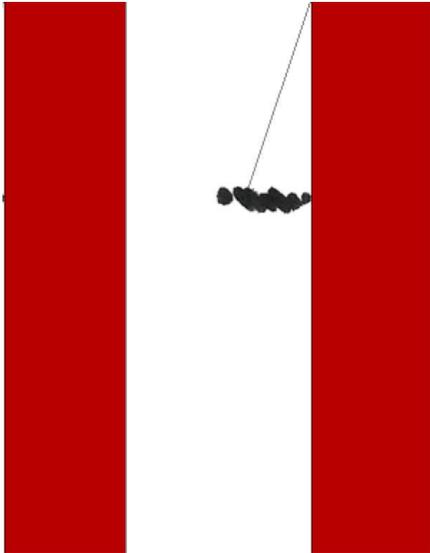
Tadeusz Kantor es el artista europeo que más investiga en el género del happening incluso proponiendo una fusión de este campo con el teatro en el “teatro de la muerte”. Un ejemplo que pone en evidencia las afirmaciones anteriores es el happening *Homenaje a María Jarema*, que Kantor desarrolla en octubre de 1968.<sup>45</sup> Las incisiones y perforaciones que Lucio Fontana realiza sobre sus lienzos pasan aquí a ser ocupadas por partes del cuerpo humano.

Durante los cuarenta minutos que duró el evento Kantor junto con un grupo de estudiantes de la Academia de Bellas Artes de Cracovia, iban introduciendo distintas partes de su cuerpo a través del lienzo colocado frente a los espectadores. Así, se establecía una relación espacio-tiempo a través del movimiento del cuerpo que entra y sale del plano manifestando la espacialidad del mismo.

Todas las escenografías expuestas consisten en un lienzo vertical que adquiere un papel dramático en la medida en que el actor o bailarín interactúa con él. Los puntos de Rauschenberg se mueven en el espacio en el cuerpo de los bailarines, las líneas de Buren van apareciendo sobre el lienzo al teatralizar el proceso de creación y las perforaciones de Lucio Fontana muestran su espacialidad cuando en la performance de Kantor el lienzo es atravesado con su propio cuerpo.

44. MORIENTE, David. *Un planeta Canibal. Historia y memoria*. 2012. N. 4. pp. 141-187. Véase p. 160 donde habla sobre la obra de Lucio Fontana.

45. Tadeusz Kantor, en los años 1960, con su grupo teatral *Cricot 2* realizó representaciones en teatros de Polonia y el extranjero, obteniendo reconocimiento por sus happenings en escena. Alcanzó fama internacional con la gira mundial de la pieza *La clase muerta*, en 1975, una obra experimental y en la que casi no se habla. Véase: MCGUINNESS, Caoimhe Mader. *Autonomy and Participation: Tadeusz Kantor and Theodor Adorno, A Joining of Theory and Practice*. *Studia Universitatis Babeş-Bolyai Dramática*. 2012. n 1. pp. 93-114



f.70.



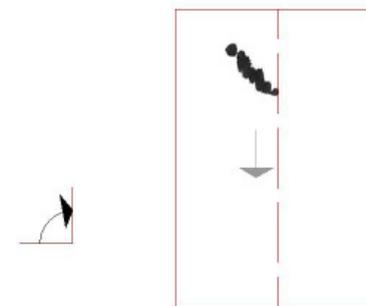
f.71.



f.72.



f.73.



f.70. La fachada sin y con la acción del artista. Dibujo de la autora.

f.71. y f.72. Trisha brown. *Man walking down a side of a building*. 1970. Imágenes de la performance original.

f.73. El plano vertical se convierte en suelo. Dibujo de la autora.

Al igual que en algunas referencias del plano horizontal, y dentro de la tendencia de la época de escapar del edificio surge la experimentación con la verticalidad, desafiando las leyes de la gravedad en escenarios fuera del contexto teatral. Es otro mecanismo de investigación artístico distinto a los anteriores, en este caso, no vinculado a la creación de espacio sino a la significación del existente. El artista busca mostrar cualidades que no eran perceptibles hasta que su acción se produce sobre ellas.

Trisha Brown, explora la visión aceptada del movimiento del hombre según la fuerza de la gravedad y niega someterse únicamente a ella escenificando las aspiraciones del ser humano por despojarse de la misma. En 1970, presenta por primera vez su pieza *Man walking down a side of a Building*.<sup>46</sup> Se trataba de un desafío a las leyes gravitatorias, una metáfora sobre la caída y el desequilibrio, pero también la ambición de apropiarse nuevos territorios. Es una de las primeras obras en la escena urbana, sobre la fachada de un edificio común de la ciudad.

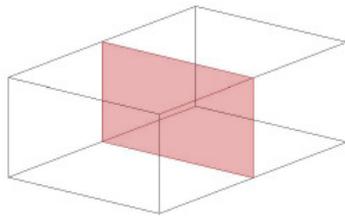
Como en las anteriores propuestas escenográficas, la sinergia cuerpo y plano es la generadora de la obra artística. La acción del artista que camina lentamente sobre un lugar imposible como es una fachada, cuestiona los límites de los espacios inauditos que ofrece la ciudad para la expectación. De este modo, los espacios urbanos se vuelven más flexibles a los ojos del artista rastreando otras experiencias posibles. Se trata de acciones fugaces y transitorias, que tienen su instante en el tiempo y desaparecen. Acciones que más que intentar crear una relación entre cuerpo y entorno buscan dotar de una dimensión narrativa al plano sobre el que se actúa en ese instante concreto. Experimentar la relación que se puede establecer con la ciudad a través de una acción provocadora, inusual e inesperada.

El bailarín encuentra en su contacto con la fachada urbana un espacio para mostrar una lectura alternativa a la que propone el arquitecto en su concepción del edificio; una capacidad emotiva que permanecía invisible a los ojos del espectador hasta que el artista la ha hecho evidente. Trisha Brown dibuja con su coreografía una cartografía de la ciudad que no se conocía, de líneas invisibles de movimiento sobre un espacio ya consolidado.

**46.** Véase:

- Salter, Chris. *Entangled : Technology and the Transformation of Performance*. Cambridge, Mass.; London: MIT Press, 2010. p.245

- Además, en la página web de la compañía de la bailarina aparecen recogidas todas las obras, con una breve descripción de cada una y de los bailarines y artistas de performance que realizaron las piezas originales. Véase: <http://www.trishabrown-company.org/?page=view&nr=1187>



f.74. Dibujo de la autora.

Tras haber analizado la expresividad del plano vertical cuando se convierte en un lienzo pictórico que se activa con los bailarines que mueven sus formas, una superficie vertical que busca abandonar la bidimensionalidad y una fachada convencional que recibe otro enfoque perceptual, faltaría describir el papel del plano vertical en la integración de las tecnologías de la imagen en la escena.

A través de la sustitución de la superficie vertical de la escenografía o de una fachada por la pantalla se introduce un nuevo comportamiento estético y claramente comunicativo. Los medios de proyección pueden ofrecer posibilidades espacio-temporales que el espacio teatral o arquitectónico solo no puede. La inclusión de la imagen en movimiento en el género teatral ocupó ya a los directores y escenógrafos de la primera mitad de siglo, cuando competir con la popularidad del cine suponía equipar al teatro con los refinamientos tecnológicos del momento.

En la segunda mitad del siglo XX y hasta la actualidad, la implicación espacial de la pantalla en la configuración del espacio teatral continúa latente. A pesar de su bidimensionalidad, los medios de proyección ofrecen una dicotomía en la visión de la audiencia al poner ante ella dos medios que compiten por su atención ofreciendo así, una experiencia sinestésica. Óscar Cornago al hablar sobre la influencia de la imagen en el espectador mantiene:

*...“una imagen es siempre algo cerrado y perfecto en sí mismo, una totalidad situada en un tiempo distinto al del espectador (que se encuentra, por tanto, desligado de ellas y sin responsabilidad directa)”...<sup>47</sup>*

47. CORNAGO, Oscar. El cuerpo invisible: teatro y tecnologías de la imagen. Arbor (CSIC, Madrid). Marzo-Abril 2004. N 699-700 pp. 595-610. Véase p. 599.

48. FRIEDBERG, Anne. *The Virtual Window :From Alberti to Microsoft*. Cambridge: The MIT Press, 2007. En el libro la autora analiza cómo vemos el mundo a través de “ventanas”, que son las pantallas de cine, televisión, ordenadores, etc. que proyectan imágenes en movimiento.

Sin embargo, Anne Friedberg<sup>48</sup> reflexiona sobre las connotaciones de la pantalla y se pregunta si la misma se convierte en una ventana virtual que cambia la materialidad del espacio construido. Al introducir el plano de proyección, el límite del espacio físico se desdibuja y se evoca una realidad ficticia que contrasta con la presencia del actor en la escena. Se crea un espacio dialógico donde la multiplicidad de los lenguajes transversales de los diferentes géneros establecen una comunicación.

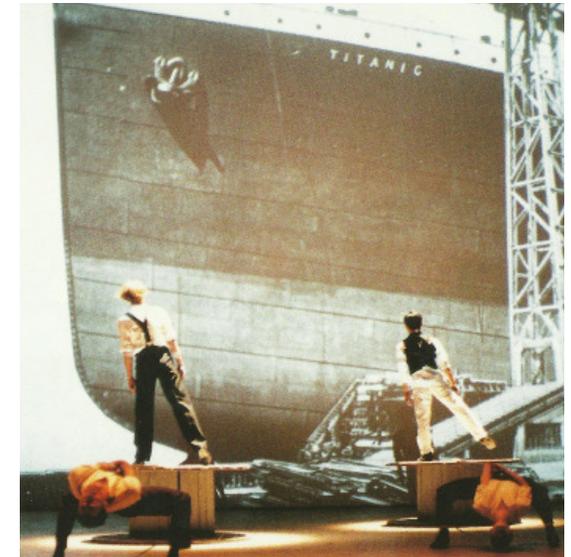
Existen múltiples ejemplos de todas las disciplinas, danza, teatro, performance... que introducen la proyección en sus obras, lo cual incrementa la dificultad en la selección. En este epígrafe nos interesan exclusivamente las referencias en las que el principal elemento que compone la escenografía es una única pantalla.

Entre las muchas referencias existentes se escogido la pieza *Titanic* de Frederic Flamand <sup>49</sup> de 1992. La escenografía para la representación es realizada por el artista visual Fabricio Plessi.<sup>50</sup> Una gran pantalla sobre la que se suceden las proyecciones configura el fondo de la escena. La escenografía como elemento narrativo junto con la obra se convierten contradictoriamente en una crítica al la industria de la información que ahoga a la sociedad con las imágenes y reproducciones. El propio Flamand describe la obra en estos términos:

*“El Titanic representa el triunfo de la técnica y simboliza la confianza absoluta de los hombres en el progreso de la ciencia. Las ideologías se desmoronan en un universo de imágenes y de reproducción de imágenes como para liberarnos de la realidad y de su dimensión trágica. Titanic se sitúa en el centro del dilema de nuestras sociedades modernas en las que el arte y la técnica se enfrentan”.*<sup>51</sup>

Los límites del espacio escénico se diluyen y la pantalla como plano vertical delimita el nuevo espacio multimedia que se introduce. La forma de la pantalla perfectamente rectangular establece una clara separación entre el mundo del bailarín y el mundo de la imagen. La posibilidad de estas puestas en escena está supeditada al avance de la técnica audiovisual además de a la imaginación creativa del escenógrafo.

En los diferentes ejemplos escenográficos que se han ido sucediendo en el discurso se ha analizado la superficie pintada, la perforada, la introducción de la imagen, etc. Todas ellas son opciones utilizadas en la escena, pero también son las herramientas que utilizan los arquitectos para dar respuesta a la preocupación en la época por interpretar la arquitectura como lenguaje, y por tanto con una capacidad



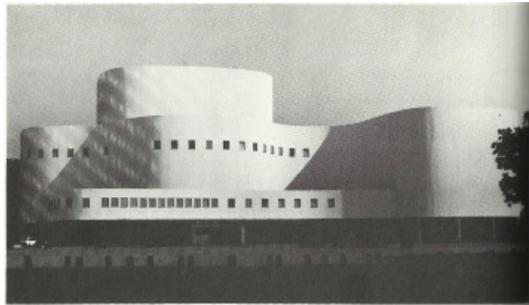
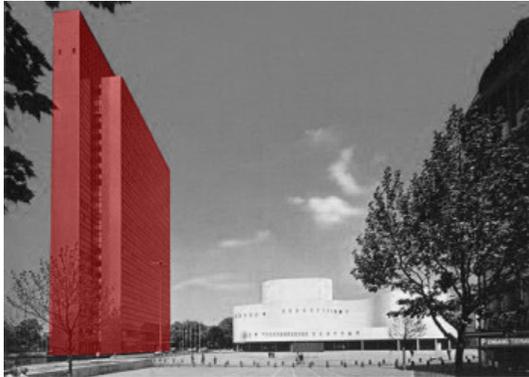
f.75. Fabricio Plessi. Frederic Flamand . *Titanic*. 1992

f.76. Imagen de la autora.

<sup>49</sup>. Flamand es un coreógrafo belga, que lleva desarrollando su vanguardista obra desde la década de los setenta; pero aquí es relevante por su continua colaboración con los arquitectos más importantes del ámbito internacional: Jean Nouvel, Zaha Hadid, Diller&Scofidio, Thom Mayne... Véase: MAGROU, Rafaël. *Frédéric Flamand*. Arles: Actes Sud, 2008.

<sup>50</sup>. Ver vídeo de la pieza: <https://www.youtube.com/watch?v=ATQAJgsoOqQ#t=218>.

<sup>51</sup>. Declaraciones de Frederic Flamand recogidas en el libreto impreso por la Fundación Baluarte con motivo de la representación de la obra durante la temporada 2011-2012.



f.77. Bernhard Pfau. Ópera de Düsseldorf. 1969. Imagen de la plaza.

f.78. Bernhard Pfau. Ópera de Düsseldorf. 1969. Imagen fachada principal.

52. Véase: FEUERSTEIN, Günther. *New Directions in German Architecture*. New York: Braziller, 1968.p.37

El autor incluye el proyecto dentro del epígrafe titulado “*Dissatisfaction with the Right Angle*” (*Insatisfacción con el ángulo recto*) donde recoge un serie de edificios que en busca de la expresividad apuestan por las formas curvas para resolver su configuración.

53. Íbid., p.37. Texto original:

“*Bernhard Pfau’s theater in Düsseldorf successfully reconciles plan requirements and formal conception.*”

de transmitir un mensaje a través de su imagen exterior. Esta intencionalidad arquitectónica influye sobre los nuevos espacios para el espectáculo, sobre el teatro que como edificio normalmente público ha tenido siempre un reconocimiento dentro de la ciudad y por ello, la fachada se ha convertido en su elemento identificativo respecto a su entorno.

En el año 1950, el arquitecto alemán Bernhard Pfau, gana el concurso para la Ópera de la ciudad de Düsseldorf.<sup>52</sup> Construido entre 1965-1969, se trata de un edificio cuyo carácter escultórico genera un gran contraste con el *Drei Scheiben Hochhaus* del arquitecto Friz Eller; un gran edificio de oficinas que se convierte en el símbolo de la posguerra para la ciudad y que cierra otro de los frentes de la plaza. Las formas sinuosas y la utilización de la curva aportan al edificio una imagen orgánica. Las ondas de la fachada parecen el resultado de un proceso de transformación natural que ha sido congelado en el tiempo. El arquitecto recurre al color blanco para la totalidad de la fachada que acoge dentro de la forma definida dos auditorios, uno de grandes dimensiones para 700 personas y un teatro de cámara para 300.

No es un edificio que destaque por el interés propositivo del espacio escénico puesto que se trata de una disposición convencional de la sala interior. Sin embargo, sí responde al canon de edificio simbólico que apuesta por una imagen exterior, en el que la carga formal del edificio recae sobre el plano vertical que define su contorno, “*el teatro de Bernard Pfau en Düsseldorf reconcilia con éxito los requerimientos del plano y la concepción formal.*”<sup>53</sup>

Por otra parte, la relectura de espacios existentes que los convierte en escenario del evento teatral es una de las principales características de la vanguardia de posguerra. Al no encontrar el espacio que se adapta a las necesidades de nuevos géneros como la performance, los artistas recurren a otros espacios que dotan de significación al transitar por ellos. Este mecanismo de actuación, supone que edificios que no poseen un carácter teatral puedan desempeñar dicha función poniendo en valor características que poseen para otro fin.

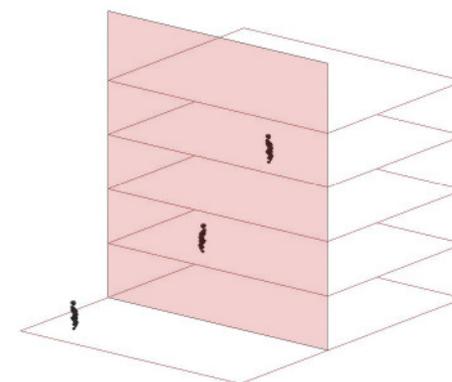
En 1972, la bailarina americana Marilyn Wood, formada en la compañía de danza de Merce Cunningham, crea una pieza en el edificio Seagram de Nueva York del arquitecto Mies Van der Rohe. Esta obra formaba parte de la serie de performance *Celebration in City Places*, que creada con su grupo *Celebration Group* e inspirada en el teatro ambiental de Anna Halprin. Estas performances tenían el objetivo de revalorizar el entorno urbano y hacer visibles a los ciudadanos las posibilidades del mismo. Marilyn Wood mostraba su intencionalidad con estas experiencias:

*“no puedes hacer afirmaciones extravagantes, pero sé que le daría un sentido diferente de su entorno, cambiaría el sentido de movimiento de las personas a través de la ciudad”.*<sup>54</sup>

La performance consistió en un uso de todas las plantas del edificio por la noche. Situando bailarines en cada una de ellas, al tratarse de un edificio de cristal y por tanto transparente, el cuerpo en movimiento era percibido desde el exterior reforzado por la iluminación de cada planta del edificio que contrastaba con la oscuridad de la noche. También había bailarines en el vestíbulo y en la plaza exterior, activando de este modo todos los espacios vinculados al edificio.

A diferencia de Trisha brown, es el espacio donde actúa el bailarín, y no únicamente en el plano; por ello, la escenografía es el edificio completo y no sólo la fachada. El suelo de los distintos niveles de un edificio de oficinas se convierte en la plataforma sobre la que el bailarín se desplaza, y la fachada acristalada funciona como telón transparente y límite con el espectador. La pieza se completa con proyecciones filmicas y la participación de la audiencia que se mueve dentro de la performance compartiendo el mismo espacio de la plaza e incluso del edificio con los artistas, como ella buscaba, *“tengo la esperanza de que la gente salga de los ascensores y se encuentren envueltos ellos mismos en la performance de danza”.*<sup>55</sup>

Esta última escenografía condensa todos los recursos escénicos y teatrales de las referencias analizadas; es un edificio que se convierte en lugar para el espectáculo por la propuesta artística de una bailarina y que se complementa con la inclusión de la proyección audiovisual en la representación.



f.79. Marilyn Wood. Performance en el edificio Seagram. 1972. Imagen de la pieza.

f. 80. El bailarín en los diferentes niveles, la fachada transparente, relación interior-exterior. Dibujo de la autora.

54. y 55. Marilyn Wood para *The Free Lance Star* 19 de abril de 1972 v 88, n.93, p. 19



## - L a f o r m a e x p r e s i v a .

Los planos horizontales y verticales como unidades mínimas de la construcción arquitectónica a través de su combinación por el pliegue, la curvatura, etc. dan lugar a estructuras más complejas. Estas formas aportan otros mecanismos compositivos que el escenógrafo puede usar para dar respuesta a los requerimientos escénicos de una obra.

En este apartado, la búsqueda de una nueva sensación espacial pasa por la utilización en la escenografía de formas que se distancian de la horizontalidad y, por ello, implican una mayor reflexión sobre el movimiento en ellas. Al ser una investigación sobre las artes escénicas, el movimiento es algo implícito, pero al realizarla desde una visión arquitectónica interesa el movimiento como generador espacial. Esta idea tiene su soporte teórico en las teorías fenomenológicas de filósofos como Maurice Merleau-Ponty que recogen estos conceptos en su obra:

*“Es necesario que haya, como admitía Kant, un «movimiento generador del espacio» que es nuestro movimiento intencional, distinto del «movimiento en el espacio», que es el de las cosas y de nuestro cuerpo pasivo. Pero aún hay más: si el movimiento es generador del espacio, queda excluido que la motricidad del cuerpo no sea más que un «instrumento» para la consciencia constituyente. Si hay una consciencia constituyente, el movimiento corpóreo no es movimiento más que en cuanto ésta lo piensa como tal; el poder constructivo no encuentra en este movimiento más que lo puesto en él por sí mismo, y el cuerpo ni siquiera es, a su respecto, un instrumento: es un objeto entre los objetos.”<sup>1</sup>*

Un movimiento del cuerpo que ocupa a los coreógrafos y directores teatrales y que se enfatiza en los dispositivos escenográficos que se van a analizar, por la dinámica asociada a las dos formas arquitectónicas que estructuran el capítulo: la escalera y el suelo-pared. Ambas formas surgen de la combinación del plano horizontal y el vertical manifestando un movimiento contenido, ya sea por su condición funcional como la escalera, o su condición formal como la curvatura de la superficie en la simbiosis suelo-pared. Movimiento y arquitectura se funden para configurar una corporeidad al servicio de la representación y, las posibilidades expresivas que se obtienen son el objetivo de análisis de este capítulo.

1. MERLEAU-PONTY, Maurice. *Fenomenología De La Percepción*. 3ª ed. Barcelona: Península, 1994. P. 396



## 1. La escalera

La escalera es una forma en el espacio compuesta en su configuración más simple por un plano horizontal y otro vertical, la huella y la contrahuella. Es un elemento de la edificación que soluciona el problema de la diferencia de nivel mediante una forma que se pliega o descompone creando una estructura tridimensional. También es una manifestación de la acción humana sobre el territorio al ser una forma que no es propia de la naturaleza. Oscar Tusquets manifiesta esta afirmación:

*"...si construir planos para desplazarse horizontalmente no era algo obvio, sino que requería un acto creativo, imaginar una sucesión de planos horizontales a distinto nivel para desplazarse en tres dimensiones, construir escaleras, era un hito arquitectónico y cultural de primera magnitud."*<sup>2</sup>

Un artefacto puesto al servicio del desplazamiento del hombre, una condición funcional que asocia la escalera al movimiento e implica la acción del hombre en ella. Lina Bo Bardi se refiere a la relación entre la arquitectura y el movimiento del cuerpo de la siguiente manera:

*"... La arquitectura es creada, "inventada de nuevo", por cada hombre que anda en ella, que recorre el espacio, subiendo una escalera, o descansando sobre una balaustrada, levantando la cabeza para mirar, abrir, cerrar una puerta, sentarse o levantarse y tomar un contacto íntimo y al mismo tiempo crear "formas" en el espacio; el ritual primigenio del cual nació la danza, primera expresión de lo que será el arte dramático. Ese contacto íntimo, ardiente que era percibido por el hombre en el comienzo es hoy olvidado. La rutina y los lugares comunes hicieron olvidar al hombre de la belleza natural de su "moverse en el espacio", de su movimiento consciente, de los mínimos gestos, de la menor actitud..."*<sup>3</sup>

En la cita se comprende la intención de la arquitecta por atribuir a la arquitectura una capacidad de estimular el movimiento del cuerpo a través del espacio por medio de los elementos que se suceden en ella, como puede ser una puerta o, más aún, una escalera. Esta idea de hacer consciente al hombre de la importancia de la arquitectura por la que transita, y del significado que pueden tener ciertos elementos, preocupaba ya a algunos arquitectos de la postguerra. Por ejemplo, Aldo Van Eyck en textos como *El Umbral*, reclama la importancia de los espacios intermedios que ponen en relación mundos diferentes como el interior y el exterior.<sup>4</sup>

2. TUSQUETS BLANCA, Óscar. *Requiem Por La Escalera =Requiem for the Staircase*. Barcelona: RqueR Editorial, 2004. p. 12  
El libro se publica con motivo de la exposición del mismo título celebrada en Barcelona en 2001. La escalera como protagonista de la arquitectura se analiza también dentro de otras artes como el cine dedicándose un interesante capítulo al estudio del papel cinematográfico de la escalera.

3. RECHES, Magdalena. *Dos escaleras y un teatro, 3 espacios rítmicos*. Arquitectos, São Paulo, año 11, n. 122.02, Vitruvius, jul. 2010. <http://www.vitruvius.com.br/revistas/read/arquitectos/10.122/3449>.

La cita esta recogida en este artículo que versa sobre la escalera en dos edificios de la arquitecta el Solar do Unhão y La casa para Valeria Cirell. Además reflexiona sobre la idea de proyecto del teatro del Museo de Arte de Sao Paulo.

4. El texto recoge el discurso que Aldo Van Eyck pronunció en 1959 en Otterlo donde afirma que ha estado reflexionando sobre el concepto "umbral" desde que los Smithson lo pronunciaron en Aix durante el CIAM DE 1953. Para él el umbral se convierte en la "filosofía" de su arquitectura que se preocupará por la búsqueda de lo intermedio, el lugar donde espacios opuestos como el interior y el exterior se reúnen.



f.81. Marcel Duchamp. *Desnudo bajando una escalera*. 1912

5. TUSQUETS BLANCA, Óscar. *Requiem Por La Escalera =Requiem for the Staircase*. Barcelona: RqueR Editorial, 2004. p.23.

6. Íbid., p. 30

7. SONREL, Pierre. *Traité De Scénographie*. Paris: Librairie Théâtrale, 1984, p.143.

Son estructuras básicas como rampas, plataformas, escaleras de dos o tres peldaños o también los pequeños escenarios desmontables. En el tratado los incluye dentro del apartado de construcciones junto con el mobiliario, y otros accesorios de decoración.

8. VV.AA. *Adolphe Appia :Escenografías*. Madrid: Círculo de Bellas Artes, 2004. p.15.

Este texto escrito por Appia aparece en esta publicación por primera vez traducido al español. En su momento fue la introducción para el texto de 1929 *Twentieth Century Stage Decoration* de Alfred A. Knopf.

