

## LA LUZ Y LA ARQUITECTURA – TEXTOS TEORICOS

Extractos del libro “La luz en las artes escénicas” de Eli Sirlin

### Funciones o propósitos de la luz

Definimos al “Diseño de iluminación” como el **uso creativo de la luz para reforzar el entendimiento y la apreciación de una producción visual.**

En esta enunciación dos aspectos fundamentales se combinan y complementan:

- Conocimientos técnicos y perceptivos
- Un proceso creativo

Dentro del proceso creativo existen temas que podemos considerar las funciones o propósitos que cumple la iluminación o puede cumplir el diseño lumínico.

Stanley Mc Candless (1897-1967), pionero en la enseñanza de la iluminación, en su libro “A Syllabus of Stage Lighting” (1927) escribió sobre estas funciones o propósitos de la luz: “*El diseño de iluminación puede ser definido como el uso de la luz para crear una sensación de VISIBILIDAD, NATURALISMO, COMPOSICION y EMOCION (o ATMOSFERA)*”.

Mc Candless sostiene que estos propósitos se “superponen” unos a otros y no existen de manera independiente. Actúan como capas que, integrados, brindan una lectura clara e intencionada al espectáculo.

Pueden pensarse juntos o separados, pero siempre están todos presentes.

Tomando como base los textos de Mc Candless, la mayoría de los libros de iluminación presentan cinco funciones principales de la luz, que son temas de reflexión en todo diseño de luces:

- **VISIBILIDAD SELECTIVA:** cada espectador debe ver clara y correctamente aquello que se quiere mostrar. La visibilidad cambia de acuerdo al carácter dominante cambiante de la escena.
- **REVELACION DE LA FORMA:** se debe modelar con luz la forma para revelar su carácter tridimensional
- **COMPOSICION DEL ESPACIO:** componer plásticamente el espacio mediante la luz, para generar un efecto pictórico en el ambiente.
- **IMPACTO DIRECTO SOBRE NUESTROS ESTADOS DE ANIMO:** expresar mediante la luz emociones y estados de ánimo.
- **INFORMACION:** Dar cuenta de los datos necesarios para comprender el hecho dramático, para generar fluidez en la lectura de un espacio y de una obra.

Estas funciones o propósitos son intenciones de diseño que se plasman a través de operar en los diseños lumínicos con las herramientas de la luz. En cada intencionalidad hay algunas herramientas que colaboran de modo más eficaz con la obtención de resultados.

Es importante aclarar este punto, porque desde el diseño se opera a través de las herramientas de la luz, y la selección combinada de estas herramientas orientadas según la intencionalidad que el objeto de diseño requiera será el que provoque la estructura narrativa lumínica del espectáculo.

Vamos a analizar función por función a qué apuntan ejemplificando su despliegue mediante las herramientas que se han aplicado en cada caso.

## LA LUZ Y LA ARQUITECTURA – TEXTOS TEORICOS

Extractos del libro “La luz en las artes escénicas” de Eli Sirlin

### Visibilidad selectiva

La función fundamental de la luz es permitir la visibilidad, hacer que las cosas se vean. Pero Mc. Candless aclara en sus escritos: *“La buena visibilidad es esencialmente selectiva. Su propósito es revelar las cosas selectivamente en términos de agudeza”*.

Cuando prestamos atención todos nuestros sentidos trabajan en forma conjunta.

La luz es muy importante porque permanentemente produce un recorte al controlar el contraste general de lo que se percibe.

Para la acción dramática es condición fundamental que sea vea aquello que se quiere mostrar. Se dice que si a un actor no se lo ve, tampoco se lo escucha. Esto es relativamente cierto. Lo real es que nuestro sistema perceptivo se maneja por pregnancia visual, focalizamos aquello que más nos llama la atención, y el resto pasa a segundo plano. En el campo visual tenemos que analizar varias relaciones: la forma intencionada como principal, su relación con las otras formas integrantes de la composición y el espacio o fondo que la abarca. La articulación de niveles de pregnancia visual entre cada uno de los campos nos va a dar un sentido acerca de la composición dramática relacionada con ese momento.

Durante el desarrollo de un espectáculo distintas partes del espacio escénico irán ganando importancia, así como determinados personajes requerirán ser más dominantes. Por lo tanto, la luz debe acompañar ese tránsito.

Así como el contraste es un elemento determinante en la composición, la herramienta intensidad cumple el rol fundamental de determinar en su estrategia la producción de un plano principal (más intenso) y otro secundario (menos intenso).

El factor intensidad determina las áreas de mayor pregnancia visual. Cuanto más contraste de intensidad luminosa tiene un objeto, más atención concentrará. Ante un contraste, la percepción distingue y separa lo principal de lo secundario, lo dominante de lo recesivo.

En esa variación de intensidades se logra modular el contraste y con ello la rapidez con que el ojo recorre el campo visual y fija sus puntos de interés.

También el color es una herramienta muy potente para la intencionalidad de focalizar la mirada.