La escalera es un espacio intermedio que se convierte en un dictado coreográfico cuando el hombre se mueve por ella, marcándole un ritmo y también una pausa, para pasar de un mundo a otro con el que conecta. El movimiento del cuerpo activa el espacio que sin su presencia permanece mudo. Este movimiento de ascensión o de descenso, motivado con un determinado ritmo o velocidad del hombre, sirve de fuente de inspiración para otras artes como la pintura. La representación del movimiento fue objetivo de las artes de vanguardia, que buscaban reflejar en sus obras el paso del tiempo. Eadweard Muybridge en 1887 utilizó una escalera mueble para fotografiar a sus modelos desplazándose en ella y estudiar cuál era la mejor posición de la cámara para retratarlos; o Marcel Duchamp, otro artista de principios de siglo, pintó *Desnudo bajando una escalera*.<sup>5</sup> Juan Antonio Ramírez reclama el valor de la representación pictórica de este elemento:

... *“la escalera se ha ido modificando para seguir manteniendo su protagonismo en algunas transformaciones capitales de la historia del arte. Digamos que las escaleras pintadas han sido motores de cambios, como si el movimiento que siempre ha sugerido hubiera empujado a la pintura misma hacia nuevos territorios inexplorados”*.<sup>6</sup>

Es motor de cambios también en otros campos como las artes escénicas. La escalera ha sido un elemento escenográfico siempre, está dentro de los tratados de escenografía en el grupo de los practicables como un aparato de decoración que rompe la planeidad del escenario, facilita la visibilidad y establece una jerarquía de posiciones.<sup>7</sup>

Existen numerosas puestas en escena donde la escalera ha sido la fuente creativa para su realización. Adolphe Appia, uno de los escenógrafos de principios de siglo más influyente en el mundo teatral, propuso crear una volumetría genérica compuesta por plataformas, rampas y escaleras rechazando el decorado bidimensional en el teatro:

*“¿Si el arte dramático renuncia a la debilidad que el arte puramente representativo se permite, qué es lo que le queda? Lo que le queda es: el cuerpo viviente del actor. Ahora bien, este cuerpo es tridimensional y capaz de moverse. Los fondos de los decorados son todavía bidimensionales, conformados por representaciones convencionales de objetos. Luces y sombras. El actor es una realidad viviente, al que no le afectan las luces y sombras pintadas, y no puede establecer relaciones orgánicas con objetos pintados. La iluminación es pensada para hacer la pintura visible, no está pensada para el actor pero sí que le afecta. Y la iluminación pensada para el actor, cae igualmente sobre la pintura, falsificando sus valores pictóricos”*.<sup>8</sup>

La relación sinestésica del espacio escénico con el cuerpo del actor y la defensa de una iluminación puesta al servicio de la escena, presentan una atmósfera para la representación que propone “la superación teórica-estética del historicismo y el naturalismo escenográficos de sus contemporáneos.”<sup>9</sup>

De su relación con Jacques Dalcroze<sup>10</sup> surge una fructífera colaboración, en la que Appia idea para las bailarinas de Dalcroze distintas escenografías, como *Orfeo y Eurídice* (1912-1913) que recibió muy buenas críticas en la época. Appia diseña para Dalcroze espacios rítmicos “donde alcanzará gran importancia la escalera y la rampa como ideal de oposición y dificultad del cuerpo en el espacio”<sup>11</sup>. Además, trabajará en el diseño de una sala polivalente, un espacio único para la representación donde los elementos móviles que se introducían eran escaleras practicables. La influencia en el mundo teatral de Appia, y de su amigo Edward Gordon Craig,<sup>12</sup> es reconocible y será la base de las propuestas escenográficas de la postvanguardia.

La escalera como escenario de la obra teatral ha suscitado el interés de los escenógrafos, pero en ocasiones también de los dramaturgos, como es el caso de *Historia de una escalera*, escrita por Antonio Buero Vallejo y estrenada en 1949. La obra se desarrolla en tres actos en los que la escalera permanece en toda la representación como testigo del drama de los personajes que reflejan la situación de la sociedad española de postguerra.<sup>13</sup> Un espacio que los espectadores reconocen por su tránsito diario, en el teatro se transforma en el personaje mudo que permanece impasible en el tiempo frente al cambio de los personajes por la representación del paso de los años.

El uso de la escalera en la escenografía ha continuado hasta la actualidad. Analizar la experimentación con este elemento arquitectónico es el cometido de este epígrafe, de forma que se pueda comprobar como la escalera continúa siendo un elemento fundamental para la plástica teatral. Asimismo, la labor consistirá en identificar y ordenar aquellas cualidades de la escalera, que sin ser sólo las estrictamente ascensionales, son las que han incentivado a algunos escenógrafos de la segunda mitad de siglo a ponerlas al servicio de la representación.



f.82. Adolphe Appia y Jacques Dalcroze. *Orfeo y Eurídice*. 1912-1913.

9. VV.AA. *Adolphe Appia :Escenografías*. Madrid: Círculo de Bellas Artes, 2004. p.17.

10. Jaques Dalcroze ( 1865-1950) es un compositor y músico que desarrollo el método “euritmia” que consistía en la enseñar música a través del movimiento del cuerpo. Fundó su propia Escuela en Hellerau, donde tuvo relación con arquitectos como Le Corbusier. Ver BACHMANN, Marie L. *La Rythmique Jaques-Dalcroze :Une Éducation Par La Musique Et Pour La Musique*. Neuchâtel: A la Baconnière, 1984.

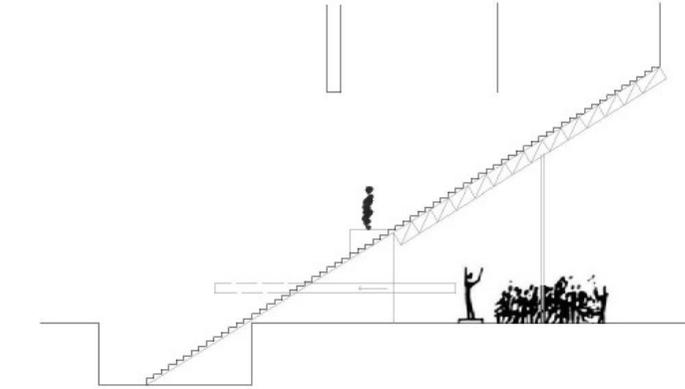
11. VV.AA. *Adolphe Appia :Escenografías*. Madrid: Círculo de Bellas Artes, 2004. p.38.

12. Edward Gordon Craig (1872-1966) es un escenógrafo británico cuyo trabajo con la luz tiene una gran repercusión en el mundo teatral. Entre sus escenografías más conocidas destaca *Hamlet* en Moscú en 1908. Entre sus escritos más importantes está “*Del arte del teatro*” Consultar el texto traducido CRAIG, Edward G. *Del Arte Del Teatro; Hacia Un Nuevo Teatro*. VIEITES, Manuel F. ed., 1ª ed. Madrid: Asociación de Directores de Escena de España, 2011.

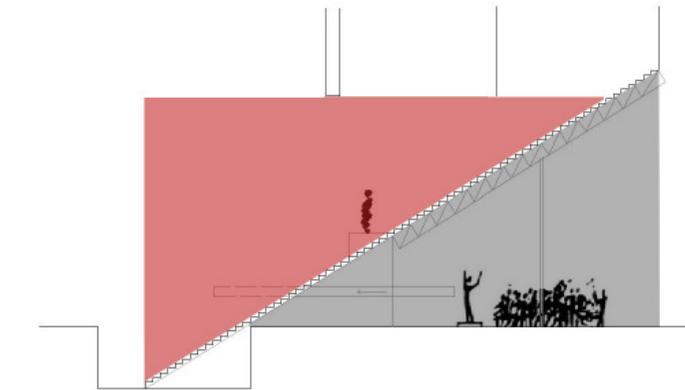
13. BUERO VALLEJO, Antonio. *Historia De Una Escalera*. 51ª ed. Madrid: Espasa, 2006.



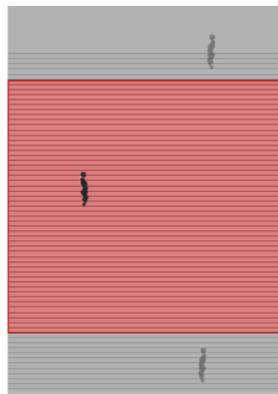
f.83.



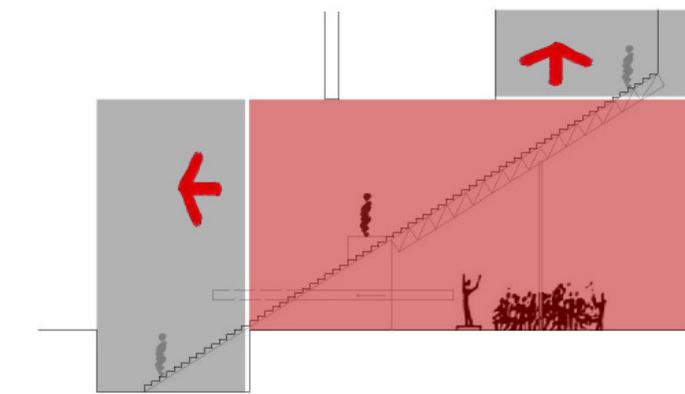
f.84.



f.85.



f.86.



f.87.

- Josef Svoboda. *Edipo*. 1963

f.83. Imagen de la representación.

f.84. Sección de la escenografía.

f.85. Dibujo de la autora. Definición de dos áreas en el escenario.

f.86. y 87. Dibujo de la autora. Relación con los límites de la caja escénica y visión del espectador.

En primer lugar se analiza la escenografía realizada por Josef Svoboda para *Edipo*.<sup>14</sup> Esta obra de Sófocles fue representada en 1963 en Praga. La dificultad de representar una tragedia en la modernidad consiste en encontrar un lenguaje adecuado a la época que no desvirtúe el texto. En esta ocasión, Svoboda ocupa la totalidad del escenario con una gran escalinata. Este elemento ya había sido utilizado en el diseño de Max Reinhardt para la misma obra teatral, en su representación en el Circus Schumann de Berlín en 1910.<sup>15</sup>

La escalera que Svoboda diseñó nacía en el foso de los músicos y desaparecía en las alturas para ocultar al espectador su principio y su fin. La iluminación proviene del punto más alto de la escena, de manera que el plano horizontal de la huella es enfatizado frente a las contrahuellas que permanecen en sombra. La continuidad de la superficie de la escalinata sólo se rompía por las cuatro plataformas insertadas en ella.

Por otra parte, el desplazamiento de los músicos de su espacio habitual, que es el foso, obligaba a disponer de otro lugar para alojarlos. Por tratarse de una superficie inclinada, quedaba libre un gran espacio contenido entre el suelo del escenario y la propia escalera que define el nuevo plano base para el desarrollo de la acción. Este espacio es utilizado por Svoboda para situar a la orquesta que instalada bajo los actores podía escuchar los diálogos para saber el momento en que tenía que intervenir.

El efecto que produce todo este mecanismo arquitectónico es una mayor sensación de profundidad en la escena. Se consigue crear la impresión de un espacio infinito al superar las fronteras de la caja escénica en el inicio y fin de la escalinata. El modo de usar la luz desde el punto más elevado es un procedimiento que también ayuda a diluir los límites de la escenografía favoreciendo la imagen de infinitud. Por otro lado, el uso de la escalera en una posición frontal al público establece una direccionalidad clara en la visión del espectador. Además, el lugar donde Svoboda posiciona a la orquesta muestra un entendimiento del escenario en sección con lo que consigue a través del uso de la superficie oblicua duplicar el espacio de la escena para situar sobre él a actores y músicos.

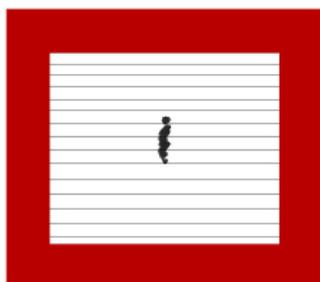
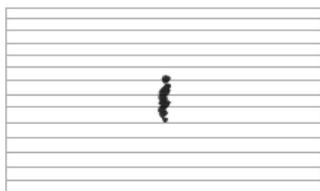


f.88. Max Reinhardt. *Edipo*. 1910

**14.** Edipo, según los relatos, era un rey mítico de Tebas, hijo de Layo y Yocasta que, sin saberlo, mató a su propio padre y desposó a su madre. Al descubrir la verdad enloquece y se quita los ojos.

**15.** Max Reinhardt (1873-1943) productor y director teatral vinculado al expresionismo alemán. Es uno de los renovadores de la dirección teatral buscando intensificar la relación entre actor y espectador. La representación de *Edipo* está entre sus obras más destacadas. Se puede consultar una selección de sus escritos traducidos al español en:

SÁNCHEZ MARTÍNEZ, José A. *La Escena Moderna: Manifiestos y Textos Sobre Teatro De La Época De Vanguardias*. Tres Cantos Madrid: Akal, 1999. pp.217-228.



f.89. Dibujo de la autora. *Edipo y Operación: Orfeo* .

16. MARTÍNEZ ROGER, Ángel. *Josef Svoboda. Un faro entre pasado y futuro*. Arquitectura: Revista del Colegio Oficial de Arquitectos de Madrid (COAM), Nº. 357, 2009, pp. 88-91

17. TORO, Fernando. *Semiótica Del Teatro: Del Texto a La Puesta En Escena*. 4ªEd. ed. Buenos Aires: Galerna, 2008. p.114

18. El mito de Orfeo, es una historia de amor entre Orfeo y Eurídice. Según los relatos, cuando Orfeo tocaba su lira, los hombres se reunían para oírlo y hacer descansar su alma. Así enamoró a la bella Eurídice y logró dormir al terrible Cerbero cuando bajó al inframundo a intentar resucitarla.

19. SALTER, Chris. *Entangled: Technology and the Transformation of Performance*. Cambridge, Mass.; London: MIT Press, 2010, p.75.

Esta reflexión sobre el uso de la luz, la escalinata y la plataforma relaciona claramente el trabajo de Svoboda con el de Adolphe Appia y Edward Gordon Craig, como especifica Ángel Martínez Roger:

*“Hallar el concepto, la categoría filosófica que soñaron Adolphe Appia y Edward Gordon Craig para la concreción de un espacio genérico de lo trágico. Svoboda se afana en encontrar en el desarrollo de su empeño lo simbólico de los elementos visuales. Le interesa la luz construida, es decir, aquella que determina el espacio creando unas calidades dramáticas, un estado anímico poetizado. En este punto nos muestra los viejos y profundos sueños de Adolphe Appia. Consigue homenajear al maestro ginebrino al ejemplificar, gracias a los avances técnicos, que el alma del teatro moderno es la luz”.*<sup>16</sup>

Svoboda escenifica *Edipo* organizando el espacio de una forma a priori sencilla, pero con una función múltiple de la escalera: propone a los actores un movimiento más continuo que en otras superficies condicionando así la acción dramática; el espectador percibe según su posición la verticalidad de la composición y su monumentalidad y, además, se ofrece como la materialización de los temas de la tragedia representada de forma que la progresión dramática culmina con la desaparición de Edipo al ascender por la escalera que toma aquí el significado de la vida humana.<sup>17</sup>

La utilización de una escalinata como elemento único que se extiende por toda la amplitud del escenario es también el dispositivo escénico elegido para la representación de otra tragedia griega: el mito de Orfeo.<sup>18</sup> El grupo danés Hotel Pro Forma presentó en 1993 *Operación: Orfeo* en el Festival Aarhus en Dinamarca. Según Chris Salter el trabajo de este grupo teatral *“es una forma de dramaturgia visual de performance donde todos los elementos teatrales, incluyendo espacio, imagen, lugar y sonido son situados en el mismo plano jerárquico.”*<sup>19</sup>

La profundidad del espacio que transmitía la escenografía de Svoboda para *Edipo*, contrasta con la bidimensionalidad de la propuesta de la escenógrafa Maja Ravn para representar el mito de Orfeo. A pesar de que la posición de la escalera es la misma en ambas escenografías, planteando la visión frontal de la escena, la decisión de Maja Ravn<sup>20</sup> de encuadrar dentro de un marco la escalera “interminable” crea un límite fijo para toda la representación frente al espacio aparentemente ilimitado que propone Svoboda.

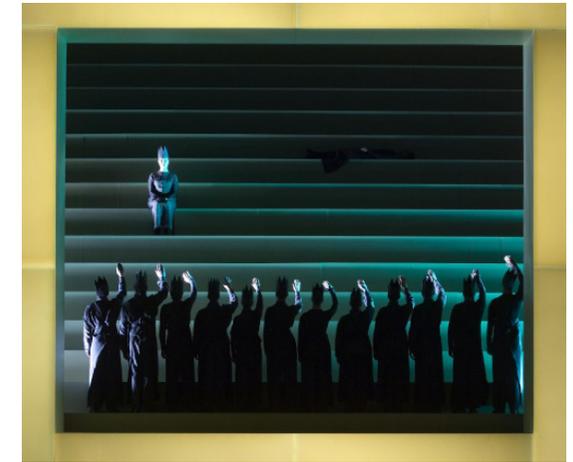
El trabajo de Hotel Pro Forma se basa en el verdadero fundamento irreducible del proceso teatral: cuerpos en movimiento en el espacio y en el tiempo. Así, a través de las diferentes posiciones que adopta el coro en la representación se construyen y deconstruyen composiciones pictóricas planas basadas en la horizontalidad de la escalera frente a las otras direcciones de las figuras dibujadas por el coro, fundamentalmente verticales. Esta organización compositiva tiene siempre una nota discordante que establece el contrapunto en la escena, los protagonistas *Orfeo y Eurídice* aparecen como puntos aislados fuera de las líneas marcadas por el coro reclamando así su protagonismo.

El tercer componente de la puesta en escena de *Operación: Orfeo* es la luz y, con ella, el color. El lenguaje escénico utilizado se basa en la proyección de la luz, que va cambiando de color, sobre los personajes, el marco y la escalinata. Se establece un planteamiento antagónico entre el actor cuyo vestuario siempre es una túnica de color oscuro y la escenografía, que al tratarse de una superficie blanca, refleja los colores vivos de la luz proyectada sobre ella. Según la crítica realizada por Laima Mellena:

*“La composición de la ópera visual aspira a inquietar todos los sentidos perceptivos – los cantantes son imágenes en movimiento que se mueven junto con la dramaturgia musical mientras crean dos mundos separados que se encuentren (sólo) en la imaginación de cada uno.”*<sup>20</sup>

El interés por la luz, el color y el espacio como materiales de la representación y la relación de ese marco con el cuerpo del actor, crea una imagen arquitectónica abstracta. La imagen estática de las fotografías se manifiesta como una obra pictórica mientras que durante la representación los actores son los puntos cuyo movimiento sobre el plano escenográfico dibuja líneas geométricas.<sup>21</sup> Por ello, se podría concebir *Operación: Orfeo* como la puesta en escena de la construcción de la línea sobre el plano bajo los efectos de la luz coloreada.

El color puede proveer a la escena de posibilidades visuales expresivas ilimitadas tanto por su utilización como por su ausencia. Por su capacidad narrativa asociada a la significación que la mente humana da al color, éste se transforma en una herramienta puesta al servicio de la escena al igual que de la arquitectura, la pintura... o cualquier arte visual.



f.90. y 91. Maja Ravn. Hotel Pro Forma. *Operación: Orfeo*. 1993

20. MELLENA, Laima. *Operation : Orfeo does not obey rational analysis - itis rather a metaphysical adventure, a journey inspiritual world*. Neatikariga Rita Avize (The Independet Riga),2007

21. La definición que Vasily Kandinsky da en su libro *Línea y Punto sobre el plano* para la línea describe el concepto de la escenografía de Maja Ravn: *“La línea geométrica es un ente invisible, es la traza que deja el punto al moverse y por tanto es su producto.”* Ver KANDINSKI, Vasili. *Punto y Línea Sobre El Plano :Contribución Al Análisis De Los Elementos Pictóricos*. Barcelona: Seix Barral, 2010. p. 57



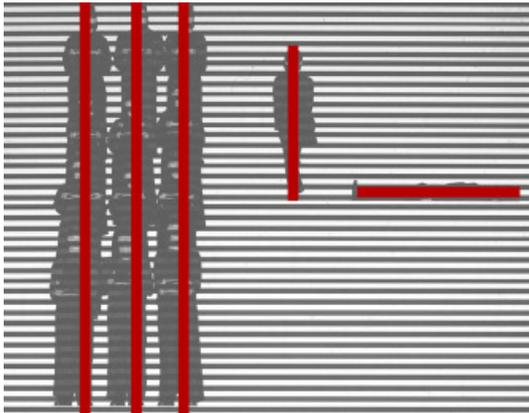
f.92.



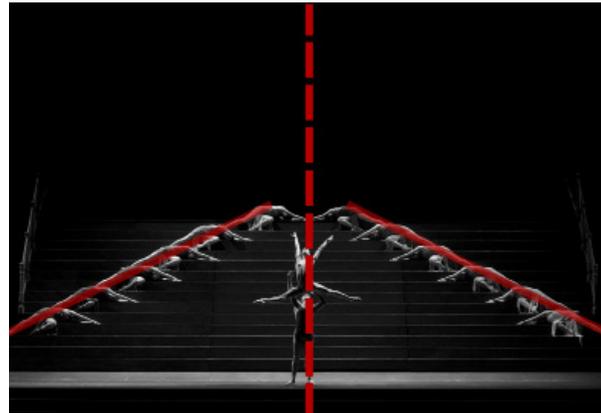
f.94.



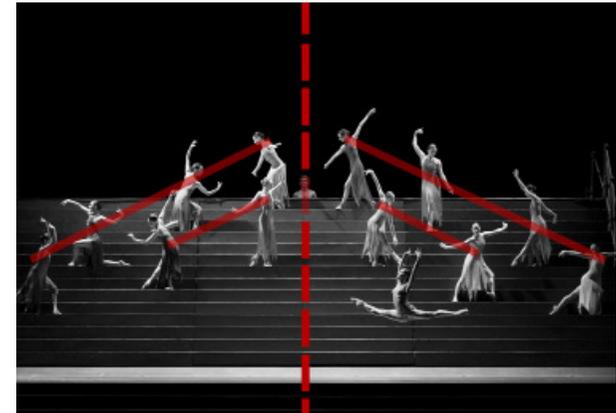
f.95.



f.93.



f.96.



f.97.

- Maja Ravn. *Operación Orfeo*. 1993

f.92. Imagen de la representación.

f.93. Dibujo de la autora. Composición de líneas verticales y horizontales y asimetría.

- Pier Luigi Pizzi. *La Gioconda*. 2005

f.94. y 95. Imágenes de la representación

f.96. y 97. Dibujos de la autora. Composición y simetría.

La atmósfera unitaria y gris de la escenografía para *La Gioconda*<sup>22</sup> proyectada por el arquitecto Pier Luigi Pizzi en 2005, contrasta con la gama de colores vivos elegida para el vestuario de los intérpretes. Pizzi convierte la colorista Venecia<sup>23</sup>, en un escenario sobrio y gris en el que la escalera es una pieza más del dispositivo escénico. Por el contrario, y de un modo especial en la escena de “*La danza de las horas*” que aquí se analiza, la gama cromática del vestuario es muy amplia: rojo, amarillo, verde, etc. identificando a cada bailarín sin repetir color. El cromatismo se pone al servicio del drama de forma que:

*“la irrupción de la alegría multicolor del carnaval con sus faldas, gorros y pañuelos rojos, en aquel mundo apagado, que recorre la silenciosa procesión de un grupo de figurantes vestidos de negro tras el portador de un crucifijo, metáfora y espejo del antagonismo entre carnaval y cuaresma, vida y muerte.”*<sup>24</sup>

Pizzi a través de este procedimiento opuesto al de Maja Ravn apuesta por la individualización de los personajes a través del color en lugar de la uniformidad del coro de *Operación: Orfeo* donde se percibe el conjunto frente a la unidad. El grado de discernimiento de cada actor dentro de la composición es mucho mayor en *La Gioconda* a pesar de que en ambas hay momentos en los que los cuerpos de los intérpretes dibujan líneas continuas.

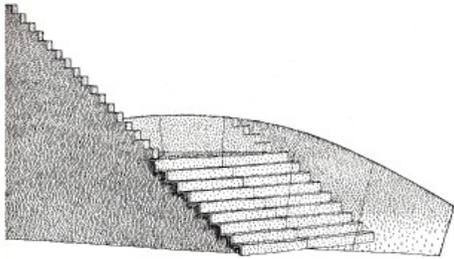
Por medio de la visión comparativa de ambos ejemplos se contempla como existe también una diferencia clara en la composición de la escena. La imagen geométrica de *Operación: Orfeo*, basada fundamentalmente en líneas verticales y horizontales, difiere de la de Pizzi que es más figurativa en algunas ocasiones. A pesar de esta configuración aparentemente más libre, la realidad es que existe un rígido orden compositivo dominado por la simetría siempre presente. Cada actor en la imagen congelada de la fotografía tiene una posición fija marcando rigurosamente la simetría. Sin embargo, en el la obra de Hotel Pro Forma la imagen no es simétrica, condición que se subraya aún más con la presencia de *Orfeo* y *Eurídice* fuera de las líneas establecidas.

La escalera en la propuesta de Pizzi es fundamentalmente el soporte que posibilita las distintas configuraciones coreográficas por la diferencia de altura que establece. La definición cromática, las líneas, el orden y la simetría están más vinculados al cuerpo del bailarín, de manera que las líneas horizontales de la escalinata no adquieren aquí el papel compositivo que tenían en *Operación: Orfeo*.

22. Ver fragmento del dvd de la grabación de la representación en el Liceo de Barcelona extracto del ballet “*La danza de las horas*” en la obra en: <http://www.youtube.com/watch?v=gfxokV-c6IYg>. Obra completa: *Amilcare Ponchielli: La Gioconda* [DVD] dirigido por Pier Luigi Pizzi . Barcelona: 2006

23. La ópera, que se sitúa en tiempo de carnaval en Venecia, cuenta la historia de una cantante callejera enamorada de un noble, y al mismo tiempo víctima del acoso lujurioso de un espía de la Inquisición. La muerte acecha siempre a los protagonistas.

24. RUGGERI MARCHETTI, Magda. *Ópera: La Gioconda, de Amilcare Ponchielli* Assaig de teatre: revista de l'Associació d'Investigació i Experimentació Teatral, 2008: N. 65 pp. 212-214



f.98. Lluís Pau. *Clausura Festival de cine de Barcelona*. 1988



f.99. Hans Hollein. *El Acorazado Potenkim*. Barcelona. 1988

25. UBACH I NUET, Antoni. *La Escalera :Una Perspectiva Del Siglo XX*. Barcelona: Gustavo Gili, 1994. p.106

26. El Festival se desarrollo entre el 29 de Junio y el 9 de Julio de 1988. Ver Reportaje de la inauguración del Festival en el archivo del diario *El País*: [http://elpais.com/diario/1988/06/30/cultura/583624804\\_850215.html](http://elpais.com/diario/1988/06/30/cultura/583624804_850215.html)

27. UBACH I NUET, Antoni. *La Escalera :Una Perspectiva Del Siglo XX*. Barcelona: Gustavo Gili, 1994. pp. 94-95.

En las tres representaciones *Edipo*, *Operación: Orfeo* y *La Gioconda*, la escalera permanece como un elemento fijo en el escenario sobre el que se desplazan los intérpretes o bailarines. El movimiento sólo se asocia a la escalera por el reconocimiento de sus características funcionales por parte de los espectadores y por obligar a los protagonistas a un movimiento discontinuo sobre su superficie. Además, la gran escala de la escenografía en las tres obras hace que la escalinata configure el espacio total del escenario y no sea un objeto que se pueda desplazar en él.

A medio camino entre la condición arquitectónica y la escultórica se encuentra la escenografía para la ceremonia de clausura del *Festival de Cine de Barcelona* en 1988. La escalera diseñada por Lluís Pau es el único elemento escenográfico presente en el escenario. Sin embargo, se trata de una escalera más compleja por disponer de varios tramos al mismo tiempo, algunos accesibles y otros no. Esta condición la diferencia de los tres modelos anteriores que consistían en un tramo recto dispuesto frente a los espectadores. Antoni Ubach describe la escenografía así:

*“El montaje escenográfico se estructuró a partir de una escalera, ciertamente compleja, en la que había fragmentos dispuestos para ser pisados, otros en los que la misma escalera adquiría un valor virtual por la reflexión sobre una superficie de espejo, y, por fin, un tramo simplemente perfilado en un gesto alegórico”.*<sup>25</sup>

Por otra parte, es una escenografía que no está supeditada al texto por no ser una representación teatral, por lo que la libertad creativa para el autor es máxima. La escenografía se presenta como culmen de unas jornadas que quisieron homenajear el papel de la escalera en el cine.<sup>26</sup> Por este motivo, existen otros ejemplos escenográficos dentro del Festival como la escalera diseñada por Hans Hollein rememorando el mito cinematográfico *El Acorazado Potenkim* de Serguéi M. Eisenstein<sup>27</sup>.

La escenografía homenaje de Pau presenta al mismo tiempo y, en un único dispositivo, varias representaciones de la escalera condensando toda la fuerza expresiva del dibujo del pliegue en el espacio, su materialización en la construcción y su desmaterialización en el reflejo. La escalera se ofrece como instrumento para expresar sentimientos, lejos de su condición funcional.

La escalera en las escenografías anteriores es una estructura arquitectónica sobre la que se mueven

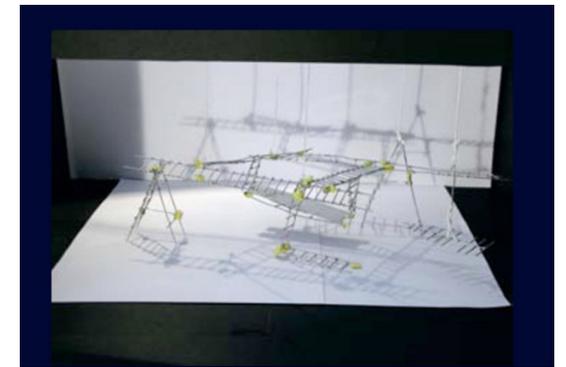
los actores o bailarines, una estructura de base asociada al plano horizontal del suelo que se pliega y al plano vertical como en *Edipo* y *Operación: Orfeo* por la forma de percepción de la audiencia. Frente a lo topográfico de estos cinco ejemplos *The Truth 25 Times a Second* presenta lo aéreo y la escalera como objeto manipulable por el hombre.<sup>28</sup>

La escenografía es el resultado de la colaboración en 2010 del arquitecto y artista visual Ai Weiwei y el coreógrafo Frederic Flamand. El suelo del escenario es un plano completamente horizontal sobre el que cuelgan escaleras metálicas que se mueven mecánicamente sobre él. Se trata de un espacio metafórico que se reduce a un elemento muy simple: la escalera lineal. El bosque de escaleras que compone la escenografía es la reinterpretación del bosque de árboles que Italo Calvino describe en su libro *El barón rampante*<sup>29</sup> obra que sirve de inspiración a Flamand para realizar la representación. Un bosque de escaleras que se construyen en aluminio, elección que justifica Ai Weiwei:

*“Cómo reinterpretar la danza contemporánea con un vocabulario común al de lucha humana y la experiencia diaria es una manera de explorar las posibilidades de la racionalidad del movimiento, la estructura de composición y nuestra experiencia visual. Las escaleras dan una definición clara transformando nuestro propósito a la expresión abstracta y el aluminio da una estructura dura y claramente definida a cada participante con quien tiene que tratar.”*<sup>30</sup>

Por otra parte los bailarines están conectados en todo momento a sensores para el sonido y cámaras para la proyección de imágenes sobre la gran pantalla situada como telón de fondo en el escenario. El cuerpo del bailarín entra en diálogo con su propia imagen, en el juego de esconderse y buscarse a sí mismo, en dos mundos de tiempos diferentes.

Esta obra es una de las experimentaciones que Flamand desarrolla sobre la relación entre danza y arquitectura, que para Ai Weiwei radica en que *“el cuerpo, el propósito del cuerpo y el movimiento humano es la parte racional del espacio y la medición”*.<sup>31</sup> Así pues, los bailarines son en esta representación la acción real que se relaciona doblemente: primero, con las escaleras estableciendo un juego coreográfico con ellas, y segundo con su imagen virtual construyendo un espacio multidimensional. El bosque de escaleras es la configuración de una corporeidad al servicio del drama y dejan de ser sólo el soporte para la coreografía para convertirse en un “bailarín” más del espectáculo.



f.100.y 101. Ai Weiwei y Frederic Flamand. *The Truth 25 Times a Second*. 2010.

28. Ver fragmento de la obra en: <http://www.youtube.com/watch?v=liOHwyUNhHO>

29. *El barón rampante* de Italo Calvino, manifiesta su conciencia de vivir en un mundo en el que se niega la individualidad de las personas, reducidas a comportamientos ya establecidos. El personaje principal, el barón Cosimo, vive en soledad en los árboles desde muy joven enamorado de Viola hasta su muerte. Leer: CALVINO, Italo. *El Barón Rampante*. 7ª ed. Madrid: Siruela, 2001.

30. DUMONT, Caroline; THYS, Pierre. *La verite 25 x par seconde. Flamand, Ai Weiwei*. Ballet National de Marseille: Centre Chorégraphique National, 2010, p.16.

31. Íbid., p. 16 Texto original *“I think the body, the purpose of the body and the human movement is the rational part of space and measurement.”*



f.102. Hans Hollein. *El Acorazado Potenkim*. Barcelona. 1988

Todas las escenografías que se han analizado hasta el momento son representaciones convencionales respecto a la posición del espectador y del actor en un teatro clásico. Por tanto, la visión frontal de la escena es la única posible para todas ellas. Además, en ellas la escalera es la construcción arquitectónica elegida para la puesta en escena con una mayor capacidad narrativa como en *Edipo*, o funcional como en *La Gioconda*; pero en ningún caso es un elemento existente en el espacio teatral.

Existe un cambio importante en la concepción escenográfica cuando en lugar de plantear la construcción de una escalera en la caja escénica se decide salir del edificio teatral y escoger como escenario una escalera existente. Una escalera de vecinos como la que Antonio Buero Vallejo describía para la puesta en escena de su obra teatral *Historia de una escalera*, puede convertirse en la escenografía real de un espectáculo cambiando completamente la perspectiva de los espectadores, la posición de los actores y la imagen del espacio existente. La escenografía es, en esta propuesta, el espacio compartido por actor y espectador, es el teatro y el foyer, la platea y el escenario.

La elección de una escalera real de un edificio y la vertiginosa perspectiva que tiene el público al ver *Descent* diferencian a esta performance de las representaciones anteriores. La ausencia de color también contrasta con algunas de las referencias precedentes, en *Descent* la desnudez de la escalera de vecinos se enfatiza con los doce cuerpos semidesnudos de las bailarinas situados uno en cada planta del edificio.

Noemie Lafrance presenta esta pieza en 2003 dentro de la tendencia de los años setenta en los que bailarinas como Trisha Brown aprovechan espacios construidos para representar sus obras. La concepción visual que propone la coreógrafa para el público que percibe la escena desde la última planta podría asociarse al cine, donde la escalera ha sido un elemento arquitectónico utilizado por algunas de las connotaciones que se le asocian: el misterio, la no visión del fin, la profundidad, etc. Estas características hacen que un plano cenital de la escalera pueda dar lugar a una interesante visión en este medio:

*“La escalera en continuidad crea un misterio visual. Se alza hacia arriba sin un final visible, pero es también una prisión claustrofóbica de la que no se puede escapar. La sombra de Piranesi planea sobre*

*tal concepción visual. Acaso sea la necesidad de ofrecer ese sentido ambivalente lo que hace tan fértil la imagen de la escalera cenital, entendida como una espiral sin fin que te atrae hacia el abismo”.*<sup>32</sup>

La visión de esta obra, grabada para su reproducción audiovisual, puede traer a la memoria la escena de la escalera de la película *Vértigo* de Alfred Hitchcock<sup>33</sup> donde intenta transmitir al espectador una sensación de peligro y misterio. Sin embargo, para la performance la pieza no estaba pensada únicamente para ser percibida desde un punto fijo, sino que al público se le invitaba a ir descendiendo, si así lo deseaba, y convertirse en parte del espectáculo:

*“Inclinándose hacia los escalones la audiencia se ve obligada a examinar los detalles arquitectónicos de la escalera y la pared, y también de la luz y las propiedades acústicas de esta particular lugar”*<sup>34</sup>

*Descent* pone de manifiesto la capacidad de la escalera, como espacio construido existente, para funcionar también como espacio de representación. En el recorrido del espectador la sensación de infinitud y misterio percibida desde la imagen cenital del último piso va desapareciendo al cambiar su posición al ir descendiendo. La perspectiva en profundidad que no es posible tener en el espacio contenido dentro edificio teatral destinado a la representación es fundamental en el desarrollo de esta pieza donde la cotidianeidad del acto de subir o bajar una escalera, se transforma para el público en una oportunidad para pararse a reconocer en ese espacio cualidades de las que no es consciente en el transcurso diario por el mismo, como puede ser la distribución de la luz.

En el epígrafe se ha marcado una clara frontera entre las escenografías donde la escalera se construye dentro de los límites que impone una caja escénica y la obra que escapa del edificio teatral y elige una escalera real para su representación. La elección de uno u otro espacio afecta fundamentalmente a la posición y el papel del espectador durante la acción dramática. El público pasa de ser un agente pasivo en las primeras referencias, a tener la posibilidad de elegir si ser o no una pieza activa en la escena.

Dentro de esta dicotomía y, después haber analizado los ejemplos seleccionados, se observa en el primer grupo la diferente relación que las propuestas establecen con el espacio de la escena según su escala. De esta forma, se ha partido con *Edipo* de una escalera de grandes dimensiones que se supedita



f.103. Escena película *Vértigo* de Alfred Hitchcock.

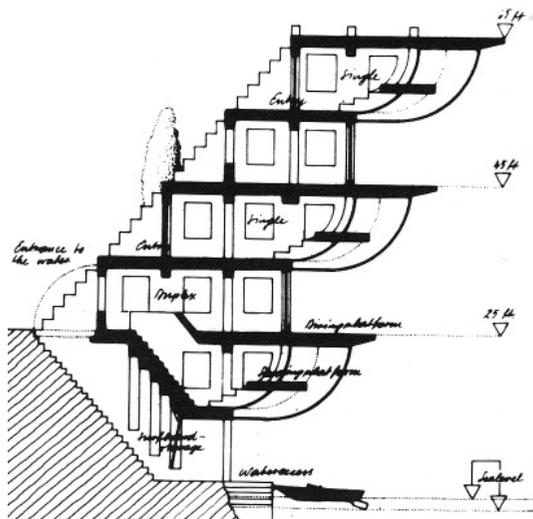
32. TUSQUETS BLANCA, Óscar. *Requiem Por La Escalera =Requiem for the Staircase*. Barcelona: RqueR Editorial, 2004. p.51.

33. *Vértigo* es una película de suspense y melodrama dirigida por Alfred Hitchcock y estrenada en 1958. La película habla de la obsesión, la parálisis psicológica y física, y del amor. Se caracteriza por la narrativa audiovisual del director, los actores o los lugares por donde se rodó. Véase:

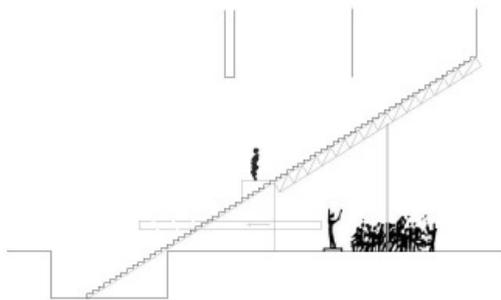
TRÍAS, Eugenio. *Vértigo y Pasión : Un Ensayo Sobre La Película Vértigo De Alfred Hitchcock*. Madrid: Taurus, 1998.

34. Ver: <http://sensproduction.org/sites/default/files/wysiwyg/works/descent/Descent-balletanz.jpg>

Texto original: “crouching on the steps the audience is led to examine the architectural details of the staircase and the well, and also the lighting and acoustic properties of this particular place”



f.104. Mark Mack. Sección Edificio de apartamentos para saltadores de trampolín y surferos en California. 1978



f.105. Josef Svoboda. Sección escenografía para *Edipo*. 1963

35. Ver "10 Californian Houses" Pamphlet 2 Febrero 1978 en VV.AA. *Pamphlet Architecture 1-10*. New York: Princeton Architectural Press, 1998. El autor reclama el compromiso de la arquitectura con la naturales en la costa de California y realiza 10 propuestas que buscan fomentar dicha premisa.

al espacio escénico ya que al sobrepasar los límites del escenario también se vincula a ellos. Por la reducción de la escala y la definición de "un nuevo proscenio" que sería el marco cuadrado que se impone a la escenografía, se transforma la puesta en escena en una representación pictórica plana en *Operación: Orfeo*; una escenografía que marca su propio contorno desvinculándose completamente del lugar en que se sitúa. La escalera en *La Gioconda* permite adivinar el espacio contenido en la caja escénica al adaptarse a su geometría y funcionar esencialmente como una base compositiva. Geometría del volumen paralelepípedo de la escena que es todavía más fácilmente interpretable cuando la escenografía deja de definir su propio espacio y pasa a ser a un elemento escultórico y alegórico en la escenografía de Lluís Pau y, más aún, cuando es un objeto suspendido como en la de Ai Weiwei.

Como se afirmó anteriormente cuando la escenografía es una escalera real, como en *Descent*, no se podría hablar de ninguna relación con el espacio para la representación puesto que escenografía, escenario y acomodamiento de espectadores son el mismo elemento que condensa todas las funciones al mismo tiempo despertando las posibilidades narrativas y simbólicas de un lugar existente.

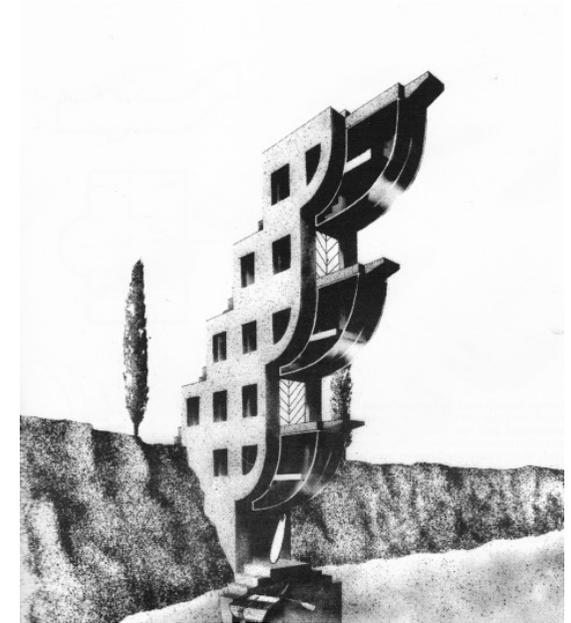
A la bifurcación que se ha contemplado en la construcción de una escalera dentro de un teatro o la elección de una escalera dentro de un edificio, se podría añadir un tercer planteamiento que atañe directamente a la arquitectura: el edificio escalera. Ante la especificidad de la condición de encontrar un edificio que fuera realmente una escalera habitable, la posibilidad de que la referencia seleccionada sea un edificio teatral se reduce. Sin embargo, se ha escogido una propuesta del arquitecto Mark Mack que no era un lugar para el espectáculo pero sí un proyecto utópico como muchos de los teatros de la vanguardia y la postvanguardia.

Se trata de un *edificio de apartamentos para saltadores de trampolín y surferos en California*<sup>35</sup> de 1978. La sección del edificio muestra tres apartamentos simples y un dúplex bajo una gran escalera que da forma al edificio y permite la entrada a las viviendas. Existe una gran similitud en este planteamiento arquitectónico con la propuesta de Josef Svoboda para *Edipo*. Una escalera continua, de un solo tramo,

es la cara exterior del espacio que queda definido bajo ella; en el caso de *Edipo* para situar a la orquesta y en el proyecto de Mack los apartamentos. Cada una de las viviendas tiene un trampolín desde el cual se puede saltar y mediante la subida de la escalinata se llega al trampolín más alto situado en la cubierta del edificio.

El proyecto de estos apartamentos es una de las diez propuestas que Mark Mack presenta para la costa de California. En ellos trata de relacionar la forma y la función poniendo el valor el entendimiento de la naturaleza. Mark Mack manifestaba: *“los edificios propuestos son funcionales y formales al mismo tiempo. La forma es usada para expresar una actitud hacia el lugar. La función del edificio es para cumplir con la historia social y política.”*<sup>35</sup>

En esta propuesta es la forma escalonada la que define el edificio completo y permite la aparición de los apartamentos y trampolines que miran al mar, el lugar de sus habitantes. Al mirar el edificio desde la tierra y no desde el mar, la imagen de la propuesta coincidiría con la del diseño de Svoboda, una gran escalinata que en este caso si muestra su inicio pero que también desdibuja su final.



f.106. Mark Mack. Edificio de apartamentos para saltadores de trampolín y surfers en California. 1978

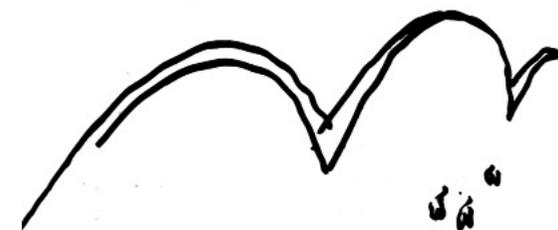
36. “10 Californian Houses” Pamphlet 2 Febrero 1978 en VV.AA. Pamphlet Architecture 1-10. New York: Princeton Architectural Press, 1998.



## 2. El suelo-pared.

*“No es el ángulo recto lo que me atrae,  
ni la línea recta, dura, inflexible creada por el hombre.  
Lo que me atrae es la curva libre y sensual;  
la curva que encuentro en las montañas de mi país,  
en el curso sinuoso de sus ríos, en las olas del mar,  
en el cuerpo de la mujer preferida.  
De curvas está hecho todo el universo,  
el universo curvo de Einstein”.*<sup>37</sup>

OSCAR NIEMEYER<sup>38</sup>



f.107. Oscar Niemeyer. Dibujo del autor.

En la historia de la arquitectura, y también de otras disciplinas artísticas, ha existido y existe una doble vertiente en la concepción de lo real, una racional-geométrica y otra irracional-orgánica. Son dos formas tradicionales de la cultura humana, dos opciones posibles, que aún preocupan y clasifican las obras artísticas contemporáneas. Gideon, comentaba esta dicotomía aceptando ambas posibilidades en el arte:

*“La diferencia entre las concepciones orgánica y geométrica se halla bien marcada, todavía hoy, en la pintura y en la arquitectura contemporáneas. Son dos modos de apreciar la realidad, que reaparecen continuamente; y ninguno de los dos puede ser considerado superior al otro. El artista tiene derecho de escoger, es decir cuál personalmente prefiere, y cuál seguirá”.*<sup>39</sup>

A partir de los años cincuenta, la tendencia de la arquitectura hacia formas más expresivas va a conferir a algunos edificios un mayor carácter escultórico. La recuperación de cualidades como la plasticidad y la textura hacen que aparezcan ejemplos que se van apartando de los presupuestos funcionalistas y de la construcción adintelada ortogonal para apostar por configuraciones más orgánicas.

Las paredes y la cubierta curva de la *Capilla de Ronchamp* de Le Corbusier en los primeros años cincuenta, recuperan las formas escultóricas de las cuales la arquitectura había prescindido en los años anteriores con el *Estilo Internacional*. La expresividad que a partir de este momento recae sobre la envolvente exterior, como se señaló en el primer capítulo especialmente sobre la cubierta, fomenta el

37. NIEMEYER, Oscar. *Niemeyer Paroles d'Architecture*. Lugano: Fidia Edizioni d'Arte, 1996, p.33 Texto original:

*“Ce n'est pas l'angle droit qui m'attire. Ni la ligne droite, dure et inflexible créée par l'homme. Ce qui m'attire, c'est la courbe libre et sensuelle. La courbe que je rencontre dans les montagnes de mon pays, dans le cours sinueux de ses fleuves, dans les nuages du ciel, dans le corps de la femme aimée. Tout l'univers est fait de courbes. L'univers courbe de Einstein”*

38. Oscar Niemeyer estuvo bajo la influencia de Oswaldo de Andrade quien en su enseñanza en la Escuela Nacional de Bellas Artes de Rio de Janeiro, apostaba por la utilización de las formas curvas y colores vivos de la tradición brasileña junto con los principios del CIAM. Ver :

MADERUELO, Javier. *La Idea De Espacio :En La Arquitectura y El Arte Contemporáneos 1960-1989*. Madrid: Akal, 2008. p. 57

39. GIEDION, Sigfried. *Espacio, Tiempo y Arquitectura: El Futuro De Una Nueva Tradición*. 6ª ed. Madrid: Dossat, 1982. p. 431 Gideon escribe estas palabras en el epígrafe “la atracción por lo orgánico” (431-435) para introducir el trabajo de Frank Lloyd Wright.

uso de curvas y superficies alabeadas que son las que habían permanecido en terreno de baldío en los primeros años del siglo XX. Javier Maderuelo reflexionando sobre la arquitectura a partir de la Segunda Guerra Mundial afirma:

*“La línea curva no circular, que había sido desterrada del lenguaje arquitectónico como conformadora de espacios desde la implantación del Neoclasicismo, va a reaparecer también a finales de los años cincuenta al desarrollarse las técnicas de construcción en hormigón de superficies regladas.”<sup>40</sup>*

Por tanto, la utilización de formas más sinuosas en la arquitectura también estaba supeditada a un avance de la técnica y la tecnología que facilitaba la construcción de superficies más complejas. El avance de la ciencia permite explotar las capacidades plásticas de materiales como el hormigón y, además, los descubrimientos científicos aportan nuevas fuentes de inspiración a los artistas coetáneos a los mismos:

*“El cada vez mayor interés por los diseños de la naturaleza es fomentado por la ciencia moderna, los matemáticos y, sobre todo, los ingenieros, que utilizan las nuevas tecnologías de modelado por ordenador para retorcer, plegar y curvar formas que soporten esfuerzos estructurales con una mayor elegancia”.<sup>41</sup>*

Estas formas elocuentes eran utilizadas ya en otras disciplinas como la pintura o la escultura donde su materialización es mucho más sencilla. Así, el trabajo de algunos escultores es referencia para la arquitectura de curvas de los años setenta. Por ejemplo, el edificio de la *Ópera de Dusseldorf* “debe mucho a los relieves escultóricos de Jean Arp”.<sup>42</sup> Henry Moore, Constantin Brancusi o Isamo Noguchi, entre otros, son escultores cuyo trabajo influirá en algunos arquitectos coetáneos y posteriores.

Hasta el momento, se ha hecho referencia a la utilización de las formas alabeadas de un modo general en arquitectura y en relación, principalmente, a su materialización volumétrica. Sin embargo, en este epígrafe se continúa con el estudio de las superficies de forma individual y no como parte de un volumen. Concretamente, aquellas superficies que nacen de la simbiosis entre el plano vertical y el plano horizontal a través de la curvatura. Formas que se complejizan y que por su ondulación no permiten señalar de un modo evidente los planos que la componen al no existir la charnela que separa las dos entidades.

40. MADERUELO, Javier. *La Idea De Espacio :En La Arquitectura y El Arte Contemporáneos 1960-1989*. Madrid: Akal, 2008, p. 64. En el epígrafe del libro titulado “*La forma en arquitectura*”, el autor retoma el debate forma-función en la segunda mitad de siglo y pone de manifiesto la transcendencia en la época de algunos ejemplos arquitectónicos que marcan el nuevo camino de preocupación por la expresividad y la utilización de la curva.

41. PEARSON, David. *Arquitectura Orgánica Moderna*. Barcelona: Blume, 2002, p.50.

42. La ópera de Dusseldorf se analizó en el apartado del plano vertical. Consultar p.56 del trabajo. MADERUELO, Javier. *La Idea De Espacio :En La Arquitectura y El Arte Contemporáneos 1960-1989*. Madrid: Akal, 2008, p. 64.

De forma general, el uso la forma curva enlaza con planteamientos arquitectónicos o escultóricos que surgen en la segunda mitad de siglo, pero también con algunas propuestas escénicas. Así, el objetivo de este apartado será analizar como las superficies curvas, en las cuales la simbiosis suelo-pared es indivisible, han sido copartícipes en el mundo escenográfico para la contextualización de algunas obras teatrales desde la segunda mitad del siglo hasta la actualidad.

Las curvas y las superficies alabeadas se asocian a lo orgánico, a las formas de la naturaleza. Son estructuras que parecen manifestarse más libremente, flexibles, con bordes blandos, formas continuas que se diluyen y sugieren movimiento. Todas estas cualidades formales se pueden convertir en connotaciones psicológicas asociadas a la forma que el escenógrafo puede utilizar en sus planteamientos. Por ello, en este epígrafe se tratará de analizar cómo contemplan algún valor para la puesta en escena de las referencias seleccionadas.

En primer lugar, la escenografía de Josef Svoboda para *Acis y Galatea* manifiesta como la utilización de una única superficie alabeada condensa toda la expresión de una escenografía. Realizada en 1959 para la representación en el teatro de Praga, es casi coetánea al *Pabellón Philips* presentado por Le Corbusier en la Exposición Universal de Bruselas el año anterior, en la que también participó Svoboda. Este pabellón fruto del trabajo multidisciplinar entre arquitectura, música y tecnología, es otro de los hitos arquitectónicos que inician en los años cincuenta la búsqueda de un efecto más expresivo a través de la envolvente exterior.<sup>43</sup>

Las superficies regladas que conforman el *Pabellón Philips* dan lugar a un volumen asimétrico como también lo es la forma propuesta por Svoboda. Se trata de una fina lámina, dorada en el boceto, que se curva para acoger sobre ella a los actores, quienes en algunos momentos de la escena ocupan el espacio interior que la misma define. La escenografía de Svoboda posee también el carácter escultórico del pabellón, Giorgio Ursini confirma esta característica al describir la escenografía como “una escultura abstracta bien proporcionada, ubicada en un espacio oscuro”.<sup>44</sup>



f.108. Le Corbusier. Pabellón Philips. Bruselas, 1958



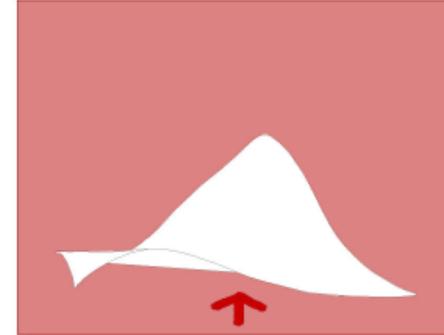
f.109. Josef Svoboda. Imagen de la representación de *Acis y Galatea*. 1959

43. VV.AA. *Domus V. 4 (1955-1959)*. Köln Alemania: Taschen, 2006. p. 410. En esta reproducción de la revista *Domus*, aparecen unas páginas del número 345 original publicado en Agosto de 1958 que versaba sobre las primeras impresiones de la Expo de Bruselas. El Pabellón Philips aparece destacado como uno de los de mayor impacto sobre los visitantes.

44. URSINI, Giorgio. *Josef Svoboda*. Madrid: Teatro Fernán Gómez, 2009. p. 166



f.110.



f.111.



f.112.

- Josef Svoboda. *Acís y Galatea*. 1959

f.110. Boceto de Josef Svoboda

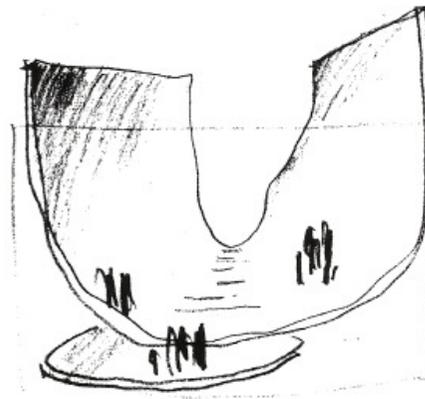
f.111. Dibujo de la autora. Escenografía dentro del límite de la caja escénica. Flota sobre el suelo.