En el color opera el contraste simultáneo que separa los colores más alejados en el círculo cromático, los más distanciados en brillo, luminosidad y saturación. Hay colores que dan sensación de acercarse o alejarse según su percepción de temperatura color.

Un actor iluminado con un color cálido, luminosos y muy saturado se verá dominante en relación a otro con un color menos saturado, frío y de igual brillo que el anterior.

El director Robert Wilson trabaja a menudo con colores diferentes para iluminar a cada personaje, lo que genera una disposición espacial particular, ya que la vista “salta” de uno a otro según un orden de dominancia.

En otro caso, un personaje en segundo plano e iluminado mediante un color cálido pasa a ser dominante frente a otro, ubicado en primer plano, iluminado mediante un color frío.

En una composición espacial el balance entre objetos o formas en el espacio y personajes es un tema a considerar. A través de la intensidad lumínica se puede “personificar un objeto” de modo de lograr un balanceo de tensiones entre actor y objeto, como, por ejemplo, un elemento escenográfico como una cama o una silla y un actor, iluminado de igual modo.

Otro ejemplo de Wilson es el contrapunto generado entre la luna “hundida” y un personaje. Comparada con el actor la luna adquiere, por momentos, una visualización protagónica, gracias a su intensidad lumínica.

El más simple de los recursos de visibilidad selectiva es el uso del seguidor. Con un nivel de luz medio o de color para la escena, un personaje iluminado con un seguidor siempre tiene mayor pregnancia visual y nuestra mirada lo seguirá en su recorrido.

La visibilidad selectiva se puede dar también por inversión, cuando se visualiza una forma en silueta contra un fondo muy iluminado, o una puerta abierta desde la que entra luz, que evidencia una forma no visible en su detalle. Aunque el

## LA LUZ Y LA ARQUITECTURA – TEXTOS TEORICOS

Extractos del libro “La luz en las artes escénicas” de Eli Sirlin

plano de fondo sea el iluminado, la forma que se antepone es la que logra mayor pregnancia visual, y la luz funciona como fondo de esa figura plana negra.

Arriba izq: *The black rider*, Director: Robert Wilson. 1990.

Arriba y centro der: *Shakespeare sonnets*, Director: Robert Wilson. 2009.

Centro izq.: *Bluebeard’s Castle*, Director: Robert Wilson. 1995.

Abajo izq: *Don Carlo*. Régie de Eugenio Zanetti. Teatro Colón. Dis. Luces: Eli Sirlin. 2015.

Abajo der.: *Clamare*. Coreografía de Carlos Trunsky para el ballet del Teatro Colón. Dis. Luces: Eli Sirlin. 2002.



## LA LUZ Y LA ARQUITECTURA – TEXTOS TEORICOS

Extractos del libro “La luz en las artes escénicas” de Eli Sirlin

### Revelación de la forma

No basta con hacer que los objetos y las personas sean más visibles. La luz debe contribuir a evidenciar las formas y denotar o no su carácter tridimensional.

Luz y sombra tienen igual importancia y se revelan una a la otra.

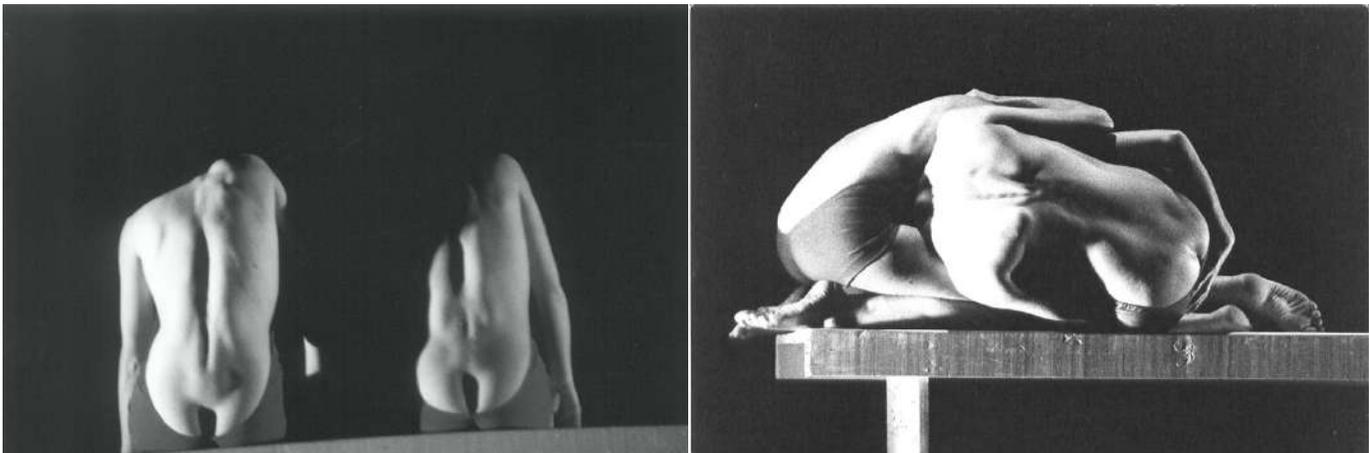
Para este propósito la posición es una herramienta fundamental para determinar la visualización final de las formas en el espacio. Habitualmente para la revelación de la forma se utilizan posiciones de luz opuesta: frente-contraluz, lateral izquierdo-lateral derecho.