- Josef Svoboda. *Carmen*. 1972

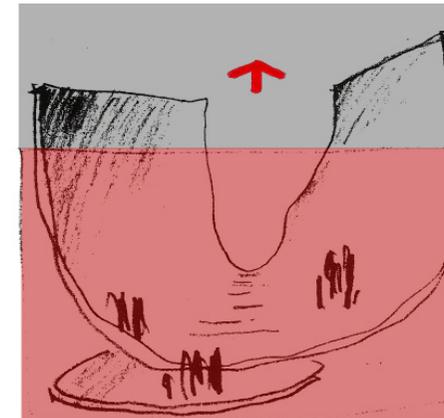
f.112. Imagen de la representación.

f.113. Croquis de Josef Svoboda.

f.114. Esquema de la autora. La escenografía supera el límite de la caja escénica.



f.113.



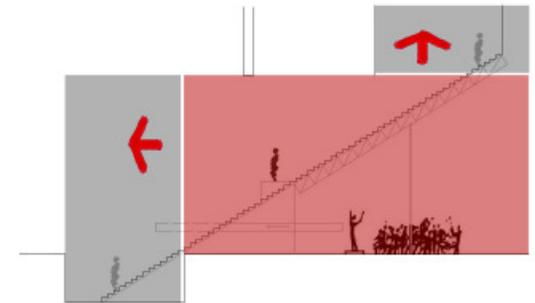
f.114.

Tanto en el boceto del autor como en la fotografía, la superficie parece no contener ningún punto de contacto con el suelo, puesto que este queda oculto por la propia sombra que proyecta sobre él. Svoboda consigue mediante este mecanismo transmitir la sensación de que la escenografía flota sobre el escenario. Además, la luz proyectada sobre la forma curva, y las sombras que aparecen, dificultan la definición clara de los bordes para el espectador ya que se difuminan en el espacio de la caja escénica que permanece sin luz.

La sencillez de la propuesta para *Acis y Galatea*<sup>45</sup>, al no tener ningún detalle fuera de la forma escultórica, da lugar a que la interpretación de la escenografía sólo sea desde un punto de vista formal. Es una pieza independiente del suelo del escenario que al ondularse sobre sí misma permite ver al mismo tiempo las dos caras de la forma. Esta opción no era posible con ninguna de las configuraciones que se han analizado hasta el momento. Se trata de una forma no orientada que al ser desigual el espectador percibe de manera diferente según su posición en el teatro. El diseño de Svoboda puede parecer una lámina flotante congelada en el tiempo que sugiere un movimiento contenido que se ha frenado en el instante de la representación.

Años más tarde, pero también para la representación de una ópera, Svoboda vuelve a recurrir a la superficie curva en su diseño para *Carmen*<sup>46</sup> en 1972 en la Ópera Metropolitana de Nueva York. Al igual que para *Acis y Galatea*, la escenografía curva permanece durante todo el desarrollo dramático de la obra y los actores también pueden desplazarse sobre ella.

La escena queda definida con una superficie curvada de igual modo a la izquierda y a la derecha en forma de “U” y una plataforma circular. La escala de la escenografía es mucho mayor que la anterior. Los bocetos de Svoboda manifiestan la intención de realizar una pieza de gran tamaño que supere el proscenio que también aparece dibujado en el croquis. De esta manera el público, como pasaba en la escalera para *Edipo*, no puede ver el final de la escenografía y la sensación de infinitud y continuidad es mayor. De nuevo la escenografía parece querer despegarse del suelo y aquí, alargarse hacia el cielo fuera del propio teatro.



f.115. Josef Svoboda. Esquema límites de la caja escénica y escenografía para *Edipo*. 1963

45. Existen bocetos de Svoboda para otras obras anteriores que también apuestan por el uso de una superficie curva sobre el escenario. Un ejemplo es la escenografía para *Los rastreadores* de 1942.

46. La representación tuvo una importante repercusión en el momento. Ver: URSINI, Giorgio. *Josef Svoboda*. Madrid: Teatro Fernán Gómez, 2009. p. 180: “En el periódico neoyorquino *Voice*, del 23 de septiembre de 1972, se decía que la nueva producción de *Carmen* iba a pasar a la historia del MET: uno de los directores de orquesta más distinguidos del mundo, uno de los más originales escenógrafos, y cantantes de primera fila se encontraron en un de los teatros de ópera más famosos.”



f.116. Rolf Borzik y Pina Bausch. *Komm tanz mit mir (Ven a bailar conmigo)*. 1977



f.117. Esquema de la autora. Simetría de la composición y singularidad de la protagonista a través del color.

47. URSINI, Giorgio. *Josef Svoboda*. Madrid: Teatro Femán Gómez, 2009. p. 180

48. Recogiendo el legado de Mary Wigman, Kurt Joos o Rudolph Von Laban; Pina Bausch, Suzanne Linke y Reinhild Hoffmann buscan recuperar la posición destacada de la danza alemana de la primera mitad del siglo XX, que había desaparecido por el exilio de sus bailarines y coreógrafos más destacados durante la guerra. Ver LISTA, Giovanni. *La Scène Moderne: Encyclopédie Mondiale Des Arts Du Spectacle Dans La Seconde Moitié Du XXe Siècle*. Paris: (fra): Éditions Carré, 1997. pp.362-364.

49. Rolf Borzik colabora con Pina Bausch como escenógrafo desde 1944 hasta 1980. Ver CLIMENHAGA, Royd. *Pina Bausch*. London: Routledge, 2009. Pág.21

Por su escala crea un nuevo límite para el espacio escénico que como en *Acís y Galatea* permanece en la oscuridad sin mostrar el verdadero límite de la caja escénica. Sin embargo, para Svoboda, la verdadera base de esta escenografía era el color blanco uniforme en toda la superficie y la luz de gran intensidad que se proyectaba sobre ella como si de una gran pantalla se tratase.<sup>47</sup>

La libertad formal del anterior trabajo de Svoboda está mucho más contenida en el diseño para *Carmen*, donde la repetición de la curvatura a ambos lados genera una estructura más estable y contenida. Sin embargo, se trata de una forma que representa mejor lo infinito al tener dos de sus bordes desdibujados en las alturas. La escenografía para *Carmen* es una superficie curva y blanca que abraza a los intérpretes y dirige la mirada del público hacia el fondo negro del escenario como si de un túnel sin final se tratase.

Las puestas en escena de *Acís y Galatea* y *Carmen* son piezas autónomas que parecen dissociarse del suelo del escenario, sin embargo, la escenografía para *Komm tanz mit mir (Ven a bailar conmigo)* de 1977 permanece completamente vinculada a él, transmitiendo la imagen de que es el propio suelo el que se curva. Esta obra de Pina Bausch surge en una Alemania que destrozada por la guerra trata de resurgir de sus cenizas en el ámbito artístico con el trabajo de jóvenes coreógrafos y artistas.<sup>48</sup>

La escenografía realizada por Rolf Borzik<sup>49</sup> para la representación en el teatro de Wuppertal consistía en el desarrollo lineal de una banda que se repliega sobre sí misma en uno de sus bordes mientras que el otro permanece horizontal. La utilización de este procedimiento enfatizaba y alargaba el recorrido uniforme del suelo escenario. El dispositivo se posicionaba frente al público de modo que la superficie base se eleva mediante la curvatura del plano creando un cierre vertical de la escena. La simbiosis suelo-pared se manifestaba así de una manera muy clara y evidente al tratarse de un plano continuo que era al mismo tiempo suelo y pared.

El límite del plano escenográfico queda perfectamente definido por una línea horizontal en este diseño de Borzik frente a los extremos difuminados u ocultos de las dos referencias anteriores. El final de la lámina dúctil se hace aún más visible por la diferencia de color con la caja escénica que de nuevo vuelve

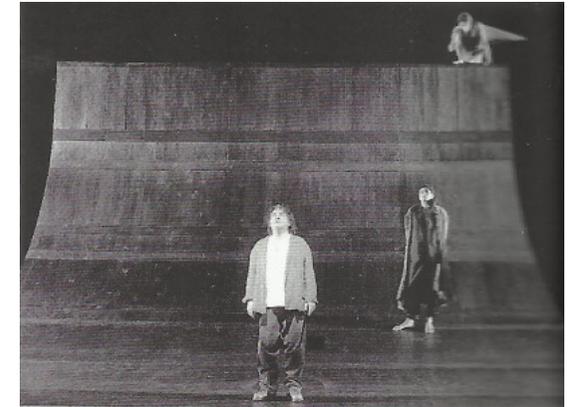
a permanecer sin luz, y por la presencia de un bailarín sobre dicha línea horizontal. Esta posición hace que el espectador perciba la superficie transitable en su totalidad confundiendo aún más la función suelo-pared.

La continuidad visual y física de la lámina blanca contrasta con el color rojo del vestido de la protagonista y el negro de los trajes de los demás bailarines. Con esta distribución cromática, se funden los mecanismos de *Operación: Orfeo*, donde se conseguía la homogeneidad con el color negro para todo el coro, y la singularización de cada bailarín de *La Gioconda* a través del color. Esta individualización es aún mayor en *Komm tanz mit mir* al ser únicamente la protagonista la que se destaca mediante un color vivo, estableciendo una simetría en la composición de la escena.

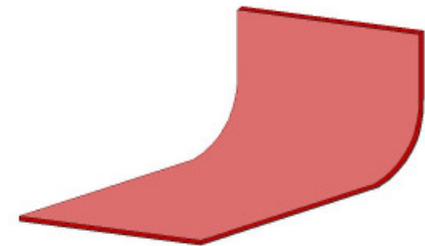
La obra es la representación de una canción tradicional alemana. El protagonismo de la mujer subrayado a través del color tiene una justificación dramática al ser la pieza “*la exploración de los conflictos sexuales libremente elaborados en torno a las canciones tradicionales alemanas de Folk.*”<sup>50</sup> A través de estas obras Pina Bausch va desarrollando el género danzateatro que caracterizó toda su carrera y que comienza con estas primeras obras en Wuppertal. Por otra parte, Royd Climenhaga afirma que con este trabajo Pina Bausch explora la creciente importancia de la escenografía en su investigación para “*crear un efecto total del trabajo en escena.*”<sup>51</sup>

Si hay un rasgo común que identifica a las tres escenografías que se han presentado hasta el momento, es que condensan toda su capacidad expresiva únicamente en la superficie curva sin la aparición de más objetos o detalles. Esta pureza, abstracción y desnudez de la escenografía motiva a Reneaud de Fontainieu a usar un dispositivo escénico igual al de la pieza de Pina Bausch diez años después para *El Labrador de Bohemia* en Reims.

Esta escena frontal sugiere un movimiento inacabado de la lámina dúctil que crea el suelo escenográfico, y parece permitir el desplazamiento de los actores en toda su superficie. Además, vuelve a subrayar su límite con la posición sobre el mismo de uno de los personajes que representa a un ángel en el diálogo de un actor con su muerte, el mismo mecanismo utilizado en la escenografía de Pina Bausch.<sup>52</sup>



f.118. Reneaud de Fontainieu. *El Labrador de Bohemia* 1987.



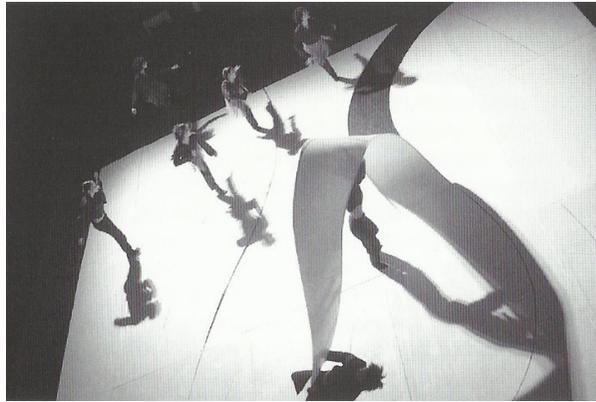
f.119. Esquema de la autora. Superficie suelo pared.

50. CLIMENHAGA, Royd. *The Pina Bausch Sourcebook: The Making of Tanztheater*. London: Routledge, 2013. p.230.

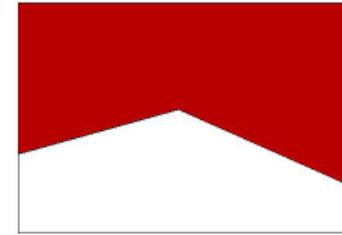
En el libro encuadra *Komm tanz mit mir* (*Ven a bailar conmigo*) dentro de un grupo de varias representaciones realizadas ese año por Pina Bausch en el teatro de Wuppertal que formulan preguntas reivindicativas y protestas. También es el caso de la obra *Renate Wandert Aus* representada en el mismo teatro ese mismo año, en la cual la destrucción de los estereotipos de género es también el objetivo.

51. CLIMENHAGA, Royd. *Pina Bausch*. London: Routledge, 2009. p. 21

52. Ver LISTA, Giovanni. *La Scène Moderne: Encyclopédie Mondiale Des Arts Du Spectacle Dans La Seconde Moitié Du XXe Siècle*. Paris: Editions Carré, 1997. p.320.



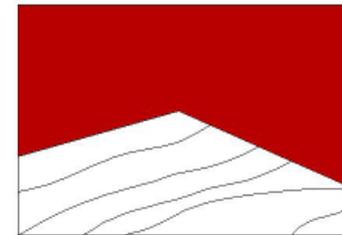
f.120.



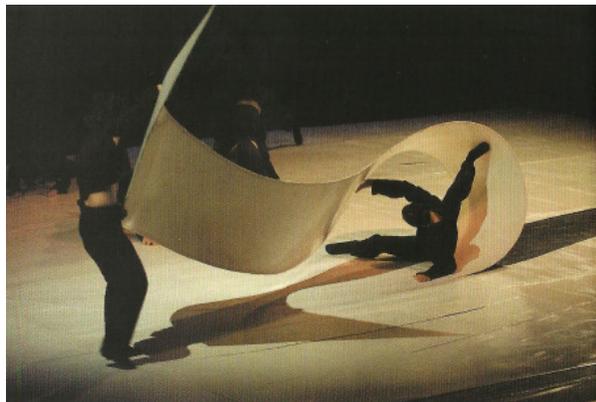
f.123.



f.121.



f.124.



f.122.



f.125.

- Altroteatro. *Physico*. 2001

f.120;121;122. Imágenes de la representación.

f.123;124;125. Dibujos de la autora.

Las cuatro escenografías analizadas son piezas que insinúan movimiento pero que realmente están fijadas en el espacio, detenidas en el tiempo. La disposición estática de las cuatro formas escultóricas permanece ante la acción del actor o bailarín poniendo sus cualidades visuales al servicio de la escena, pero siendo un agente pasivo que no interviene en la progresión del espectáculo.

Esta posibilidad espacial difiere de la mutabilidad de la escenografía para *Physico* realizada en 2001 para la compañía teatral Altroteatro.<sup>53</sup> La escenografía consiste en una serie de láminas horizontales de contornos sinuosos dispuestas sobre el suelo que van siendo onduladas por los bailarines durante su danza. La ductilidad del material de las mismas permite generar formas caprichosas que son efímeras en el tiempo al ser creadas por el movimiento de los bailarines.

Esta escenografía es fruto de la colaboración entre la arquitecta y bailarina italiana Lucia Latour y el arquitecto Orazio Carpenzano quien afirma que *“reversibilidad, multiplicidad e ilimitada son las características distintivas de esta solución arquitectónica”*.<sup>54</sup> El espacio va cambiando constantemente cuando el cuerpo del bailarín separa las bandas del suelo, las ondula y se introduce en el espacio que descubre entre ellas y el verdadero suelo del escenario. Así, se definen cavidades dentro de las propias bandas cuando al curvarse crean una forma cerrada.

Una vez más las nuevas tecnologías de la imagen se introducen en la escena creando una atmósfera mutable que enfatiza aún más el constante cambio de este espacio multidimensional al proyectarse la imagen sobre las propias bandas que vuelven a ser blancas. La estática de las anteriores referencias se sustituye aquí por un “organismo vivo” y la acción del cuerpo en él. El dinamismo e improvisación de la representación da lugar a formas desconocidas y flexibles para la arquitectura. Lucia Latour sostiene:

*“El espectáculo Physico no funciona como una máquina compuesta de diferentes partes que se ensamblan para construir el trabajo interdisciplinario, sino que actúa como un ser vivo, autónomo en su unidad y especificidad. Son las operaciones transversales como Physico, donde por ejemplo se investiga entre la danza, la arquitectura y las nuevas tecnologías, que están más necesitados de un teatro-observatorio, donde todas las energías creativas que participan se comparan en una compleja reversibilidad de la percepción.”*<sup>55</sup>



f.126. Altroteatro. *Physico*. 2001

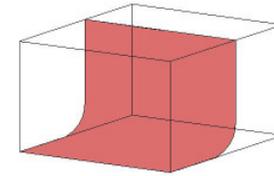
53. El grupo Altroteatro fundado por la arquitecta y bailarina Lucia Latour desarrolla coreografías marcadas por una definición arquitectónica del espacio. Orazio Carpenzano, profesor de la Escuela de Arquitectura de Roma colabora en el diseño de las escenografías.

54. CARPENZANO, Orazio; LATOUR, Lucia. *Physico. Fusione danza-architettura*. Torino: Testo & Immagine. 2003, p. 56. Texto original: *“reversibilità, molteplicità e illimitatezza sono i caratteri distintivi di questa soluzione architettonica.”*

55. *Íbid.*, p. 36. Texto original: *“lo spettacolo Physico non funziona come una macchina costituita da parti diverse che si montano per costruire l'opera interdisciplinare, ma agisce come un essere vivente autonomo nella sua unità e specificità. Sono le operazioni trasversali come quella di Physico, in cui per esempio si ricerca tra la danza, l'architettura e le nuove tecnologie, che più hanno bisogno di un teatro-osservatorio, dove tutte le energie creative che vi partecipano si confrontano in una complessa reversibilità della percezione”*



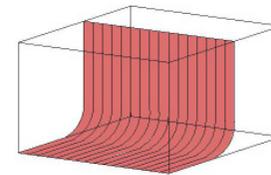
f.127.



f.130.



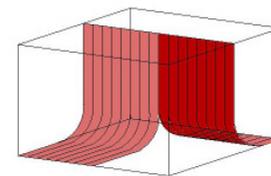
f.128.



f.131.



f.129.



f.132.

- Altroteatro. *Pycta*. 2005-2006

f.127;128;129. Imágenes de la representación.

f.130;131;132. Dibujos de la autora.

Physico es un laboratorio de generación de espacio a través del contacto del cuerpo con una superficie flexible bajo la proyección de una imagen virtual. Un laboratorio ya que se trata de una experiencia práctica de los propios autores dentro de un proyecto de investigación que aúna arquitectura, danza y nuevas tecnologías.<sup>56</sup>

Dentro de estas experiencias de investigación de Latour y Carpenzano aparece *Pycta*.<sup>57</sup> Las láminas blancas pasan a estar aquí suspendidas de la caja de la escena dividiendo el escenario en dos espacios iguales. Dispuestas de forma paralela al público se prolongan sobre el suelo a ambos lados del escenario, unas hacia los espectadores y otras hacia el telón de fondo. Las propias bandas flexibles son al mismo tiempo suelo y pared, mientras que en *Physico* sólo funcionaban como pared al ser giradas por los bailarines.

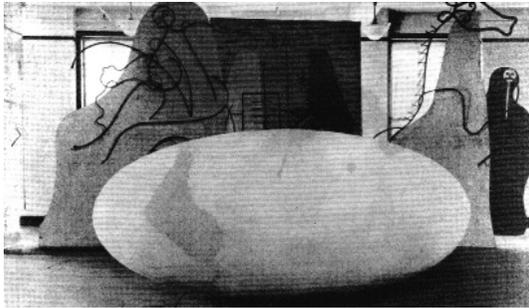
Al disponer de las láminas en posición vertical y horizontal al mismo tiempo, la intersección del bailarín con la escenografía duplica las posibles configuraciones resultantes por su acción. Las bandas blancas son mucho más estrechas que las de la escenografía anterior y su movimiento ondulante creado por los bailarines genera posibilidades espaciales ilimitadas.

En ambos trabajos de Altróteatro la escenografía es copartícipe de la acción dramática. Actor y escenografía interactúan “en vivo” en el escenario construyendo y deconstruyendo formas elocuentes. La capacidad de reversibilidad que muestra este espacio es poco visible en la práctica arquitectónica, por ello, con estas escenografías el escenario es la probeta en la que los materiales: cuerpo, escenografía y luz van aportando diferentes resultados espaciales a los investigadores y espectadores.

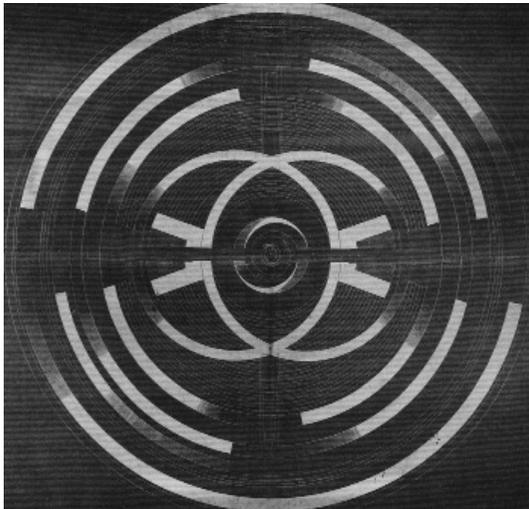
Todas las escenografías que se han analizado han mostrado una vinculación diferente con el suelo del escenario. Se ha partido de la forma escultórica de *Acis y Galatea* que buscaba la total independencia del mismo para terminar con el ejemplo de *Physico* donde escenografía y escenario forman una unidad indisociable o la escenografía para Pina Bausch donde el plano escenográfico es una prolongación del plano base del suelo.

**56.** Physico es el resultado de la investigación de dos talleres: “Cuerpo, que es el espacio-el espacio que se convierte en el cuerpo” y “Cuerpos en el espacio”, dirigidos por Orazio Carpenzano y Lucia Latour. En ambos workshop participaron estudiantes e investigadores seleccionados de la Facultad de Arquitectura y la Facultad de Humanidades de la Universidad de Roma “La Sapienza” y de la Academia Nacional de Danza. Los participantes experimentaban a través del cuerpo “físico” dos procesos diferentes: uno, como autores y actores de la experiencia física del taller, el otro como espectadores en la visión repetida del espectáculo.

**57.** PYCTA es también una experiencia multidisciplinar, se origina a partir de la coreografía de Lucía Latour y luego se convierte en un sistema creativo más amplio en el que la arquitectura de Orazio Carpenzano interactúa con el sonido de David Barittoni, y con la contribución de la tecnología de captura de movimiento de Marco Donati y Mounir Zok, los investigadores en el Departamento de Motor Humano y Ciencias del Deporte (IUSM). Ver vídeo del espectáculo en: <http://www.altróteatro.it/pycta/videoen.htm>



f.133. Frederic Kiesler. *Endless Theatre*. Maqueta para la Exhición Internacional de Técnicas de Teatro. Nueva York, 1926



f.134. Frederic Kiesler. *Endless Theatre*. Planta. 1923

58. Para consultar la documentación original del proyecto consultar: BÉRET, Chantal. *Frederick Kiesler, Artiste-Architecte*. París: Centre Georges Pompidou, 1996. El libro es el catálogo de la exposición sobre Frederic Kiesler en el Centro Pompidou y contiene una importante recopilación de trabajos del artista obtenidos de los archivos de Nueva York.

Por otra parte, cada una de las escenografías ha mostrado una posibilidad de curvatura de una superficie, la primera escenografía de Svoboda era una forma más libre y sinuosa mientras que al ir avanzando en el discurso se han mostrado escenografías cuya curvatura estaba mucho más contenida, como la escenografía de Borzík. Sin embargo en esta última, la simbiosis suelo pared se hacía más evidente que en los ejemplos de Svoboda. Esta condición, como se ha comprobado, está también asociada al movimiento del bailarín o el actor que al poder recorrer la superficie en su totalidad muestra la unión suelo-pared.

El movimiento de la escenografía asociado a las formas alabeadas, era congelado en el tiempo en todos los ejemplos menos en las piezas de Altróteatro, proporcionando una capacidad de mutabilidad a la escena que activa el espacio de la caja escénica al mantenerse en constante cambio por la acción del bailarín. La relación que aparece entre espacio, cuerpo y tiempo en los dos últimos ejemplos difiere de las demás referencias donde la escenografía sólo es el soporte de la acción dramática y participa únicamente transmitiendo sensaciones asociadas a su forma.

Finalmente, existe una característica común en todos de los ejemplos menos en *Agis y Galatea*, todas son superficies blancas donde la expresividad de la forma no requiere ningún elemento escenográfico más. Únicamente, en tres de las escenografías, el lienzo blanco se utiliza como pantalla de proyección.

Trasladando el objeto de estudio a la arquitectura teatral, existen una serie de proyectos entre los años cincuenta y setenta, que influenciados por los modelos para el teatro total de las primeras vanguardias, utilizan formas curvas para definir la envolvente del edificio y su espacio interior. Estas formas buscan responder al ideal de la esfera o el círculo como la geometría base elegida para el trazado de los edificios teatrales en los primeros años del siglo XX.

Los teatros con forma de esferoide que se proponen en las postvanguardias, son deudores del *Endless Theatre* de Frederic Kiesler<sup>58</sup>, cuyos primeros bocetos realiza ya en 1923. Juan Ignacio Prieto describe así el proyecto:

*“El núcleo del teatro sería la escena circular y con dos plataformas que actúan como proscaenios a sus lados. En torno a esta primera plataforma escénica escalonada en su perímetro se desarrolla un auditorio en pendiente que la rodea radialmente y al que se accede por dos vomitorias desde un nivel inferior y por dos amplias accesos a una cota superior.”<sup>59</sup>*

Este mecanismo está acompañado por dos escaleras y cuatro rampas en espiral que comunican los espacios de actuación creando un espacio interior dinámico. Sin embargo, el uso de la superficie curva únicamente tiene como función determinar la envolvente exterior del edificio y alojar los distintos dispositivos técnicos además de garantizar una buena acústica. No se trata de una superficie accesible ni para el público, ni para los actores que se moverían sobre las rampas, escaleras y plataformas. Por ello, la simbiosis suelo-pared que sí aparece en los ejemplos escenográficos, no se materializa en esta propuesta arquitectónica.

El proyecto para la *Sala para el Espectáculo Plástico y el Sonido en el Espacio* de Amancio Williams de 1942-53 coincide con proyecto de Kiesler en su volumetría. Es una propuesta que está dentro de la lista de teatros utópicos, porque al igual que el *Endless Theatre* no se llegó a construir. La forma de esferoide del edificio es la solución más óptima para la acústica del espacio:

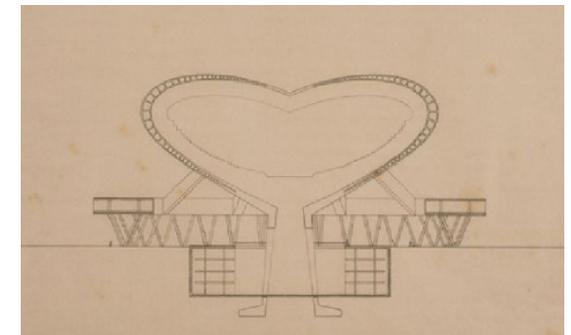
*“Fue originalmente proyectada como una sala de concierto pero sus notables cualidades, no sólo acústicas sino visuales, y sus inmensas posibilidades escenográficas llevaron naturalmente a desarrollarla como sala para espectáculos plásticos de cualquier índole, es decir para el teatro integral en el espacio, baile en el espacio, sonido en el espacio y espectáculo puro en el espacio: formas, colores, movimiento, luz, expresión de la materia y la energía en todas sus formas y estados”.*<sup>60</sup>

El volumen de la sala parece flotar sobre el suelo en las imágenes de la maqueta. Un anillo circular, también elevado, rodea a la forma principal y funciona como foyer. Los espectadores acceden por escaleras mecánicas a dicho anillo, y a través de él, por medio de los vasos que comunican el anillo con la sala, suben al graderío que comparte un espacio único con el escenario.

A diferencia de la propuesta de Kiesler, la forma curva del edificio tiene aquí una doble funcionalidad, es al mismo tiempo la fachada del edificio y la superficie sobre la que se desarrolla el graderío para los



f.135. Amancio Williams. *Sala para el Espectáculo Plástico y el Sonido en el Espacio*. Fotomontaje. 1942-53



f.136. Amancio Williams. *Sala para el Espectáculo Plástico y el Sonido en el Espacio*. Sección. 1942-53

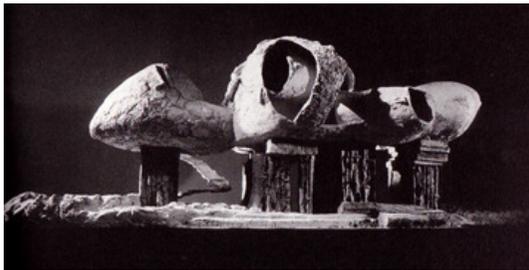
59. PRIETO LÓPEZ, Juan I. *Teatro Total: la Arquitectura Teatral de la Vanguardia Europea en el período de entreguerras*, Universidad de La Coruña, 2013. p.105.

El autor realiza un análisis exhaustivo del proyecto (pp. 103-107) incluso realizando una reconstrucción del mismo y realizando un fotomontaje recreando cómo hubiera sido un espectáculo en el interior del teatro.

60. Texto contenido en la descripción de la obra en la web oficial de Amancio Williams: <http://www.amanciowilliams.com/>. Además del texto hay una gran cantidad de información gráfica que permite la comprensión total del proyecto.



f.137. Wolfgang Döring. *Proyecto para teatro*. 1968. Maqueta para la exposición “The Architectural Model – Tool, Fetish, Small Utopia” del Deutsches Architekturmuseum (DAM), Frankfurt/Main, 25 Mayo-16 Septiembre, 2012



f.138. Frederic Kiesler. *Endless House*. Maqueta.

61. Texto contenido en la descripción de la obra en la web oficial de Amancio Williams: <http://www.amanciowilliams.com/>

62. Íbid.

63. FEUERSTEIN, Günther. *New Directions in German Architecture*. . BURTON, Thomas E., traductor ed., New York: Braziller, 1968. p. 117. El proyecto aparece en el libro dentro del epígrafe *Future Prospects (Perspectivas Futuras)*, lo cual indica el reconocimiento del proyecto como innovador en la búsqueda de otras experiencias espaciales por parte del autor del libro.

64. El Grupo Zero se constituyó en Alemania en torno a los artistas Mack y Pieni en 1957 y significó un nuevo comienzo artístico e histórico del arte de posguerra. Consultar: VV.AA. *Zero, Un Movimiento Europeo: Colección Lenz Schönberg, [Exposición] 8 Abril - 12 Junio, 1988*. Madrid: Fundación Juan March, 1988.

espectadores que “*gracias a la solución plástica, circular especial, puede adoptarse la disposición radial que permite la ubicación de 4000 personas en sólo 16 filas.*”<sup>61</sup>

La doble piel del edificio se convierte en la expresión de la solución acústica y en la base para el desplazamiento y acomodamiento de la audiencia. Así, la volumetría del edificio está vinculada al espacio interior puesto que resulta de su configuración siendo una forma compleja que es al mismo tiempo fachada, suelo y cubierta tanto en el interior como en el exterior. Aunque no es una sala construida tuvo reconocimiento en el momento:

*“Clive Entwistle, urbanista británico, la incluye en tres tamaños en su proyecto para Crescent Park, Londres, y también en su urbanización de la ciudad de Aycliffe. El proyecto fue presentado en la Sorbone por el grupo Paul Valéry en dos conferencias realizadas en el año 1955. En 1958 obtuvo la Medalla de Oro en la Exposición Internacional de Bruselas.”*<sup>62</sup>

La envolvente curva del teatro de Kiesler sólo cumplía la función de cerramiento y en la propuesta de Williams es también el lugar para los espectadores, sin embargo, en el teatro no construido del Wolfgang Döring, la superficie ondulada que configura del espacio teatral es el lugar para los actores y las proyecciones, “*las imágenes eran proyectadas en las superficies de formas variables para acompañar al sonido.*”<sup>63</sup>

Esta propuesta de teatro, fue presentada por Döring junto con el Grupo Zero<sup>64</sup> en 1964 para la exposición “Integratie” en el Kunsthalle de Amberes. Buscaba dar respuesta a la necesidad de un nuevo espacio para la representación que ya preocupaba a los arquitectos de principios de siglo. Döring retoma estas investigaciones en su proyecto como muestra el uso de la plataforma circular giratoria que es una clara referencia al Teatro Total de Walter Gropius.

Este teatro experimental está envuelto por una doble piel. La piel exterior define una envolvente tersa que sólo se ondula en las cuatro esquinas del paralelepípedo. Sin embargo, la piel interior se pliega dando lugar a un espacio cavernoso en cuyo interior se sitúa una plataforma circular giratoria que contiene

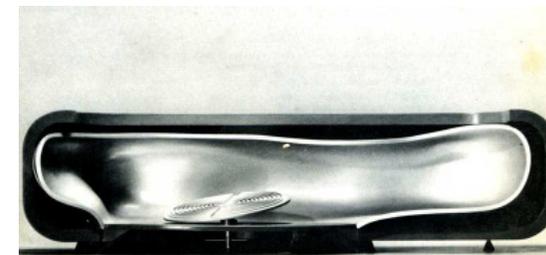
las butacas para los espectadores. Este espacio interior trataba de adecuarse a los espectáculos que se podían representar en ese teatro de manera que las deformaciones del espacio interior generaban diferentes fondos de escena para la proyección según la posiciones de la plataforma giratoria:

*“Esto sugiere solo una de las muchas posibilidades de la idea de arquitectura. Su función va más allá de ser meramente lo que proporciona cobijo y dar expresión visual al poder político, cultural y económico, sino que envuelve la exploración de nuevos campos experimentales, nuevas formas de percepción.”*<sup>65</sup>

El espacio interior del teatro se enmarca dentro de las investigaciones de Döring con materiales plásticos con los cuales también trabaja en sus propuestas para viviendas capsulares.<sup>66</sup> Además, este espacio interior continuo, que huye de los ángulos y las aristas, es deudor de la “Casa sin fin” de Kiesler:

*“La casa sin fin es llamada “sin fin” porque todos sus cabos se unen, y se unen de forma continua. Al igual que el cuerpo humano, no tiene fin —no tiene un principio ni un final. El “sin fin” es más bien sensual, tomando al cuerpo humano como analogía, el “sin fin” contrasta con la arquitectura de carácter masculino y de ángulos agudos”*<sup>67</sup>

Las tres propuestas teatrales seleccionadas muestran el resultado espacial del uso de la superficie curva en un edificio teatral. La envolvente del edificio de Kiesler y del de Williams generaba una imagen exterior singular para diferenciar el teatro de otras construcciones existentes en la ciudad. Asimismo, es el volumen que mejores condiciones acústicas garantiza continuando las directrices marcadas para el teatro total en el periodo de entreguerras. Los avances de la técnica constructiva del hormigón permiten a Williams pensar en la piel curva como un elemento estructural más complejo capaz de ser al mismo tiempo el cerramiento exterior y el suelo interior. Sin embargo, la aportación espacial de mayor interés es la de la propuesta de Döring donde las capacidades formales de la superficie curva son explotadas para crear un espacio interior dinámico y adaptable a los requerimientos escénicos de las distintas tipologías de espectáculo donde las nuevas tecnologías tienen un papel fundamental.



f.139. Wolfgang Döring. Proyecto para teatro. 1968

65. FEUERSTEIN, Günther. *New Directions in German Architecture*. . BURTON, Thomas E., traductor ed., New York: Braziller, 1968. p. 117.

66. Ver entrevista a Wolfgang Döring sobre sus proyectos para viviendas capsulares, enmarcados dentro de la tendencia de los años sesenta: <http://www.mai-nrw.de/Interview-Wolfgang-Doering.159.0.html>

67. KIESLER, Frederick. *Inside the Endless House: Art, People, and Architecture: a Journal*. Nueva York: Simon & Schuster, 1966, p.566



## - El volumen narrativo .

Se pueden definir dos tipos de espacio el espacio abierto y el espacio cerrado que surgen del diferente uso del plano como definidor de un campo espacial o como límite de un espacio contenido en una forma cerrada. Todas las escenografías que se han estudiado hasta el momento definen un espacio abierto; los planos horizontal y vertical funcionan como entidades autónomas e independientes, y cuando se combinan creando formas más complejas como la escalera, continúan sin cerrarse por completo. La definición volumétrica recaía, por ejemplo, sobre el cuerpo del actor al recorrer los perímetros de las formas propuestas, pero en ninguno de los casos se materializaban. En todas las referencias, la verdadera delimitación era la caja escénica o el lugar en que se situaban las escenografías.

El espacio cerrado es el protagonista de este epígrafe, un contenedor espacial que queda determinado por planos que funcionan como frontera estableciendo una dicotomía al aislar por completo un campo espacial del que lo envuelve. Un espacio que también puede ser penetrable, y que define un volumen. Bruno Zevi describía así el volumen arquitectónico:

*“Cada volumen edilicio, cada caja de muros, constituye un límite, una cortadura en la continuidad espacial, es claro que todo edificio colabora en la creación de dos espacios: los espacios internos, definidos completamente por cada obra arquitectónica, y los espacios externos o urbanísticos, que están limitados por cada una de ellas y sus contiguas”.<sup>1</sup>*

Un interior y un exterior que Zevi describe en relación al edificio y la ciudad, pero que también surgen dentro de la caja escénica cuando la escenografía se configura como un dispositivo que se apropia de una porción del vacío allí contenido. El volumen escenográfico divide la continuidad espacial de la caja escénica y se vincula a ella por las cualidades de los planos que definen la volumetría. Planos límite que funcionan de filtro con el espacio que lo circunda y, cuya forma, materialidad y escala, fijan un modo concreto de relacionar los espacios propios de la escenografía y del escenario.

1. ZEVI, Bruno. *Saber Ver La Arquitectura :Ensayo Sobre La Interpretación Espacial De La Arquitectura*. 4ª ed. Barcelona: Poseidon, 1981., p.

Reconociendo dos tipos espaciales, el del volumen y el espacio que lo envuelve (escenografía y escenario), la relación entre ellos se establece entre otras cualidades por su escala. El volumen escenográfico puede percibirse como un elemento exento en la totalidad espacial de la escena o encerrar todo el vacío existente.

Por otra parte, la manifestación material de la forma arquitectónica es la volumetría y por ello las cualidades del cierre espacial, su textura, transparencia, color, elasticidad, etc., proporcionan diversas configuraciones expresivas que se irán mostrando en los ejemplos seleccionados. Además de influir en la relación con el espacio que lo rodea, también lo hacen sobre la percepción del espectador y la manera de vivirlo del actor.

La utilización premeditada de nuevos materiales en algunas disciplinas artísticas, como la escultura, es una tendencia iniciada en las vanguardias que continúa en la segunda mitad de siglo. El plástico, las telas elásticas, el hormigón en masa y otros materiales industriales son a los que se recurre para materializar las obras artísticas:

*“uno de los rasgos que mejor caracteriza a la escultura, y también a la arquitectura, a partir de los años setenta, es el empleo deliberado de nuevos materiales que jamás habían sido utilizados con anterioridad en la creación de obras de arte”.<sup>2</sup>*

Estas dos premisas, la relación con el espacio para la escena y la materialidad de los planos que definen la volumetría, son las cualidades que van a estructurar el capítulo al ser las que se analizarán en cada una de las referencias. Se pretende estudiar a través de los ejemplos, cómo algunos de los escenógrafos de la postvanguardia han explotado ambas características para contextualizar la acción dramática. Por ello, cada una de las escenografías, siendo todas cajas o volúmenes cúbicos, ha sido escogida por presentar unas condiciones materiales y de escala diferentes. Al ser todas configuraciones análogas en su forma volumétrica, la comparación de las premisas anteriores es más evidente y demostrable que si se tratara de diferentes cuerpos geométricos.

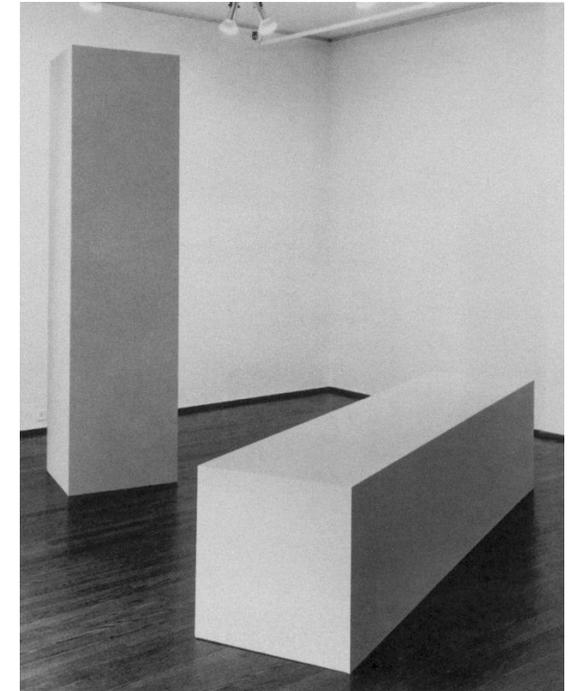
2. MADERUELO, Javier. *La Idea De Espacio :En La Arquitectura y El Arte Contemporáneos 1960-1989*. Madrid: Akal, 2008, p. 119. El autor dedica un epígrafe a los nuevos materiales titulado “Retórica de los materiales” (pp.119-121).

La consideración del vacío frente a la materia como herramienta de trabajo es un punto de partida común en las escenografías seleccionadas y es compartido con otras disciplinas artísticas como la escultura. La obra de Robert Morris de 1961 titulada *Two Columns*, donde los protagonistas son dos volúmenes prismáticos, uno tumbado y otro erguido, permite al espectador ser el centro de la composición. Sin embargo, en el mismo año el autor presenta *Untitled (Box for standing)*, el volumen antropomórfico de la obra anterior se vacía convirtiendo la caja mínima en una unidad habitable. Son dos obras coetáneas que muestran dos aptitudes diferentes del autor; pero son el resultado de pensar lo arquitectónico y lo artístico desde la acción y, también, el juego entre las dimensiones y el cuerpo.<sup>3</sup>

La obra de Morris, *Untitled (Box for standing)*, comparte dos rasgos comunes con los dispositivos escénicos que se han escogido en este epígrafe: el primero es que todos son una caja y el segundo es la condición de volumen habitable; no se estudian las escenografías que se configuran como un volumen macizo e impermeable como en *Two Column*. De este modo, el trabajo de Morris podría tratarse como la primera referencia, como la unidad escenográfica mínima, porque además emana de la vinculación de su autor con el *Judson Church Theatre*.<sup>4</sup>

*“es una obra construida a escala del cuerpo del artista, y relacionada con su trabajo para decorados de performances. A partir de 1961, la producción de Robert Morris experimentó una compleja evolución que se explica por su relación con el ámbito de la coreografía, y que le llevó a la reflexión sobre la posición y contemplación del cuerpo en distintas ubicaciones espaciales. Como consecuencia de estas reflexiones, Morris abandonó la pintura y se vinculó a un trabajo ligado a las artes escénicas que le llevaría a una redefinición de la escultura”.*<sup>5</sup>

La relación con las artes performativas llevó a Morris a dotar a este trabajo escultórico de connotaciones escenográficas. La caja es la huella de la presencia del autor en su interior, inmortalizada mediante la fotografía. Era la “escenografía” para la realización de la “performance” que el propio autor representó al entrar y salir de la caja. Una caja de madera de pino que tenía cinco de las seis caras que compondrían el prisma completo, y que contenía un volumen con el mínimo espacio para la inserción del cuerpo en él.



f.40. Robert Morris. *Two Columns*. 1961

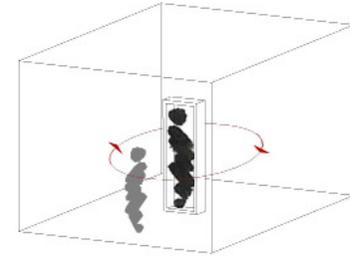
3. En la relación arquitectura-escultura, cuerpo y movimiento Morris crea una tercera pieza ese mismo año *Passageway*, para los eventos del grupo Fluxus, un pasillo estrecho entre dos paredes a muy poca distancia por el que el espectador también debía pasar. Ver MEYER, James. *Minimalism : Art and Polemics in the Sixties*. New Haven: Yale University Press, 2001. p. 51

4. Robert Morris entre otros trabajos relacionados con las artes escénicas dentro del Judson Church Theatre crea una escenografía para Merce Cunningham para *Canfield* en 1969. Ver: LISTA, Giovanni. *La Scène Moderne: Encyclopédie Mondiale Des Arts Du Spectacle Dans La Seconde Moitié Du XXe Siècle*. Paris: Editions Carré, 1997. p.353.

5. Descripción de la obra en la Exposición del Museo reina Sofía: <http://www.museoreinasofia.es/coleccion/obra/untitled-box-standing-sin-titulo-caja-estar-pie>



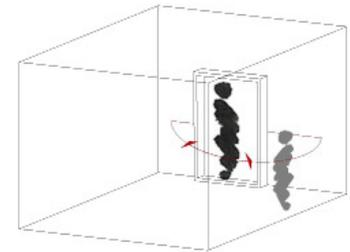
f.141.



f.143.



f.143.



f.144.

f.141. Robert Morris. Untitled (Box for standing). 1961

f.142. Dibujo de la autora. Pieza exenta en la habitación.

f.143. Yvonne Rainer. Lives of performers. 1972

f.144. Dibujo de la autora. Pieza apoyada en la pared de la habitación.

El uso de la madera como material constructivo implica desligarse del lugar donde se sitúa la caja excepto por la cara ausente que permitía la entrada y salida del autor. Por su escala, la pieza se entiende como un objeto dentro de un espacio mayor, en este caso, el escenario sería la habitación en la que se deposita.

Una caja de madera como la de Morris es la escenografía elegida en 1972 para algunas secuencias de la película *Lives of Performers*<sup>6</sup> de la coreógrafa y bailarina Yvonne Rainer<sup>7</sup> quien se inicia en el mundo cinematográfico con esta obra. En el inicio aparece vacía, siendo ocupada en otras escenas por cuatro de los bailarines. La caja de *Box for standing* amplía aquí su tamaño para acoger en su interior cuatro cuerpos en lugar de uno, sin embargo, todas las connotaciones espaciales permanecen intactas al ser un volumen prismático de cinco caras dentro de una habitación. Aquí, la relación espacial aparece en el contacto de la caja con la pared de la estancia que en la propuesta anterior no existía al permanecer la caja exenta.

En ambas escenografías la caja de madera oprime a los actores y transmite esa misma sensación a los espectadores. En *Untitled (Box for standing)* la sensación claustrofóbica es aún mayor por la identificación que el espectador hace con la muerte ya que *“Box for Standing se asemeja al ataúd de un indigente, reafirmando la evocación al funeral de las Estelas.”*<sup>8</sup> La solidez del material no permite que el volumen de la caja se adapte a los cuerpos y, por ello, en *Lives of Performers* son los cuerpos los que se adaptan al espacio interior de la caja mientras que en la obra de Morris, esta construida con las medidas de su cuerpo, por lo que su geometría se convierte en la representación del mismo.

Cuando el material de la caja es un plástico transparente, en lugar de un material como la madera, la imagen que percibe el espectador y la relación con el actor es diferente. El uso del plástico para cristalizar la idea escenográfica es la elección de Jasper Johns cuando Merce Cunningham le encarga la escenografía para *Walkaround Time* en 1968.

6. La película completa se puede ver en: [http://www.ubu.com/film/rainer\\_performers.html](http://www.ubu.com/film/rainer_performers.html).

Además, hay un libro sobre las películas de Yvonne Rainer que recoge el guión de la película:

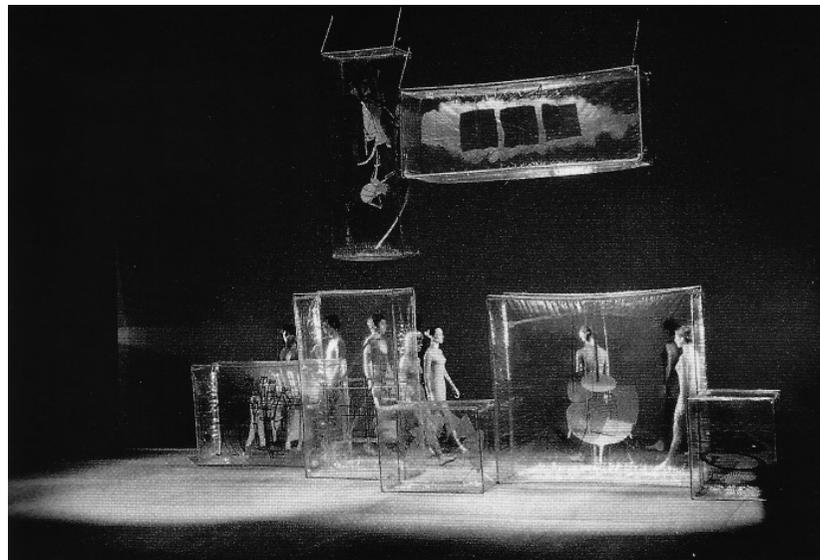
RAINER, Yvonne, *The Films of Yvonne Rainer*. Bloomington (Ind.): Indiana University Press, 1989.

7. Yvonne Rainer trabaja en sus coreografías sobre la actividad cotidiana, así, la película *Lives of Performers* es la historia de un triángulo amoroso entre un hombre y dos mujeres. Ver: PERRY, Ted. *Masterpieces of Modernist Cinema*. Bloomington: Indiana University Press, 2006. pp. 297-323

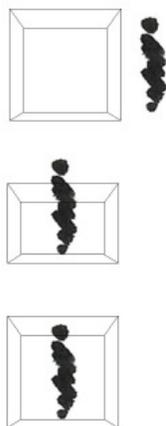
8. MEYER, James. *Minimalism : Art and Polemics in the Sixties*. New Haven: Yale University Press, 2001. p.51. Texto original: *“Box for standing resembles a pauper’s coffin, reasserting the funeral motif of the Steles”*



f.145.



f.146.



f.147.

f.145. Marcel Duchamp. *Gran Vidrio*. 1915-23.

f.146. Jasper Johns. Merce Cunningham *Walk around time*. 2005-2006

f.147. Dibujos de la autora. El cuerpo fuera y dentro de la caja

f.148. Esquema de la autora. Superposición de espacios.



f.148.

La pieza es un homenaje del coreógrafo al artista Marcel Duchamp, quien presenció el estreno de la misma. Es una adaptación escénica del *Gran Vidrio* de Duchamp donde Johns utilizaba siete cajas con estructura de aluminio y cerramiento de vinilo transparente. Dos de las cajas se encontraban suspendidas del techo frente a las otras cinco que descansaban sobre el suelo, reinterpretando la estructura bipartita del *Gran Vidrio* de Duchamp. Además de la escenografía la coreografía también homenajeaba al artista, Merce Cunningham en uno de sus solos recrea *Desnudo Bajando una escalera*.<sup>9</sup>

En esta ocasión, las cajas estaban llenas de aire y en cada una de ellas el “habitante” era la imagen de una pieza de Duchamp.<sup>10</sup> Sin embargo, al ver la representación se producía un juego confuso en la percepción del espectador; por la transparencia del material y la escala humana de algunas de las cajas, en algunas ocasiones, el bailarín parecía encontrarse dentro de ellas sin estarlo realmente:

*“En esas ocasiones en las cuales la coreografía hace uso de las cajas, es principalmente como “marcos” para acciones específicas, un ejemplo de esto era levantar la caja pequeña del Ocular Witnessse, para enmarcar la cabeza de un bailarín. Al menos tres de los solos de Cunningham tienen lugar detrás de las tres cajas más grandes, Cunningham se limita a sí mismo en el área detrás de cada caja.”*<sup>11</sup>

Esta cita, pone de manifiesto la utilización de las cajas en la coreografía al poder ser elevadas y trasladadas por los bailarines. Esto es posible debido a la escala de los volúmenes prismáticos la cual continúa siendo pequeña frente al espacio envolvente del escenario.<sup>12</sup> Las siete cajas se percibían como piezas autónomas dentro de un contenedor mayor, no obstante, suponen una restricción del movimiento en el espacio y, por ello, el coreógrafo tenía que adaptar su trabajo a la presencia de las mismas e incluso incorporarlas transformando el *Gran Vidrio*, “en un puzzle donde todos los elementos se encuentran reunidos, a petición de Marcel Duchamp, al final del espectáculo”.<sup>13</sup>

Las cajas móviles y transparentes de la escenografía conferían liviandad y ligereza en lugar de opresión como las piezas de madera anteriores, ligereza que era transmitida también con la danza de los bailarines frente a la posición estática de Morris. La superposición espacial que se producía a través del



f.149. (Izqda.-dcha) Richard Hamilton, John Cage, T.D., Marcel Duchamp Ensayo de *Walkaround Time*. 10 de Marzo 1968

9. Merce Cunningham se mueve en el escenario al mismo tiempo que se va quitando la ropa. También los efectos lumínicos hacen referencia al trabajo de Duchamp o la referencia a la participación del artista en la película del ballet dadaísta *Relâche* titulada “Entr’acte”. Consultar: VAUGHAM, David. *Merce Cunningham : Creative Elements. Choreography and Dance*. vol. 4, no. 3. Amsterdam: Harwood Academic Publishers, 1997. p. 35

10. *Íbid.*, p.34. Las piezas que contienen las cajas son: *The Bride, The Milky way, The Glider, The Cemetery of Uniforms, The Seven Sieves, The Ocular Witnesses* y *The Chocolate Grinder*.

11. *Íbid.*, p.35 Texto original: “on those occasions in which the coreography made use of the boxes, it was mainly as “frames” for specific actions, an example of this was the lifting of the small ocular Witnesses box to frame the head of a dancer. At least three Cunningham solos took place behind the three largest boxes, Cunningham limiting himself to the area behind each box.”

12. Las piezas tienen la misma dimensión que en las obras de Duchamp por lo que resultan cajas de distintos tamaños.

13. LISTA, Giovanni. *La Scène Moderne: Encyclopédie Mondiale Des Arts Du Spectacle Dans La Seconde Moitié Du XXe Siècle*. Paris: Editions Carré, 1997. p.354.



f.150. Robert Venturi & Denise Scott Brown. *Franklin Court* 1976



f.151. Paul Taylor. *Polaris*. 1976

14. Paul Taylor, coreógrafo estadounidense. Actuó en las compañías de Merce Cunningham, Martha Graham y George Balanchine, antes de fundar su propia compañía *Paul Taylor Dance Company* en 1954. Propuso una coreografía independiente de la música, con significados y formas propias introduciendo juego irónicos con el espectador. En 1987 publicó su autobiografía, ver: TAYLOR, Paul. *Private Domain*. 1st ed. New York: Knopf : Distributed by Random House, 1987.

15. *Franklin Court* es un complejo de museos, estructuras y lugares históricos dentro del *Independence National Historical Park* en Filadelfia, Pennsylvania . Se encuentra en el sitio donde el americano Benjamin Franklin tenía su residencia desde 1763 hasta su muerte en 1790. El complejo abrió sus puertas en 1976 como parte del *United States Bicentennial*. El proyecto ha sido muy publicitado por lo que hay numerosas fuentes bibliográficas para profundizar en él. Ver: SANMARTIN, A. Venturi, *Rauch & Scott Brown: Obras y Proyectos=Works and Projects 1959-1985*. Barcelona: Gustavo Gili, 1986. p. 78

plástico transparente confundía en el reconocimiento de los distintos espacios que van cambian en el transcurso de la representación.

En la comparación de las referencias anteriores, la desmaterialización de los límites de la escenografía está asociada a las cualidades intrínsecas del material, sin embargo, tiene su máxima expresión cuando los planos que definen el volumen desaparecen mostrando únicamente su estructura. Un cubo en el centro del escenario representado sólo con las doce aristas que lo construyen, era la escenografía que Alex Katz diseñó en 1976 para *Polaris* de Paul Taylor.<sup>14</sup>

La transparencia literal de las cajas de Jasper Johns insinuaba una interpenetración de espacios que en la propuesta de Katz era absoluta al permanecer el cubo abierto en todas sus caras. El cierre espacial tenía su representación en la piezas lineales que dibujaban el perímetro de cada una de las caras, de modo que los bailarines cruzaban esta línea y podían situarse dentro y fuera del cubo indiferentemente. La relación entre el interior del volumen y el espacio del escenario es mayor que en los ejemplos anteriores al convertirse las paredes del cubo sólo en un plano imaginario y, además, compartir el mismo suelo.

Esta estrategia de representación de una forma volumétrica es la misma que Robert Venturi y Denise Scott utilizaron el mismo año en su proyecto de la *Franklin Court*, donde un esqueleto de acero rememora la casa de Benjamin Franklin sin romper la continuidad visual y espacial de la plaza del museo.<sup>15</sup>

La escala de la caja en *Polaris* es mayor que en los ejemplos anteriores que se ajustaban a las medidas antropomórficas. Esta cualidad hace que la condición casi objetual desaparezca aquí adquiriendo una presencia mayor sobre el escenario, pero se pierden algunas facultades como la movilidad de las piezas de *Walkaround Time*. El espacio que rodea al volumen comienza a percibirse como un espacio secundario, o por lo menos en esta ocasión, de igual importancia que el encerrado por la escenografía, al contrario de lo que sucedía en las otras escenografías analizadas donde el contenedor era el espacio protagonista.

La composición simétrica de la escena, que situaba al cubo en el punto central de la misma, y la posición frontal de la pieza apoyada sobre una de sus caras presentaba un planteamiento escénico estático ante el dinamismo de la representación de Cunningham. En la propuesta de Taylor la acción recaía sobre los bailarines que son los que activan el espacio y sobre el público que Taylor hacía partícipe al provocar en ellos distintas reacciones al presenciar en la representación la misma coreografía repetida:

*“Polaris consistía en dos ejecuciones del mismo baile. Además, mientras que la coreografía permanecía inalterada, cada ejecución era para un reparto diferente, una música diferente de Donald York y con diferentes efectos lumínicos.”<sup>16</sup>*

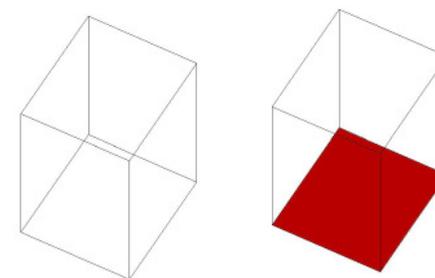
Todas estas características que definen la escenografía para *Polaris* son compartidas con la escenografía de Karl Ernst para *La Dispute* en 2013. La similitud formal presenta sólo dos diferencias: primero, la materialización del plano del suelo del cubo y su leve separación del suelo del escenario suponía más independencia espacial, más diferencia entre espacio interior y exterior que en *Polaris* sólo era virtual; y segundo, la aristas que dibujan el volumen eran tubos de neón lo que convertía al cubo en un cubo de luz. Sin embargo, por su escala, aunque era relativamente mayor, ofrece la misma relación espacial con el escenario que en esta ocasión es el jardín del edén.<sup>17</sup>

En *Polaris* y *La Dispute*, la libertad del bailarín para moverse dentro y fuera del dispositivo escénico es completa. Coexisten en una atmósfera unitaria los elementos materiales como los actores y la estructura del volumen con elementos imaginarios que son los planos que cristalizarían la forma cúbica. Ambas escenografías constan de una gran sencillez formal creada con los mínimos elementos posibles para configurar un volumen.

Por otra parte, con el uso de materiales más moldeables se permite que la frontera entre dos espacios sea dinámica y no permanezca fija ante la acción sobre ella. Median entre la existencia de un límite sólido e impenetrable como la madera o el plástico y la no materialización del mismo. Un ejemplo del uso de los mismos es el vestido que Martha Graham utilizó para su coreografía *Lamentations* en el año 1937.



f.152. Karl Ernst. *La Dispute*. 1976



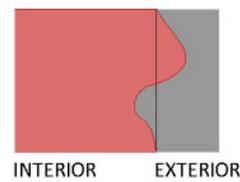
f.153. Dibujos de la autora. La estructura del cubo y la formalización del plano del suelo

16. ANDERSON, Jack. *The American Dance Festival*. Durham: Duke University Press, 1987. p. 153 Texto original: “Polaris consisted of two renditions of the same dance. Yet, while the choreography remained unaltered, each rendition was for a different cast to different music by Donald York and with different lighting effects”.

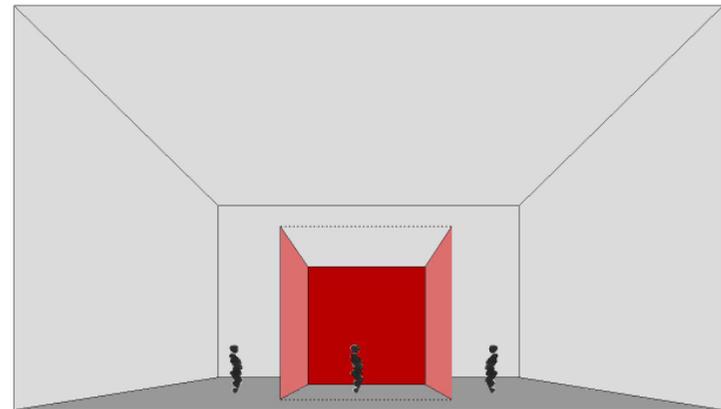
17. Ver crítica del espectáculo escrita por Benoît Mernier en: <http://operajournal.blogspot.com.es/2013/04/mernier-la-dispute.html>. Se describe la escenografía como “un marco cúbico con luces de neón dentro de un jardín de ambiente paradisiaco separado del mundo real.”



f.154.



f.155.



f.156.

- Philippe Starck. *Los Cuentos de Hoffmann*.1993

f.154. Imagen de la representación.

f.155. Dibujos de la autora. El límite fijo y el límite elástico.

f.156. Dibujo de la autora. El espacio escénico continúa siendo perceptible por la escala del cubo escenográfico.

Dentro de un jersey elástico de color lavanda que cubría todo el cuerpo excepto las manos, los pies y la cara, Martha Graham <sup>18</sup> baila transmitiendo sentimientos de pena con el movimiento de su cuerpo que se hace visible a través de la tela que funciona como segunda piel.<sup>19</sup> Dentro del tubo elástico, la bailarina dibuja con sus extremidades formas planas, volúmenes dinámicos y ondulaciones:

*“Lamentation es también un excelente ejemplo de la fascinación de Graham por la forma pura, la física y la geometría. El cuerpo balanceándose e inclinándose -los brazos, extendidos y bloqueados por las manos fuertemente entrelazadas, se mueven hacia arriba y las rodillas suben con ellos, como si fuera una polea”.*<sup>20</sup>

Graham limitó dentro de la tela elástica sus posibilidades de movimiento y además ocultó al espectador su cuerpo que es la verdadera expresión de la danza. Provocaba sobre el público una sensación de incertidumbre y claustrofobia por las formas dibujadas que van encerrando un espacio cambiante en su interior.

Una tela elástica como la del vestido de Martha Graham es también el material que Philippe Starck escoge para construir el cubo escenográfico para *Los Cuentos de Hoffmann*. Esta pieza inauguró la reapertura de la Ópera de Lyon en 1993 tras la intervención de Jean Nouvel siendo, al mismo tiempo, la primera escenografía para una ópera del autor.

La composición de la escena coincide con las dos escenografías anteriores. La simetría y la proporción del volumen cúbico respecto a la caja escénica muestran una relación con el escenario similar a las precedentes; el cubo encerraba la mitad del espacio disponible sobre el escenario. El cambio se produce por el cerramiento elástico de sólo tres de las caras que construyen la caja, mientras que el suelo, el techo y el frente permanecen abiertos. Esta equidad entre apertura y cerramiento coloca la propuesta en una posición intermedia al no generar un espacio ni tan cerrado como la pieza de Morris, ni tan libre como en *Polaris* o *La Dispute*.

La utilización de una tela elástica permitía que los planos delimitadores de los tres lados del cubo se deformaran al actuar sobre ellos. Por esta cualidad del material aparecían y desaparecían cavidades en la superficie que envolvían espacio exterior o interior según se produjera la acción sobre ella, desde



f.157. Martha Graham. *Lamentation N: 15*. 1939.

**18.** Martha Graham, bailarina y coreógrafa estadounidense. En 1929 crea su compañía de danza en Nueva York para tener experiencia con la danza. Estaba interesada en expresar a través de su movimiento todas las emociones humanas, por lo que se aleja de los movimientos del ballet clásico. Sus escenografías fueron diseñadas por su pareja sentimental, el arquitecto Isamu Noguchi quien eliminó el uso de los telones de fondo y los sustituyó con objetos tridimensionales.

**19.** La danza se inspira en el viejo testamento y trata de evocar “una especie de luto femenino universal”. Ver GARELICK, Rhonda K. *Electric Salome : Loie Fuller's Performance of Modernism*. Princeton, NJ.: Princeton University Press, 2007. p.197

**20.** Íbid., p. 193 Texto original: “*Lamentation is also an excellent example of Graham's fascination with pure form, with physics and geometry. The body rocks and tilts. the arms, extended and locked by tightly clasped hands, move up and the knee rise with them, as if on a pulley.*”



f.158. Pier Luigi Pizzi. *Orfeo y Euridice*. 1976



f.159. Esquema de la autora. Definición de tres espacios independientes en el escenario

21. LISTA, Giovanni. *La Scène Moderne: Encyclopédie Mondiale Des Arts Du Spectacle Dans La Seconde Moitié Du XXe Siècle*. Paris: Editions Carré, 1997. p.303. Texto original:

*“Ce cube scénographique tient le rôle d’un sismographe plastique: ses surfaces se gonflent et se modifient pendant le spectacle, comme pour condenser à tout instant dans l’espace les tensions, les chutes, les emphases et les vibrations du spectacle lu-même.”*

22. Luca Ronconi y Pier Luigi Pizzi colaboran activamente en la década de los años setenta. Juntos realizan un gran número de representaciones de ópera: *Carmen* (1970), *Fausto* (1975), *El Nabuco* (1977), etc. Todas ellas están recogidas en el archivo digital de Luca Ronconi acompañadas de documentación fotográfica. Ver:

[http://www.lucaronconi.it/mostra\\_ronconi\\_home.asp](http://www.lucaronconi.it/mostra_ronconi_home.asp)

dentro o fuera del cubo. Estas cavidades hacían que el volumen no permaneciera estático sino que fuera un volumen dinámico como los construidos por Matha Graham; un volumen que sorprendía al espectador con diversas configuraciones elocuentes que influían en la progresión del drama:

*“Este cubo escénico tiene el papel de un sismógrafo de plástico: sus superficies se hinchan y cambian durante el espectáculo, como para condensar en cualquier momento en el espacio las tensiones, las caídas, los énfasis y las vibraciones del espectáculo en sí mismo”.*<sup>21</sup>

La cita manifiesta la capacidad expresiva del material que Starck pone al servicio de la acción dramática para cumplir con los requisitos escénicos de la obra. Esta escenografía es una muestra de la capacidad de la arquitectura para además de contextualizar la ópera, ser copartícipe activo en la representación.

Si se continúa con la secuencia de aumento de escala de la escenografía iniciada con las referencias que se han expuesto, el vacío del escenario va desapareciendo al ir encerrándose más espacio dentro del dispositivo propuesto por el escenógrafo. En la situación límite de convertir la escenografía en el único contenedor espacial está la propuesta de Pier Luigi Pizzi de 1976 para la ópera *Orfeo y Euridice* en colaboración con Luca Ronconi.<sup>22</sup>

La gran escala del volumen proyectado sólo dejaba libre en la caja escénica el espacio excedente a izquierda y derecha del cubo de la escenografía. Así, se definían tres contenedores espaciales que se relacionaban a través de las aperturas de las caras laterales del cubo. Como en la obra de Morris, sólo la cara frontal desaparecía para que los espectadores pudieran contemplar la representación que se desarrollaba en su interior.

Aunque el material vuelve a ser rígido y pesado manifiesta una cualidad que no ha aparecido hasta el momento en el discurso: el reflejo. La capacidad reflectante del material transformaba las caras interiores del volumen en espejos de la acción dramática, de manera que escenografía y actores se relaciona-

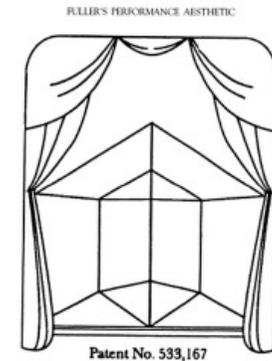
ban por medio de la imagen reflejada. El espectador percibía simultáneamente en dos planos el cuerpo completo del actor al permanecer de espaldas a la audiencia y reflejarse sobre la pared espejo.

El uso del reflejo en el teatro, no es una novedad de la postvanguardia en las artes escénicas, por ejemplo, en los primeros años del siglo XX, la artista Loïe Fuller utilizó el espejo como soporte escenográfico en alguna de sus danzas para multiplicar la imagen en movimiento de sus vestidos.<sup>23</sup> El espejo permite ampliar el espacio aunque sea de forma ficticia y esta cualidad, para un lugar poco flexible como la común caja escénica, es un recurso que puede resultar muy elocuente.

El trabajo con la imagen reflejada es complejo y puede dar lugar a una investigación paralela, no obstante, en el contexto temporal en que se ha situado el discurso, es necesario mencionar la obra artística de Dam Graham, y su uso del espejo como material expresivo.<sup>24</sup> Entre muchos de los ejemplos del trabajo artístico de Graham donde usa el reflejo, esta su obra casi coetánea a la escenografía de Pizzi, *Performer/Audience/Mirror*. En esta pieza, la audiencia contempla al intérprete que se relaciona con ellos en tiempo real a través de la imagen reflejada, pero en el espejo, además del actor también está el público que pasa a formar parte de la performance.

Retomando la escenografía para *Orfeo y Eurídice*, el cierre espacial reflectante que propone Pizzi no presentaba el dinamismo de la propuesta de Sharck, pero si posibilitaba su incorporación al drama por la fuerte vinculación entre la acción real de los intérpretes y su imagen virtual, que el espectador asociaba al percibirlos a la vez. Además, el uso del espejo proyecta el espacio visualmente y desdibuja la frontera real del mismo logrando confundir a la audiencia que percibe un espacio que es realmente inexistente.

La madera, el plástico, la tela elástica, el espejo, incluso la inexistencia de la superficie de cierre, son las formas en que los escenógrafos han materializado sus ideas en las obras anteriores y aunque la luz es imprescindible en todas las representaciones, no era en ninguna el material de trabajo del escenógrafo.



**f.160.** Loïe Fuller. Dibujo para la patente de la Habitación de espejos. 1983

**23.** En 1983, Loïe Fuller patentó la “habitación de los espejos”, una caja octogonal de espejos abierta en su parte frontal y con puntos de luz que multiplicaban los efectos de su movimiento. Continuó patentando modificaciones en los años siguientes como añadir el espejo a la superficie del suelo y el techo, o cerrar con cristal el frente. Cuando la representación tenía lugar, todo el espacio quedaba sin luz excepto la propia de la escenografía diseñada por la artista.

Ver GARELICK, Rhonda K. *Electric Salome : Loïe Fuller’s Performance of Modernism*. Princeton, N.J.: Princeton University Press, 2007. pp.45-46.

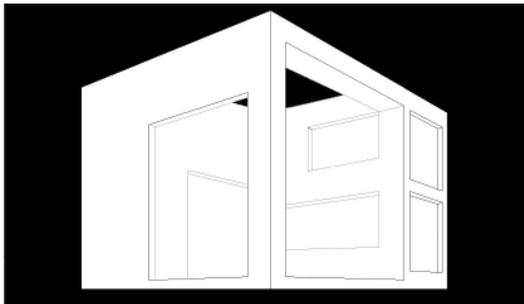
**24.** Consultar último capítulo titulado “Doble exposición: alteración de la casa suburbana”, del libro COLOMINA, Beatriz. *Doble Exposición: Arquitectura a Través Del Arte*. Madrid: Akal, 2006.



f.161. Hans Dieter Schaal. *El Barbero de Sevilla*. 2003



f.162. Le Corbusier. *Pabellón de L'Spirit Nouveau*. 1925



f.163. Dibujo de autora. La escenografía anula la caja escénica.

25. Hans Dieter Schaal trabajó con Ruth Berghaus (directora escénica y coreógrafa alemana) durante diez años, creando escenografías para las óperas de Heinz Werner Henze en casi todos los importantes teatros de ópera de Europa, por ejemplo: Berlín, Bruselas, Stuttgart, París, Viena y Zurich. Estas escenografías están recogidas en:

KNAPP, Gottfried. *Hans Dieter Schaal : Stage Architecture = Bühnenarchitektur*. Stuttgart: Edition Axel Menges, 2002.

26. Le Corbusier diseña el Pabellón de L'Spirit Nouveau para la Exposición de Artes Decorativas de París del año 1925.

En la escenografía para *El Barbero de Sevilla* del arquitecto alemán Hans Dieter Schaal, la luz es el medio a través del cual la escenografía se desvincula completamente de la caja escénica presentando a los espectadores un espacio único totalmente encerrado dentro del cubo escenográfico.<sup>25</sup> El contraste lumínico entre el interior de la escenografía y la completa oscuridad del resto del escenario desdibuja la caja de la escena. En esta puesta en escena el espacio circundante desaparece quedando únicamente el espacio encerrado por el dispositivo escénico.

La escenografía es una construcción de escala arquitectónica, la vivienda de Don Bartolo, que recuerda en su propuesta espacial al *Pabellón de L'Spirit Nouveau* de Le Corbusier<sup>26</sup> con un patio de doble altura y dos plantas que se abren al mismo. También se asemeja por el acabado en blanco del cerramiento que acentúa aún más el contraste con la oscuridad de la escena. La escala es tan grande que muestra en su interior diferentes estancias para la representación proporcionando una visión simultánea de varias escenas.

En esta representación la escenografía se percibe como una pieza autónoma e independiente que utiliza una construcción arquitectónica como sistema de representación de la realidad. Una vivienda con tintes de modernidad para acoger una ópera clásica *El Barbero de Sevilla*, pero sin una capacidad simbólica de los materiales o una participación en el drama.

La definición de un espacio único en la escena conseguido por Hans Dieter Schaal por el uso de la luz es aún más contundente en la escenografía para *La clemencia de Tito*. En 2010, la escenógrafa Margherita Palli, en colaboración con Luca Ronconi, diseña esta propuesta para la representación una vez más de un clásico de la ópera.<sup>27</sup>

En la introducción, se planteaban dos tipos de espacios, el del volumen y el del espacio que lo envuelve, al aumentar la escala del volumen menor el espacio de separación va desapareciendo hasta convertirse en la propia piel de la caja escénica. La escenografía de Palli es la construcción de un gran cerramiento dorado que acoge en su interior todo el vacío escénico. Todas las superficies están perforadas con hue-

cos cuadrados que refuerzan su similitud con una fachada. La condición de piel de este cierre espacial se hace visible para los espectadores cuando en un momento del drama una de las caras se desploma sobre los actores que quedan dentro de los huecos cuadrados de la misma.

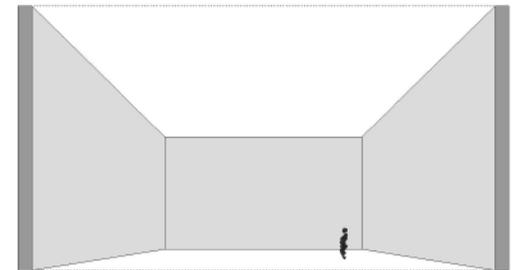
El material elegido en esta ocasión, es una tela de tapizado en tono ocre que enlaza con la época de composición de la ópera. Es un material que por su ligereza permite que se desarrolle la escena de desplome antes citada. Además, se consigue una mejora técnica al asegurar un menor ruido en el momento del impacto.<sup>28</sup>

Siete materiales distintos: madera, plástico, “aire”, tela elástica, el reflejo, luz sobre blanco y tapizado dorado, han mostrado sus aportaciones al diseño escenográfico de todas las obras seleccionadas, implicándose en la acción más o menos activamente y favoreciendo o anulando una relación con el intérprete y el espectador en el tiempo de la representación.

Por otra parte, el progresivo aumento de escala ha mostrado, desde la mínima unidad escenográfica en el primer ejemplo, escenografías que por su escala presentaban un diálogo con el espacio envolvente hasta llegar a ser la piel escénica que se convierte en sí misma en contenedor espacial de otros objetos escenográficos.



f.164 Margherita Palli. *La Clemencia de Tito*. 2010.



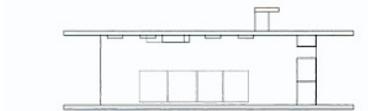
f.165. Dibujo de la autora. La escenografía como “piel” de la caja escénica.

27. Margherita Palli es frecuente colaboradora de Luca Ronconi (desde 1984 a la actualidad) aunque también ha diseñado escenografías para otros destacados directores teatrales como Cesare Lievi o Liliana Cavani.

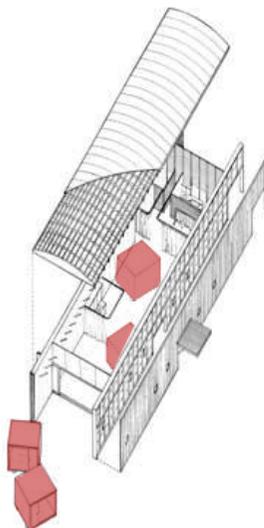
Ver fragmento de la obra junto con entrevista a Margherita Palli publicado en la página web oficial de la autora:

<http://www.margheritapalli.it/>

28. En una entrevista la autora muestra su interés en la utilización de materiales tradicionales y propios de la artesanía italiana. El montaje de esta escenografía se realiza con la tela de tapizados de una empresa de Veneto que fabrica textiles para tapizar sofás. Ver: <http://www.lanciatrendvisions.com/en/article/designing-scenic-space-interview-with-set-designer-margherita-palli>



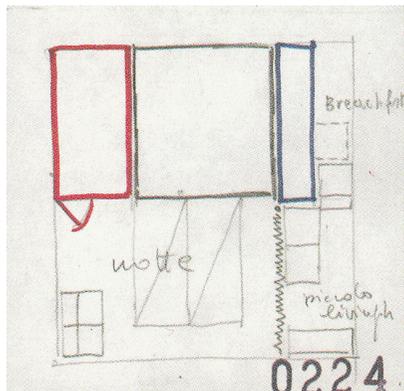
f.166.



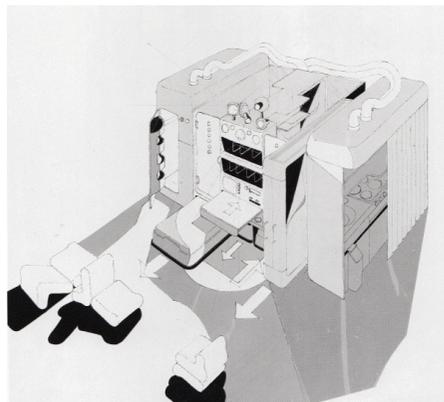
f.167.



f.168.



f.169.



f.170.



f.171.

- Shigeru Ban. *Naked house*. 2000

f.166. Croquis de la planta.

f.167. Axonometría de funcionamiento.

f.168. Imagen del interior de la vivienda.

- Joe Colombo. *Total Furnishing Unit*. 1971

f.169. Croquis de la planta.

f.170. Axonometría de funcionamiento.

f.171. Imagen de la exposición.

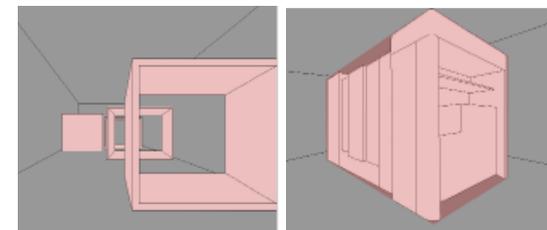
A diferencia de los dos capítulos anteriores todas las referencias escenográficas de este epígrafe se construyen en un espacio cerrado, fundamentalmente en un teatro. Son la cristalización temporal de un espacio dentro de otro permanente. Esta premisa puede asociarse a los múltiples ejemplos de arquitectura mueble. Por ejemplo, la Naked House de Shigeru Ban<sup>29</sup> consta de cuatro cajas móviles que los habitantes de la casa pueden desplazar creando diferentes configuraciones dentro de un cerramiento fijo:

*“Las cajas se pueden juntar; cuando sus paneles correderos están abiertos se forma un gran espacio interior. También se pueden mover por el perímetro de la casa, donde hay conexiones para unidades de calefacción y refrigeración.”<sup>30</sup>*

Si en lugar de la función de vivienda analizamos el concepto del proyecto aparece una gran similitud con la pieza de Merce Cunningham. En ambas obras, los habitantes de la casa o los bailarines que habitan el escenario mueven las cajas conformando diversas composiciones espaciales dentro de un volumen prismático de una escala mayor.

Un ejemplo más serían algunas de las nuevas propuestas domésticas que aparecen en los años sesenta y setenta como *Total Furnishing Unit* (1971), uno de los últimos proyectos del diseñador Joe Colombo.<sup>31</sup> De nuevo, la propuesta son unas cajas compactas que pueden ser situadas libremente dentro de una habitación con diferentes combinaciones. Contiene las funciones principales de una vivienda: la cocina, el baño, una cama. Es el resultado de la compactación máxima de los programas domésticos, un mueble contenedor de funciones, que necesita situarse en un espacio mayor para poder desplegarse.

La idea conceptualmente coincide con algunas de las escenografías analizadas, por ejemplo, el diseño para *Polaris*. En ambas, se trata de un volumen único que sí necesita el espacio envolvente; en el proyecto de Colombo para el movimiento del habitante, ya que la caja contiene la cocina, pero el sujeto debe colocarse fuera, sobre el suelo de la habitación, para cocinar. En *Polaris*, los bailarines necesitan el espacio exterior al cubo para realizar su coreografía que salta del interior al exterior indistintamente, escenografía y escenario son indisociables al compartir también el mismo suelo.



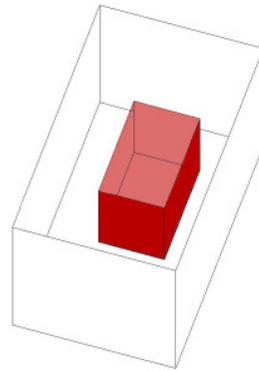
f.172. Esquemas volumétricos. Dibujo de la autora

29. Ver proyecto completo de la casa en MCQUAID, Matilda. *Shigeru Ban*. London: Phaidon, 2003. pp. 202-207

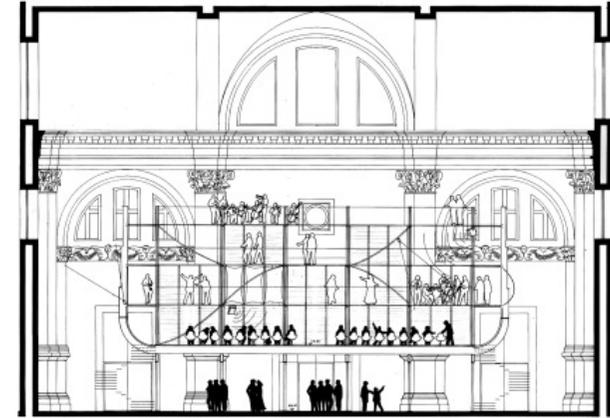
30. *Ibid.*, 205.

Texto original: *“The boxes can be pushed together; when their sliding panels are open they form one large interior space. They can also be moved to the perimeter of the house, where there are hookups for heating and cooling units.”*

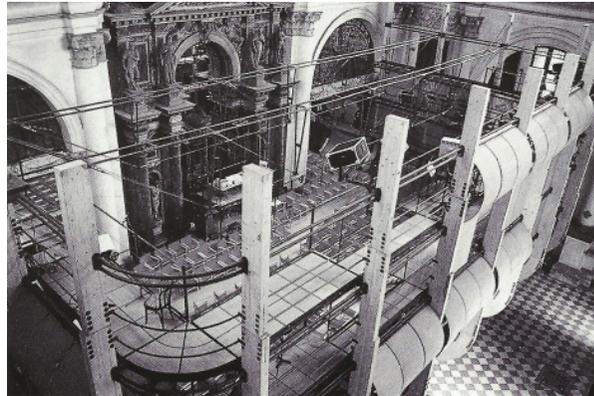
31. *Total Unit Furnishment* fue diseñada para participar en la exposición en el MOMA de Nueva York *“The New Domestic Landscape”* dentro de la participación italiana destaca también la propuesta de Gae Aulenti. Consultar: KRIES, Mateo; and VON VEGESACK, Alexander. *Joe Colombo :L'Invenzione Del Futuro [Exposición]* Vitra Design Museum, La Triennale Di Milano. 1ª ed. Weil: Vitra Design Museum, 2005. pp. 268.



f.173.



f.174.



f.175.



f.176.

- Renzo Piano y Luigi Nono. *Prometeo*. 1984

f.173. Dibujo de la autora. La "caja dentro de la caja"

f.174. Sección longitudinal del proyecto.

f.175. Imagen del interior de la Iglesia de San Lorenzo.

f.176. Imagen del espacio diseñado dentro de la Iglesia de San Lorenzo.

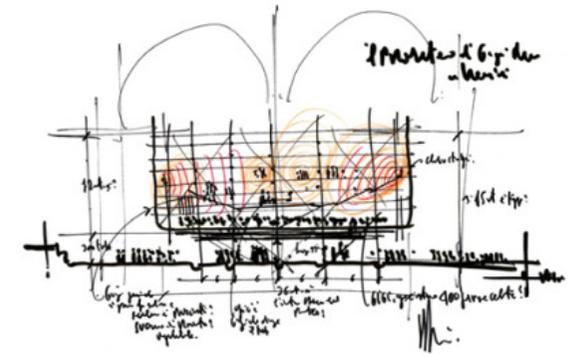
Por otra parte, perteneciendo a la arquitectura teatral, el proyecto de colaboración entre Renzo Piano y Luigi Nono<sup>32</sup> en 1984, también responde a la configuración de un espacio, en este caso para el espectáculo, dentro de otro de mayor escala, una iglesia. El arquitecto trata en su proyecto de dar respuesta a la petición del compositor Nono de construir un espacio para escuchar la música, en concreto su obra *Prometeo*:

*“En la composición de su obra Verso Prometeo, quiere crear una música capaz de envolver al espectador, de llevarle a otra dimensión, ampliada a la escala del mundo. Así, prevé varias fuentes sonoras e instrumentos electrónicos para espaciar el sonido, para condicionar de una manera más elaborada la manifestación en el tiempo y en el espacio.”*<sup>33</sup>

Piano construye un espacio específico para esta obra en la Iglesia de San Lorenzo en Venecia.<sup>34</sup> Consiste en una estructura de madera modular cuya configuración recuerda a la nave de un barco, pero abierta al cielo en su cara superior. Los ángulos de la caja se curvan para hacer desaparecer las esquinas. Anulando el concepto clásico, los espectadores se colocan en el centro de la sala y la escena se desarrolla en las galerías que construyen los cerramientos verticales en tres niveles diferentes:

*“Intentaba conseguir que la atención de los espectadores no se orientara en una dirección determinada, sino todo lo contrario. No debían surgir ángulos en la visión que dominaran el conjunto del espacio; por el contrario se perseguía crear cierto aislamiento espacial de intérpretes y espectadores. El resultado debía ser, la formación de una serie de islas, un archipiélago, concepto central de Prometeo.”*<sup>35</sup>

El proyecto de Piano es una “caja de música”, creada para y con la ópera, y por tanto partícipes del mismo proceso creativo. Una caja donde el movimiento del coro y el sonido electrónico envuelve al espectador que recibe el sonido desde múltiples direcciones. Una caja que es el resultado de la similitud compositiva entre la arquitectura y la música.



f.177. Renzo Piano. *Prometeo*. 1984. Croquis del autor.

32. Luigi Nono atribuye su descubrimiento de la espacialidad del sonido en las calles de Venecia. Ver: GAVILÁN, Enrique. *Liturgia del relato en Wagner :Escúchame con atención*. Valencia: Universitat, 2007. p. 198. Esta experiencia es la que le lleva a proponer a Renzo Piano construir un espacio para la escucha, donde adquiera importancia lo no visible.

33. LISTA, Giovanni. *La Scène Moderne: Encyclopédie Mondiale Des Arts Du Spectacle Dans La Seconde Moitié Du XXe Siècle*. Paris: Editions Carré, 1997. p.300.

34. Se realiza otra representación en Milán al tratarse de una estructura reutilizable y transportable.

35. GAVILÁN, Enrique. *Liturgia del relato en Wagner :Escúchame con atención*. Valencia: Universitat, 2007. p. 199



## - Conclusiones

Con el presente trabajo fin de máster se ha investigado desde un punto de vista arquitectónico trabajos escenográficos desde la segunda mitad del siglo XX hasta la actualidad. Dicha lectura se refleja ya en la propia estructura del trabajo donde los tres capítulos establecidos tienen por título un concepto arquitectónico: plano, forma y volumen, con una connotación escénica: elocuente, expresiva y narrativo.

En el discurso se han querido reflejar las características propias de las artes performativas en el contexto temporal establecido, por lo que se ha respetado el orden cronológico en la presentación de las referencias. De esta manera, además de analizar el objeto de estudio que es la plástica escenográfica, como aportación del trabajo se ha reconstruido de forma fragmentada parte de la historia de las artes del espectáculo en la postvanguardia. Las distintas piezas escénicas pertenecían, en su gran mayoría, al repertorio artístico de los mejores coreógrafos del ámbito internacional: Maurice Béjart, Roland Petit, Rosemary Butcher, Trisha Brown, Merce Cunningham, Frédéric Flamand, Pina Bausch, Lucinda Childs y Martha Graham, entre otros. También directores teatrales de reconocida trascendencia como Luca Ronconi, Erwin Picastor o Tadeusz Kantor.

Sin embargo, el trabajo desde un primer momento se ha enfocado desde el interés por la práctica interdisciplinar para la arquitectura y para cualquier disciplina. Si hay una característica que puede englobar a todas las obras seleccionadas es el interés de los protagonistas de las artes escénicas antes enumerados, por la colaboración con los mejores escenógrafos para configurar una corporeidad al servicio del drama.

Igual que los personajes más influyentes de las artes escénicas han marcado una línea de progresión en el discurso, de un modo más significativo lo han hecho los escenógrafos. Provenientes de distintos campos artísticos, pintores (Robert Rauschenberg, Antoni Clavé, Jasper Johns, etc) escultores (Robert Morris), arquitectos (Hans Hollein, Gae Aulenti, Pier Luigi Pizzi, Frank Ghery, Josef Svoboda, etc.), artistas

visuales, etc., han protagonizado las referencias seleccionadas. Descubrir cómo a través de la reflexión de los escenógrafos la puesta en escena es copartícipe de la acción dramática ha sido el hilo conductor de todo el trabajo.

Tras la presentación de estas dos líneas de estudio a lo largo de la investigación se ha establecido una tercera, la propia de la arquitectura teatral. Al final de cada uno de los epígrafes se han estudiado ejemplos de arquitectura teatral de la posvanguardia que profundizaban en su idea de proyecto sobre el concepto rector del apartado. Así, las tres líneas de trabajo, artes escénicas, escenografía y arquitectura teatral se han unido por el análisis de un elemento arquitectónico: el plano horizontal, el plano vertical, la escalera, el suelo-pared y la caja.

La complejidad de un trabajo panorámico recae en no poder profundizar en cada una de las obras con la contundencia y especificidad requerida. Tampoco analizar con detenimiento cada uno de los efectos expresivos asociados a la materialización del dispositivo escénico. Como se afirmaba en la disertación, opciones como el uso del reflejo, y la multiplicidad de ejemplos que trabajan con sus posibilidades, darían lugar a una investigación paralela. No obstante, se ha buscado realizar una recopilación lo más amplia posible de los procedimientos utilizados por el escenógrafo para satisfacer los requerimientos de la escena. Así, las cualidades de los materiales (elasticidad, ligereza, transparencia, color, etc.), el trabajo con la luz, las proyecciones y la escala de cada una de las referencias ha supuesto un mecanismo para manifestar la capacidad de la arquitectura de funcionar como sistema de representación.

Desde una perspectiva general del trabajo, se establecen tres grandes conclusiones:

- En primer lugar, tras haber analizado distintas escenografías en cada capítulo y recuperando una cita de Ángel Martínez Roger del trabajo “el alma del teatro moderno es la luz”, se verifica esta afirmación para la escena más actual al entender también la proyección de la imagen como luz. El desarrollo de las técnicas audiovisuales confiere a la escena posibilidades elocuentes ilimitadas.

El binomio acción real e imagen virtual ha aparecido en cada uno de los capítulos siendo indiferente la configuración física de la escenografía. Así, se han sucedido ejemplos para el plano vertical, la escalera o el suelo-pared, donde la proyección de la imagen virtual ha ampliado las capacidades de la arquitectura para contextualizar un drama, dejándose fuera del discurso obras como *Giacomo Mio Salviamoci*, del nombrado Studio Azurro, que presenta también una escenografía de proyección sobre el plano horizontal del suelo.

La escenografía construida solo con luz, con imágenes, ha desarrollado tanto sus posibilidades técnicas que van apareciendo en la actualidad escenografías virtuales que prescinden de elementos materiales para crear una puesta en escena; un lugar inmaterial para el actor o bailarín. La percepción espacial del espectador se ve alterada al ser posible “construir y deconstruir” el espacio escenográfico. Además, la introducción de la imagen virtual afecta también a la arquitectura dotándola de una capacidad de mutabilidad difícilmente alcanzable mediante otro mecanismo por lo que se proporciona aquí un ámbito de estudio a desarrollar de especial interés.

- En segundo lugar, los dispositivos escénicos de todos los capítulos activan sus posibilidades narrativas en la medida en que el actor, e incluso el espectador en algunas ocasiones, actúa en ellos. Así, a lo largo del trabajo se han asociado connotaciones a la escenografía según la relación planteada con el cuerpo del actor. De este modo, aparecían en todos los epígrafes escenografías que funcionaban como límite, *Raft Piece* de Trisha Brown o *La Clemencia de Tito* de Margherita Palli; escenografías como *Calderón* de Gae Aulenti donde el propio cuerpo del actor o bailarín es escenografía al participar junto con los objetos materiales en la definición espacial; o escenografías como la de *Physico* que se transforman en un organismo vivo cuando el cuerpo del actor las mueve y se introduce entre las bandas dúctiles que las definen. Estos ejemplos de los tres epígrafes del trabajo muestran el interés que ha despertado para la investigación el movimiento del cuerpo como generador espacial y que se ha puesto de manifiesto a través de los dispositivos escénicos analizados.

- Por último, en relación a las referencias arquitectónicas, aparece una dicotomía entre las piezas escénicas que saltan las paredes del espacio teatral ocupando lugares urbanos para su representación y los nuevos espacios para el espectáculo. Estos últimos no sólo enlazan con los planteamientos de proyecto de las vanguardias sino que también se convierten, en su gran mayoría, en edificios utópicos al no llegar a construirse.

El hecho de que el desarrollo de una nueva tipología teatral específica continúe sin conseguir construirse; y la explotación de las cualidades de un espacio existente no sea la opción para todos los espectáculos, no genera en las artes performativas contemporáneas una indefinición del espacio adecuado para su representación. La muestra de que las escenografías más actuales que han formado parte de la argumentación son construidas por igual en teatros de disposiciones clásicas y en espacios urbanos o cotidianos, señala que las artes escénicas plantean para la contemporaneidad más de una única opción posible que dependerá de las decisiones del artista, el director teatral, el escenógrafo y el arquitecto. Por tanto, dicha elección será la que proporcione al espectador una perspectiva visual y un grado de participación diferente al permanecer sentado en una butaca o al desplazarse junto a él, pero que no será más o menos adecuada para la acción dramática contemporánea.

Por otra parte, se debe señalar una característica común a la mayoría de las escenografías elegidas; el elemento arquitectónico que se ha situado como título del epígrafe (plano horizontal, vertical, escalera...) es la única construcción protagonista en las escenas que se han analizado. De esta manera, se muestra una gran capacidad expresiva de la forma arquitectónica al no necesitar más elementos materiales para definir la escena.

A modo de síntesis final, en los tres capítulos desarrollados se ha profundizado de forma especial en un concepto concreto. En el primer capítulo, el epígrafe sobre el plano horizontal, ha servido para analizar diferentes sistemas de definición de un campo espacial. La fragmentación o continuidad, la construcción del perímetro, la definición del límite, el dibujo de formas geométricas o figurativas y su proyección

sobre el suelo, son sistemas que la arquitectura pone al servicio del arte escénico. No obstante, todos ellos son herramientas de proyecto que a través de su materialización para un determinado momento temporal, como es la representación dramática, sirven como muestra de la relación que establece el individuo con ellas y de las posibilidades que le ofrece.

En el epígrafe del plano vertical, se ha manifestado la condición de dicha superficie para ser el lienzo narrativo que describe tanto una construcción arquitectónica como escenográfica. Las técnicas pictóricas, de perforación, la transparencia, la pantalla para proyección o la ondulación han sido protagonistas para dotar de expresividad a la imagen arquitectónica y escénica. En todas las referencias, el cuerpo del intérprete volvía a ser el responsable de su activación al mover sus formas, introducirse en ellas, recorrerlas o mostrarse por medio de la cualidad del material transparente.

La idea rectora del segundo capítulo ha sido el movimiento. La escalera y las superficies suelo-pared son dos formas arquitectónicas, que como se afirmaba representan movimiento, una por su condición funcional y la otra por las connotaciones asociadas a la curva. La escalera en la escena, ordenada según su escala, se ha presentado como un soporte para la acción actoral pero también como parte compositiva de la escena o incluso como bailarín en el propio espectáculo. Las referencias seleccionadas para el suelo-pared han manifestado como la orientación del pliegue de la superficie y su relación con el plano del suelo, son decisiones que condicionan la percepción espacial y las connotaciones que se la asocian. Así, se transmitía al espectador ligereza, infinitud, ingravidez, transformabilidad, etc. según la curvatura del plano.

Por último, en el capítulo tres dedicado al volumen, y más concretamente a la “caja”, el material y la escala de la escenografía producían resultados muy dispares para la cristalización arquitectónica de la idea del escenógrafo. Al tratarse de dispositivos escénicos con la misma forma volumétrica la materialización de las superficies que lo definen o la inexistencia de las mismas han supuesto una vinculación diferente con el intérprete, el espectador y con el espacio de la caja escénica.

Esta última relación también se veía muy influenciada por el tamaño de la escenografía que pasaba de reconocerlo como el espacio de mayor magnitud a absorberlo en su totalidad.

Teniendo en cuenta todo lo expuesto en el trabajo se puede verificar que las artes performativas han sido y continúan siendo un laboratorio de experimentación espacial para los arquitectos, pero no sólo para los que participan directamente en la elaboración de una escenografía, sino también para quienes presencian la representación como ocurría en *Physico*, o para quienes encuentran en los planteamientos escénicos realizados un objeto de investigación teórica. No obstante, para los protagonistas de las artes escénicas la puesta en escena también es un ámbito de investigación porque el espacio creado para las mismas puede ampliar el “vocabulario” de la representación. De esta manera existe una relación simbiótica entre arquitectura y artes performativas que permite crecer a ambas.

Como cierre de estas conclusiones, y entendiendo el trabajo fin de máster como un punto de partida de la actividad investigadora, el interés que suscita el trabajo de los arquitectos en la escena mostrando otros campos de actividad profesional invita a profundizar sobre el mismo en una investigación más específica sobre dicha aportación.

Índice de ilustraciones y  
bibliografía.



# - Índice de ilustraciones.

## IMÁGENES INTRODUCCIÓN.

**f.1.** HOLLEIN, Hans. "Alles ist Architektur". *Bau review*, v.1/2, 1968, pp. 6-7.

**f.2.** HOLLEIN, Hans. "Alles ist Architektur". *Bau review*, v.1/2, 1968, pp. 24-25.

**f.3.** PETTENA, Gianni. *Hans Hollein: Works 1960-1988*. Milano: Idea Books, 1988, p.37.

**f.4.** <http://www.schawinsky.com/bio> [consultado el 12 de Marzo de 2014 ].

**f.5.** VV. AA. *Escenarios del cuerpo. La metamorfosis de Loie Fuller*. La Casa Encendida. Madrid, 2014. p. 12.

**f.6.** Íbid., p. 21.

**f.7.** MARINETTI, Filippo Tommaso. *Manifestos y Textos Futuristas*. Barcelona: Ediciones del Cotal, 1978, p.20.

**f.8.** VV.AA. *Caballería Roja Creación y poder en la Rusia soviética de 1917 a 1945*. Madrid: Fundación Caja Madrid. 2012, p.344.

**f.9.** Íbid., p.352.

**f.10.** LEHMANN-KOPP, Dorothee. *Werner Ruhnau : Der Raum, Das Spiel Und Die Künste = Space, Play, and the Art*. Berlin: Jovis, 2007, p. 66

**f.12.** VV.AA. *Caballería Roja Creación y poder en la Rusia soviética de 1917 a 1945*. Madrid: Fundación Caja Madrid. 2012, p.351.

## IMÁGENES EL PLANO ELOCUENTE.

**f.13.** VITRUVIO POLIÓN, Marco. *Los Diez Libros De Arquitectura., 1521*.

**f.14.** AZARA, Pedro; GURI, Carlesand ROIG, Joan. *Arquitectos a Escena :Escenografías y Montajes De Exposición En Los 90*.Barcelona: Gustavo Gili, 2000, p. 16.

**f.15. y f.16.** Archivo digital de Yves Klein [http://www.yveskleinarchives.org/works/works12\\_us.html](http://www.yveskleinarchives.org/works/works12_us.html) [consultado el 18 de Marzo de 2014 ].

**f.17.** Dibujo de la autora.

### 1. EL PLANO HORIZONTAL.

-EL SUELO

**f.18.** Dibujo de la autora.

**f.19.** LISTA, Giovanni. *La Scène Moderne: encyclopédie mondiale des arts du spectacle dans la seconde moitié du XXe Siècle*. Paris: Editions Carré, 1997. p. 72.

**f.20.** Dibujo de la autora.

**f.21.** LISTA, Giovanni. *La Scène Moderne: encyclopédie mondiale des arts du spectacle dans la seconde moitié du XXe Siècle*. Paris: Editions Carré, 1997. p. 72.

**f.22.** Dibujo de la autora.

**f.23.** SAYRE, Henry M *The Object of Performance: The American Avant-Garde since 1970*. University of Chicago Press, 1992, p. 138.

**f.24.** Dibujo de la autora.

**f.25.** Archivo digital de Rosemary Butcher <http://rosemarybutcher.com/> [consultado el 14 de Abril de 2014 ].

**f.26.** Dibujo de la autora.

**f.27.** Archivo digital Pina Bausch. <http://www.pina-bausch.de/en/pieces/nelken.php#> [consultado el 10 de Abril de 2014 ].

**f.28.** Dibujo de la autora.

**f.29.** Dibujo de la autora.

**f.30.** BUGLI, Maria. *Gae Aulenti :Attività 1979 [Mostra]*. Milano: Electa, 1979, p.34.

**f.31;32;33;34.** Archivo digital de Werner Ruhnau <http://www.ruhnau.info/PROJEKTE/PODIENKLAVIERE/podienklaviere.html> [consultado el 20 de Abril de 2014 ].

**f.35.** Dibujo de la autora.

- EL TECHO.

**f.3**  
**6.** Fotografía de la autora

**f.37.** LISTA, Giovanni. *La Scène Moderne: encyclopédie mondiale des arts du spectacle dans la seconde moitié du XXe Siècle*. Paris: Editions Carré, 1997. p. 69.

**f.38.** Dibujo de la autora.

**f.39.** UTZON, Jörn. *Plataformas y mesas*. Publicado en Cuaderno Rojo. p. 195

**f.40.** LISTA, Giovanni. *La Scène Moderne: encyclopédie mondiale des arts du spectacle dans la seconde moitié du XXe Siècle*. Paris: Editions Carré, 1997. p. 14

**f.41;42.** Dibujo de la autora.

**f.43.** PETTENA, Gianni. *Hans Hollein: Works 1960-1988*. Milano: Idea Books, 1988, p.89.

**f.44.** LISTA, Giovanni. *La Scène Moderne: encyclopédie mondiale des arts du spectacle dans la seconde moitié du XXe Siècle*. Paris: Editions Carré, 1997. p. 302.

**f.45;46;47.** Dibujo de la autora.

**f.48.** Fotogramas del vídeo de Available Lights: <http://vimeo.com/80928348> [consultado el 25 de Abril de 2014].

**f.49.** Danse et architecture. *Nouvelles de danse 42-43*, Bruselles: Contradanse asbl, 2000, p.122

**f.50.** Noemie and Frank, a duet. *The Architect's Newspaper*. N 100. 11 de Mayo 2008.

**f.51;52.** <http://gasoline-station.com/post/41314472389/teatro-tartaruga-enzo-venturini> [consultado el 8 de Mayo de 2014]

**f.53.** Dibujo de la autora.

**f.54.** Imagen de la web oficial de la Universidad de Tu Delft:

<http://medewerkers.tudelft.nl/index.php?id=63531&L=0> [consultado el 8 de Abril de 2014].

f.55;56. Dibujo de la autora.

f.57 FULLAONDO, J. Daniel. *Templete Al Aire Libre*. ARQUITECTURA :Revista Del Colegio Oficial De Arquitectos De Madrid, 1963, no. 51, p. 10.

f.58. *Íbid.*, p.14.

f.59. *Íbid.*, p.14.

f.60. *Íbid.*, p.11.

f.61. *Íbid.*, p.13 (imagen modificada por la autora).

f.62. *Íbid.*, p.13 (imagen modificada por la autora).

## 2. PLANO VERTICAL

f.63. SANMARTIN, A. *Venturi, Rauch & Scott Brown :Obras y Proyectos = Works and Projects 1959-1985*. Barcelona: Gustavo Gili, 1986. p. 40.

f.64. PETTENA, Gianni. *Hans Hollein:Works 1960-1988*. Milano: Idea Books, 1988, p.36.

f.65. SIEGEL, Marcia B. *The Shapes of Change : Images of American Dance*. Boston: Houghton Mifflin, 1979, p. 295.

f.66. LISTA, Giovanni. *La Scène Moderne: encyclopédie mondiale des arts du spectacle dans la seconde moitié du XXe Siècle*. Paris: (fra): Editions Carré, 1997. p. 444.

f.67. WHITFIELD, Sarah. *Lucio Fontana :[Exhibition]*. London: Hayward Gallery; University of California Press, 1999, p. 128

f.68. <http://www.cricoteka.pl/en/main.php?d=plastyka&kat=22&id=59> [consultado el 5 de Abril de 2014].

f.69;70. Dibujo de la autora.

f.71; 72. Archivo digital Trisha Brown. <http://www.trishabrowncompany.org/?page=view&nr=1187> [consultado el 13 de Febrero de 2014].

f.73;74. Dibujo de la autora.

f.75. LISTA, Giovanni. *La Scène Moderne: encyclopédie mondiale des arts du spectacle dans la seconde moitié du XXe Siècle*. Paris: (fra): Editions Carré, 1997. p. 94.

f.76;77. Imagen de la autora.

f.78. JAHNKE, Manfred; and LINKE, Manfred. *Theater= Theatre*: Berlin: International Theater-Institut, 1983, p. 200

f.79. <http://www.vazio.com.br/pa-ge/2/?lang=en> [consultado el 3 de Mayo de 2014].

f.80. Dibujo de la autora.

## IMÁGENES LA FORMA EXPRESIVA

### 1. LA ESCALERA

f.81. TUSQUETS BLANCA, Óscar. *Requiem Por La Escalera =Requiem for the Staircase*. Barcelona: RqueR Editorial, 2004. p.23.

f.82. VV.AA. *Adolphe Appia: escenografías*. Madrid: Círculo de Bellas Artes, 2004. p.108.

f.83. URSINI, Giorgio. *Josef Svoboda*. Madrid: Teatro Fernán Gómez, 2009. p. 142.

f.84;85;86;87. Dibujo de la autora.

f.88. <http://theredlist.com/wiki-2-20-881-1400-view-topics-2-profile-stairs.html> [consultado el 25 de Mayo de 2014].

f.89. Dibujo de la autora.

f.90;91;92. Archivo digital de Hotel Pro Forma <http://www.hotelproforma.dk/projects/operation-orfeo-english/> [consultado el 5 de Mayo de 2014].

f.93. Dibujo de la autora.

f.94;95. <http://catalogue.bnf.fr/servlet/biblio?idNoeud=1&ID=43594836&SN1=0&SN2=0&host=catalogue>

f.96;97. Dibujo de la autora.

f.98. UBACH I NUET, Antoni. *La escalera :una perspectiva del siglo XX*. Barcelona: Gustavo Gili, 1994. p.107.

f.99. *Íbid.*, p. 95.

f.100. DUMONT, Caroline; THYS, Pierre. *La verite 25 x par seconde.Flamand,Ai Weiwei*. Ballet National de Marseille: Centre Chorégraphique National, 2010, p. 7.

f.101. *Íbid.*, p.8.

f.102. Archivo digital de Noemie La France <http://sensproduction.org/sites/default/files/wysiwyg/works/descent/Descent-balletanz.jpg> [consultado el 5 de Junio de 2014].

f.103. TUSQUETS BLANCA, Óscar. *Requiem por la Escalera =Requiem for the Staircase*. Barcelona: RqueR Editorial, 2004. p.51.

f.104. “10 Californian Houses” Pamphlet 2 Febrero 1978 en VV.AA. Pamphlet Architecture 1-10. New York: Princeton Archi-

tectural Press, 1998.

f.105. Dibujo de la autora.

f.106. “10 Californian Houses” Pamphlet 2 Febrero 1978 en VV.AA. Pamphlet Architecture 1-10. New York: Princeton Architectural Press, 1998.

## 2. SUELO-PARED

f.107. NIEMEYER, Oscar. *Niemeyer paroles d'architecture*. Lugano: Fidia Edizioni d'Arte, 1996, p.32.

f.108. VV.AA. *Domus V. 4 (1955-1959)*. Köln Alemania: Taschen, 2006. p. 410.

f.109. URSINI, Giorgio. *Josef Svoboda*. Madrid: Teatro Fernán Gómez, 2009. p. 167.

f.110. *Íbid.*, 167.

f.111. Dibujo de la autora.

f.112. URSINI, Giorgio. *Josef Svoboda*. Madrid: Teatro Fernán Gómez, 2009. p. 181.

f.113. *Íbid.*, 181.

f.114;115. Dibujo de la autora.

f.116. Archivo digital de Pina Bausch [http://www.pina-bausch.de/en/pieces/komm\\_tanz\\_mit\\_mir.php#](http://www.pina-bausch.de/en/pieces/komm_tanz_mit_mir.php#) [consultado el 5 de Junio de 2014].

f.117. Dibujo de la autora.

f.118. LISTA, Giovanni. *La Scène Moderne: encyclopédie mondiale des arts du spectacle dans la seconde moitié du XXe Siècle*. Paris: Editions Carré, 1997. p. 320.

f.119. Dibujo de la autora.

**f.120.** CARPENZANO, Orazio; LATOUR, Lucia. *Physico. Fusione danza-architettura*. Torino: Testo & Immagine. 2003, p. 55.

**f.121.** Íbid., p.13.

**f.122.** Íbid., p.16.

**f.123;124;125.** Dibujo de la autora.

**f.126.** CARPENZANO, Orazio; LATOUR, Lucia. *Physico. Fusione danza-architettura*. Torino: Testo & Immagine. 2003, p. 9.

**f.127;128;129.** Archivo digital del grupo Altroteatro: <http://www.altroteatro.it/pycta/gallery/index1en.htm> [consultado el 16 de Mayo de 2014].

**f.130;131;132.** Dibujo de la autora.

**f.133.** BÉRET, Chantal. *Frederick Kiesler, artiste-architecte*. Paris: Centre Georges Pompidou, 1996, p.28

**f.134.** Íbid., p.

**f.135;136.** Archivo digital de Amancio Williams:<http://www.amanciowilliams.com/> [consultado el 18 de Junio de 2014].

**f.137.** "The Architectural Model-Tool, Fetish, Small Utopia" del Deutsches Architekturmuseum (DAM), Frankfurt/Main, 25 Mayo-16 Septiembre, 2012.

**f.138.** MADERUELO, Javier. *La Idea De Espacio :En La Arquitectura y El Arte Contemporáneos 1960-1989*. Madrid: Akal, 2008, p. 61.

**f.139.** FEUERSTEIN, Günther. *New Directions in German Architecture*. BURTON, Thomas E., traductor ed., New York: Braziller, 1968. p. 119.

## IMÁGENES EL VOLUMEN NARRATIVO

**f.140.** MADERUELO, Javier. *La idea de espacio: en la arquitectura y al arte contemporáneos 1960-1989*. Madrid: Akal, 2008, p. 106.

**f.141.** MEYER, James. *Minimalism : Art and Polemics in the Sixties*. New Haven: Yale University Press, 2001. p.49.

**f.142.** [http://www.art.umu.se/media/298175/sabeth\\_buchmann.pdf](http://www.art.umu.se/media/298175/sabeth_buchmann.pdf) [consultado el 19 de Abril de 2014]

**f.143;144.** Dibujo de la autora.

**f.145.** SCHWARZ, Arturo. *The Complete Works of Marcel Duchamp. Volume One, the Text*. New York: Delano Greenidge, 2000, p.111.

**f.146.** LISTA, Giovanni. *La Scène Moderne: encyclopédie mondiale des arts du spectacle dans la seconde moitié du XXe Siècle*. Paris: Editions Carré, 1997. p. 352.

**f.147.** Dibujo de la autora.

**f.148.** Imagen de la autora.

**f.149.** MARCADÉ, Bernard. *Marcel Duchamp: la vida a crédito: biografía*. Buenos Aires: Libros del Zorzal, 2008, p. 483.

**f.150.** <http://theredlist.com/wiki-2-19-879-605-683-view-vsba-profile-vsba-franklin-court-philadelphia-usa.html> [consultado el 15 de Marzo de 2014].

**f.151.** LISTA, Giovanni. *La Scène Moderne: encyclopédie mondiale des arts du spectacle ans la seconde moitié du XXe Siècle*. Paris: Editions Carré, 1997. p. 354.

**f.152.** <http://operajournal.blogspot.com.es/2013/04/mernier-la-dispute.html> [consultado el 22 de Junio de 2014].

**f.153.** Dibujo de la autora.

**f.154.** KAYE, Michael. *Les Contes d'Hoffmann*. Mainz: Schott, 2013, p. 9.

**f.155;156.** Dibujo de la autora.

**f.157.** <http://www.loc.gov/item/ih200154235/> [consultado el 2 de Marzo de 2014].

**f.158.** Archivo digital de Luca Ronconi [http://www.lucaronconi.it/mostraronconi\\_scheda.asp?num=178](http://www.lucaronconi.it/mostraronconi_scheda.asp?num=178) [consultado el 30 de Mayo de 2014].

**f.159.** Dibujo de la autora.

**f.160.** GARELICK, Rhonda K. *Electric Salome : Loie Fuller's Performance of Modernism*. Princeton, N.J.: Princeton University Press, 2007, p. 45.

**f.161.** Archivo digital de Hans Dieter Schaal <http://www.hansdieter-schaal.de/node/31> [consultado el 20 de Abril de 2014].

**f.162.** ÁLVAREZ ÁLVAREZ, Darío. *El jardín en la arquitectura del siglo XX: Naturaleza artificial en la cultura moderna*. Barcelona: Reverté, 2007, p. 267.

**f.163.** Dibujo de la autora.

**f.164.** Archivo digital de Luca Ronconi [http://www.lucaronconi.it/mostraronconi\\_scheda.asp?num=224](http://www.lucaronconi.it/mostraronconi_scheda.asp?num=224) [consultado el 30 de Mayo de 2014].

**f.165;166.** Dibujo de la autora.

**f.167.** MCQUAID, Matilda. *Shigeru Ban*. London: Phaidon, 2003. p. 207

**f.168.** Íbid., p. 205

**f.169.** KRIES, Mateo; and VON VEGESACK, Alexander. *Joe Colombo :L'Invenzione Del Futuro [Exposición] Vitra Design Museum, La Triennale Di Milano*. 1ª ed. Weil: Vitra Design Museum, 2005. p. 266.

**f.170.** Íbid. p. 267.

**f.171.** Íbid. p. 270.

**f.172; 173.** Dibujo de la autora.

**f.174.** Archivo digital de Renzo Piano: <http://www.rpbw.com/project/19/prometeo-musical-space/> [consultado el 3 de Julio de 2014].

**f.175.** LISTA, Giovanni. *La Scène Moderne: encyclopédie mondiale des arts du spectacle ans la seconde moitié du XXe Siècle*. Paris: Editions Carré, 1997. p. 300.

**f.176;177.** Archivo digital de Renzo Piano: <http://www.rpbw.com/project/19/prometeo-musical-space/> [consultado el 3 de Julio de 2014].



# - Bibliografía

## BIBLIOGRAFÍA

- VV.AA. *Zero, Un Movimiento Europeo: Colección Lenz Schönberg, [Exposición] 8 Abril - 12 Junio, 1988*. Madrid: Fundación Juan March, 1988.
- VV.AA. *Pamphlet Architecture 1-10*. New York: Princeton Architectural Press, 1998.
- ARGAN, Giulio C.; and CUE, Gloria. *El Arte Moderno: Del Iluminismo a Los Movimientos Contemporáneos*. Torrejón de Ardoz, Madrid: Akal, 1991.
- ARNHEIM, Rudolf. *La Forma Visual De La Arquitectura*. Barcelona etc.: Gustavo Gili, 1978.
- AZARA, Pedro; GURI, Carles and ROIG, Joan. *Arquitectos a Escena: Escenografías y Montajes De Exposición En Los 90*. Barcelona: Gustavo Gili, 2000.
- BACHELARD, Gaston. *La Poétique De l'Espace*. 8e éd ed. Paris: Presses Universitaires de France, 1974.
- BÉRET, Chantal. *Frederick Kiesler, Artiste-Architecte*. Paris: Centre Georges Pompidou, 1996.
- BOGNER, Dieter; KIESLER, Frederick. *Endless Space*. Ostfildern-Ruit: Hatje Cantz, 2001.
- BUGLI, Maria. *Gae Aulenti :Attività 1979 [Mostra]*. Milano: Electa, 1979.
- BUITRAGO, Ana. *Arquitecturas De La Mirada*. Madrid: Universidad de Alcalá de Henares, 2009.
- CALVINO, Italo. *El Barón Rampante*. 7ª ed. Madrid: Siruela, 2001.
- COLOMINA, Beatriz. *Doble Exposición: Arquitectura a Través Del Arte*. Madrid: Akal, 2006.
- DEBORD, Guy. *La Sociedad Del Espectáculo*. 2ª Edición, 3ª reimp. Madrid: Pre-Textos, 2007.
- FEUERSTEIN, Günther. *New Directions in German Architecture*. BURTON, Thomas E., traductor ed., New York: Braziller, 1968.
- FRIEDBERG, Anne. *The Virtual Window :From Alberti to Microsoft*. Cambridge: The MIT Press, 2007.
- GIEDION, Sigfried. *Espacio, Tiempo y Arquitectura: El Futuro De Una Nueva Tradición*. 6ª ed. Madrid: Dossat, 1982.
- HEREU, Pere; MONTANER, Josep M. and OLIVERAS, Jordi. *Textos De Arquitectura De La Modernidad*. Madrid: Nerea, 1994.
- KNAPP, Gottfried. *Hans Dieter Schaal : Stage Architecture = Bühnenarchitektur*. Stuttgart: Edition Axel Menges, 2002.
- KANDINSKI, Vasili. *Punto y Línea Sobre El Plano :Contribución Al Análisis De Los Elementos Pictóricos*. Barcelona: Seix Barral, 2010.
- KIESLER, Frederick. *Frederick Kiesler 1890-1965 :En El Interior Del Endless House = Inside the Endless House*. Valencia: IVAM Centre Julio Gonzalez, 1997.
- KRIES, Mateo; and VON VEGESACK, Alexander. *Joe Colombo :L'Invenzione Del Futuro [Exposición] Vitra Design Museum, La Triennale Di Milano*. 1ª ed. Weil: Vitra Design Museum, 2005.
- LEATHERBARROW, David; and MOSTAFAVI, Mohsen. *La Superficie De La Arquitectura*. Madrid: Akal, 2007.
- LEHMANN-KOPP, Dorothee. *Werner Ruhnu : Der Raum, Das Spiel Und Die Künste = Space, Play, and the Art*. Berlin: Jovis, 2007.
- LISTA, Giovanni. *La Scène Moderne: Encyclopédie Mondiale Des Arts Du Spectacle Dans La Seconde Moitié Du XXe Siècle*. Paris: Editions Carré, 1997.
- MADERUELO, Javier. *La Idea De Espacio: En La Arquitectura y El Arte Contemporáneos 1960-1989*. Madrid: Akal, 2008.
- MARCADÉ, Bernard. *Marcel Duchamp: La Vida a Crédito: Biografía*. Buenos Aires: Libros del Zorzal, 2008.
- MARCHÁN FIZ, Simón. *Contaminaciones Figurativas: Imágenes De La Arquitectura y De La Ciudad Como Figuras De Lo Moderno*. Madrid: Alianza, 1986.
- MARINETTI, Filippo Tommaso. *Manifiestos y Textos Futuristas*. Barcelona: Ediciones del Cotal, 1978.
- MERLEAU-PONTY, Maurice. *Fenomenología De La Percepción*. 3ª ed. Barcelona: Península, 1994.
- MEYER, James. *Minimalism : Art and Polemics in the Sixties*. New Haven: Yale University Press, 2001.
- MONTANER, Josep M. *Arquitectura y Crítica*. Barcelona: Gustavo Gili, 1999.
- MORIENTE, David. *Poéticas Arquitectónicas En El Arte Contemporáneo*. 1ª Edición ed. Madrid: Ediciones Cátedra, 2010.
- NIEMEYER, Oscar. *Niemeyer Paroles d'Architecture*. Lugano: Fidia Edizioni d'Arte, 1996.
- PEARSON, David. *Arquitectura Orgánica Moderna :Un Nuevo Camino Para El Diseño Urbano y Rural*. Barcelona: Blume, 2002.
- PERRY, Ted. *Masterpieces of Modernist Cinema*. Bloomington: Indiana University Press, 2006.
- PETRANZAN, Margherita. *Gae Aulenti*. Milano: Rizzoli/Skira, 2002.
- PETTENA, Gianni. *Hans Hollein :Works 1960 - 1988*. Milano: Idea Books, 1988.
- RAMÍREZ, Juan A. *Corpus Solus: Para Un Mapa Del Cuerpo En El Arte Contemporáneo*. Madrid: Siruela, 2003.
- SANMARTIN, A. *Venturi, Rauch & Scott Brown :Obras y Proyectos = Works and Projects 1959-1985*. Barcelona: Gustavo Gili, 1986.
- SCHWARZ, Arturo. *The Complete Works of Marcel Duchamp. Volume One, the Text*. New York: Delano Greenidge, 2000.
- TRÍAS, Eugenio. *Vértigo y Pasión : Un Ensayo Sobre La Película Vértigo De Alfred Hitchcock*. Madrid: Taurus, 1998.
- TUSQUETS BLANCA, Óscar. *Requiem Por La Escalera =Requiem for the Staircase*. Barcelona: Rquer Editorial, 2004.

UBACH I NUET, Antoni. *La Escalera :Una Perspectiva Del Siglo XX*. Barcelona: Gustavo Gili, 1994.

VENTURELLI, Enzo. *Urbanistica Spaziale : Integrazione Dello Spazio Nella Città*. Torino: Pozzo, 1960.

VENTURI, Robert; IZENOUR, Steven and SCOTT BROWN, Denise. *Aprendiendo De Las Vegas :El Simbolismo Olvidado De La Forma Arquitectónica*. 2ª ed. Barcelona: Gustavo Gili, 1982.

VENTURI, Robert; and SCULLY, Vincent. *Complejidad y Contradicción En La Arquitectura*. 8ª ed. Barcelona: Gustavo Gili, 1995.

VIRILIO, Paul. *L'Espace Critique*. Christian Bourgois, 1984.

WHITFIELD, Sarah. *Lucio Fontana :[Exhibition]*. Hayward Gallery ed., London: Hayward Gallery ; University of California Press, 1999.

ZEVI, Bruno. *Saber Ver La Arquitectura :Ensayo Sobre La Interpretación Espacial De La Arquitectura*. 4ª ed. Barcelona: Poseidon, 1981.

## BIBLIOGRAFÍA ESPECÍFICA PERFORMANCE

AUSTIN, John L.; URMSON, J. O. and SBISA, Marina. *How to do Things with Words: [the William James Lectures Delivered at Harvard University in 1955]*. 2nd ed. Cambridge MA: Harvard University, 1975.

DIXON, Steve; and SMITH, Barry. *Digital Performance: A History of New Media in Theater, Dance, Performance Art, and Installation*. Cambridge, Massachusetts etc.: Mit, 2007.

FEUERSTEIN, Marcia F., READ, Gray. *Architecture as a Performing Art*. , 2013.

FISCHER-LICHTE, Erika. *Estética De Lo Performativo*. Madrid: Abada, 2011.

GLUSBERG, Jorge. *El Arte De La Performance*. Buenos Aires: Ediciones de arte Gaglianone, 1986.

GOLDBERG, Roselee. *Performance Art: Desde El Futurismo Hasta El Presente*. 2ª ed. Barcelona: Destino, 2002.

GOLDBERG, RoseLee; TSCHUMI, Bernard. Royal College of Art (Great Britain). *A Space, a Thousand Words: [Exhibition Publication]*. London: Dieci Libri, 1975.

MCKENCIE, Jon. *Perform Or Else: From Discipline to Performance*. London; New York: Routledge, 2001.

SALTER, Chris. *Entangled: Technology and the Transformation of Performance*. Cambridge, Mass.; London: MIT Press, 2010.

## BIBLIOGRAFÍA ESPECÍFICA TEATRO

VV.AA. *Adolphe Appia :Escenografías*. Madrid: Círculo de Bellas Artes, 2004.

BECKETT, Samuel. *Esperando a Godot*. 4ª ed. Barcelona: Tusquets, 1986.

BOUCRIS, Luc. *L' Espace En Scène*. Paris: Librairie Theatrale, 1993.

BUERO VALLEJO, Antonio. *Historia De Una Escalera*. 51ª ed. Madrid: Espasa, 2006.

CHOLLET, Jean. and FREYDEFONT, Marcel. *Les Lieux scéniques En France 1980-1995: 15 Ans d'Architecture Et De scénographie*. Paris: Editions AS, 1996.

COPEAU, Jacques. *Investigaciones Sobre El Espacio Escénico*. Madrid: Alberto Corazón, 1970.

CRAIG, Edward G.; *Hacia Un Nuevo Teatro*. 1ª ed. Madrid: Asociación de Directores de Escena de España, 2011.

DE BLAS GÓMEZ, Felisa. *El Teatro Como Espacio*. Barcelona: Fundación Caja de Arquitectos, 2009.

DUSIGNE, Jean-François. *Le Théâtre d'Art: Aventure Européenne Du XXe Siècle*. Paris: Éditions Théâtrales, 1997.

FREYDEFONT, Marcel. *Petit Traité De scénographie : Représentation Du Lieu, Lieu De représentation*. Nantes: Maison de la culture de Loire-Atlantique: Ed. Joca seria, 2007.

GAVILÁN, Enrique. *Liturgia Del Relato En Wagner :Escúchame Con Atención*. Valencia: Universitat de València, 2007.

GROTOWSKI, Jerzy. *Hacia Un Teatro Pobre*. Madrid: Siglo XXI de España, 1999.

JAHNKE, Manfred; and LINKE, Manfred. *Theater= Theatre*. Berlin: International Theater-Institut, 1983.

KAYE, Michael. *Les Contes d'Hoffmann*. Mainz: Schott, 2013.

Museu d'Art Contemporani de Barcelona. *Un Teatro Sin Teatro*. Barcelona: Museu d'Art Contemporani de Barcelona, 2007.

NARPOZZI, Marino. *Théâtres: Architectures 1980-2005*. Arles: Actes sud, 2006.

PALMER TRÍAS, Montserrat. LÓPEZ CAULY, Ramón: *Diseño Teatral, 40 Años*. Santiago de Chile: Ediciones ARQ etc., 2009.

PAVIS, Patrice. *La Mise En Scène Contemporaine: Origines, Tendances, Perspectives*. 2 ed. Paris: Armand Collins, 2010.

POLIERI, Jacques. *50 Ans De Recherches Dans Le Spectacle*. Edición facsimil de un número especial editado en 1958 por L'Architecture d'aujourd'hui ed. Paris: Biro, 2006.

PRIETO LÓPEZ, Juan I. *Teatro Total:La Arquitectura Teatral De La Vanguardia Europea En El Período De Entreguerras*. . AGRASAR QUIROGA, Fernando; and CASARES GALLEGO, Amparo eds., Universidad de La Coruña, 2013.

QUESADA, Fernando. *La Caja Mágica: Cuerpo y Escena*. Madrid: Fundación Caja de Arquitectos, 2005.

RAMÍREZ, Juan A. *Construcciones Ilusorias :{Arquitecturas Descritas, Arquitecturas Pintadas}*. Madrid: Alianza, 1983.

SÁNCHEZ MARTÍNEZ, José A. *La Escena Moderna: Manifiestos y Textos Sobre Teatro De La Época De Vanguardias*. Tres Cantos Madrid: Akal, 1999. SVOBODA, Josef. *The Secret of Theatrical Space: The Memoirs of Josef Svoboda*. New York: Applause Theatre Books, 1993.

TORO, Fernando. *Semiótica Del Teatro: Del Texto a La Puesta En Escena*. 4ªEd. ed. Buenos Aires: Galerna, 2008.

URSINI, Giorgio. *Josef Svoboda*. Madrid: Teatro Fernán Gómez, 2009.

ZAPELLI CERRI, Gabrio. *Imagen escénica: Aproximación didáctica a La escenología, El Vestuario y La Luz Para Teatro, televisión y Cine*. San José, Costa Rica: Editorial UCR, 2006.

## BIBLIOGRAFÍA ESPECÍFICA DANZA

VV.AA. Trisha Brown: *Dance and Art in Dialogue, 1961-2001*. Andover, Mass.; Cambridge, Mass: MIT Press, 2002.

ANDERSON, Jack. *The American Dance Festival*. Durham: Duke University Press, 1987.

AKOUN, André; FERRIER, Jean Louis. *Las Artes: Arquitectura, Danza, Grafismo, música, Pintura...* Bilbao: Mensajero, 1977.

BACHMANN, Marie L. *La Rythmique Jaques-Dalcroze :Une Éducation Par La Musique Et Pour La Musique*. Neuchâtel: A la Baconnière, 1984.

BUTCHER, Rosemary. *Rosemary Butcher : Choreography, Collisions and Collaborations*. Enfield: Middlesex University Press, 2005.

CLIMENHAGA, Royd. *The Pina Bausch Sourcebook : The Making of Tanztheater*. London: Routledge, 2013.

CLIMENHAGA, Royd. *Pina Bausch*. London: Routledge, 2009.

DUNCAN, Isadora. *El Arte De La Danza; y Otros Escritos*. Madrid: Akal, 2003.

GARCÍA ROIG, José M. *Heinrich Tessenow: Pensamiento Utópico, Germanidad, Arquitectura*. Valladolid: Universidad, 2002.

GARELICK, Rhonda K. *Electric Salome : Loie Fuller's Performance of Modernism*. Princeton, N.J.: Princeton University Press, 2007.

HUMPHREY, Doris. *The Art of Making Dances*. New York: Grove Press, 1959.

LOUPPE, Laurence. ; GARDNER, Sally.

*Poetics of Contemporary Dance*. Alton, Hampshire: Dance Books, 2010.

LOUPPE, Laurence; and VIRILIO, Paul. *Traces of Dance: Drawings and Notations of Choreographers*. Paris: Dis Voir, 1994.

MAGROU, Rafaël. *Frédéric Flamand*. Arles: Actes Sud, 2008.

MINÉO, Jean-Vincent. *Ballet National De Marseille Roland Petit*. Paris: A. Michel, 1981.

RAINER, Yvonne. *The Films of Yvonne Rainer*. Bloomington (Ind.): Indiana University Press, 1989.

RONDEAU, Corinne. *Lucinda Childs : Temps-Danse*. Pantin: Centre national de la danse, 2013.

SIEGEL, Marcia B. *The Shapes of Change : Images of American Dance*. Boston: Houghton Mifflin, 1979.

SONTAG, Susan. *Dancers on a Plane: Cage, Cunningham, Johns*. London: Thames and Hudson : Anthony d'Offay Gallery, 1990

TAYLOR, Paul. *Private Domain*. 1st ed New York: Knopf : Distributed by Random House, 1987.

TSCHUMI, Bernard. *The Manhattan Transcripts: Theoretical Projects*. St. Martin's Press / Academy Editions, 1995.

## PUBLICACIONES PERIÓDICAS

VV.AA. *Domus V. 4 (1955-1959)*. Köln Alemania: Taschen, 2006.

Danse et Nouvelles technologies. Nouvelles de danse 40-41, Bruselles: Contradanse asbl, 1999.

Danse et architecture. Nouvelles de danse 42-43, Bruselles: Contradanse asbl, 2000.

Journal of Architectural Education. Vol 61, ISSUE 4, 2008  
New Theatre Quarterly. Cambridge University Press.

Theatre Journal. Washington, D.C., etc.: American Theatre Association. Performance Research: A Journal of the Performing Arts. Wales: Routledge Journals.

Performing Arts Journal. New York: Mit Press Journals.

VAUGHAN, David. Merce Cunningham : Creative Elements. Choreography and Dance. Amsterdam: Harwood Academic Publishers , 1997, vol. 4, no. 3.

## ARTÍCULOS

FULLAONDO, J. Daniel. Templete Al Aire Libre. ARQUITECTURA :Revista Del Colegio Oficial De Arquitectos De Madrid, 1963, no. 51, pp. 10-14.

VESELY, Dalibor. Architecture and the Conflict of Representation. AA FILES: The Journal of the Architectural Association School of Architecture, 1985, 1981, vol. 8, pp. 21-33.

## ARQUITECTURA & PERFORMANCE

GOLDBERG, Roselee. The Work on Art or the new magazines: the new small magazines in art and architecture. NET, 1975, n.6 pp. 61-64.

MANNELL, steven. Architectural Reenactments at 1:1 Scale. Journal of Architectural Education, 2006, vol. 60, n. 2, pp. 29-42.

WEINSTEIN, BETH. SHiFT: A Performed Reinterpretation of Visionary Theater. Journal of Architectural Education, 2011, vol. 64, no. 2, pp. 87-98.

## ARQUITECTURA & DANZA

VV.AA. On Stage: Noemie La France. Crouching on the Steps. Ballet Tanz. Berlín: Friedrich Berlin GmbH ed., 2003, vol. 1.

BRONET, Frances; and SCHUMACHER, John. Design in Movement: The Prospects of Interdisciplinary Design. Journal of Architectural Education, 1999, vol. 53, no. 2, pp. 97-109.

ERSOY, Zehra. Building Dancing: Dance within the Context of Architectural Design Pedagogy. International Journal of Art & Design Education, 2011, vol. 30, no. 1, pp. 123-132.

LANKS, Belinda. Bodies & Spaces in creating two soaring new studios for the School of Ballet, Elizabeth Diller discovered the connection between architecture and dance. Metrópolis, vol.26, n.17, pp. 116-119.

MAZZOLANI, M., NEGRO, C. Dance and Architecture. Spazio e Societa -Firenze-, 1998, no. 82, pp. 88-9.

WILKINS, Craig L. (W)Rapped Space: The Architecture of Hip Hop. Journal of Architectural Education, 2000, vol. 54, no. 1, pp. 7-19.