Esto es aplicable a cuerpos, objetos o cualquier material volumétrico con presencia en el espacio escénico.

Opuestos que perfilan y contornean con luz, creando sombras que muestran su volumen.

Esta condición es especialmente importante en danza, donde el modelado del bailarín hace hincapié sobre su forma en movimiento y en continua transformación.

A través del modelado podemos hacer aparecer y desaparecer cuerpos, suprimir cabezas, manos, resaltar músculos, trabajar con la forma en su detalle.



*El uso de laterales rasantes permite el modelado de espaldas y “rebanado” de cabezas.  
El Escote. Coreografía de Roxana Grinstein. Dis. luces: Eli Sirlin. 1992.*

También pueden sugerirse formas en tridimensión delineando siluetas, a través de formas incompletas, utilizando luces en una única dirección (de modo lateral o de contraluz, nunca de frente).



*El uso de un único lateral a media altura o un contraluz produce el recorte de siluetas.  
Four Walls, música de John Cage. Coreografía de Roxana Grinstein. Dis. luces: Eli Sirlin. 1994.*

## LA LUZ Y LA ARQUITECTURA – TEXTOS TEORICOS

### Extractos del libro “La luz en las artes escénicas” de Eli Sirlin

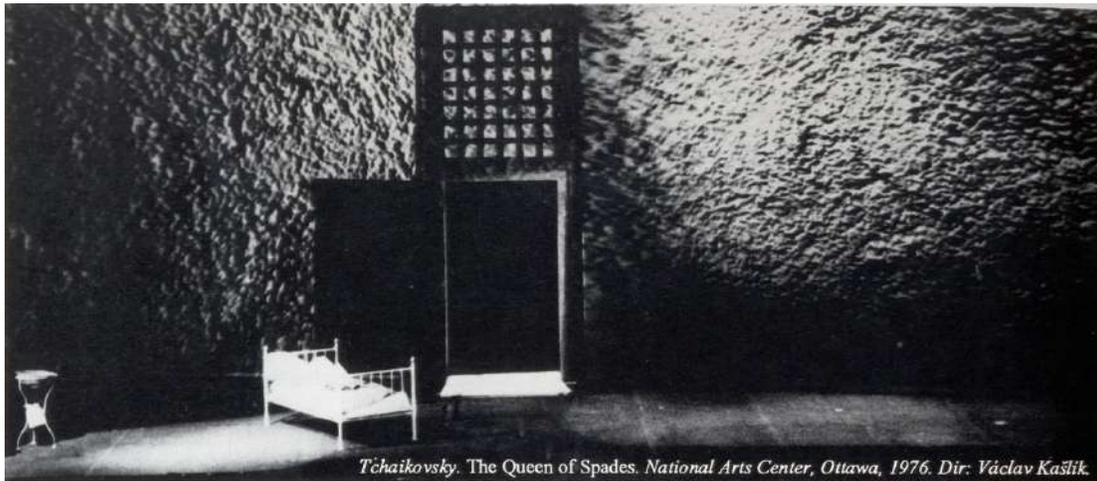
#### Composición del espacio

“Pintar el escenario con luz es siempre la tarea más obvia y la búsqueda más gratificante para el diseñador de luces”, dice Richard Pilbrow, en su libro “Stage Lighting Design”.

Hablamos de generar un espacio iluminado, equilibrado o no, pero pensado integralmente.

Cuando Luc Lafortune (diseñador de luces del Cirque du Soleil) proyecta sus diseños, separa la luz “funcional” que ilumina la acción de los intérpretes, de la “ambiental”, que da una significación al espacio. La “luz funcional” estaría más asociada a los aspectos de visibilidad selectiva y revelación de la forma. A lo que nos referimos aquí es a la “luz ambiental”. Con ella mostramos el espacio y sus características, revelamos texturas y colores de fondos y pisos, brillos, balanceamos contrastes, decidimos qué elementos escenográficos están presentes en cada momento de las escena.

Cuando Josef Svoboda diseña luces para “La reina de espadas”, la superficie de la pared adquiere gran importancia a través de la luz rasante que evidencia su textura pétreo.



*Tchaikovsky. The Queen of Spades. National Arts Center, Ottawa, 1976. Dir. Václav Kašlík.*

*La reina de espadas, de Tchaikovsky. Dis. de luces: Josef Svoboda*

La puesta del diseñador de luces Stephen Quandt es un buen ejemplo de cómo hacer aparecer y desaparecer formas en el espacio, de acuerdo a cómo se las ilumina (ilustraciones en página siguiente). El pórtico lateral, que aparece en la primera imagen claramente expuesto en su volumetría mediante luces y sombras, se “desmaterializa” en la segunda, a través de una luz texturizada mediante gobos, que, situados de manera frontal, eliminan sombras.

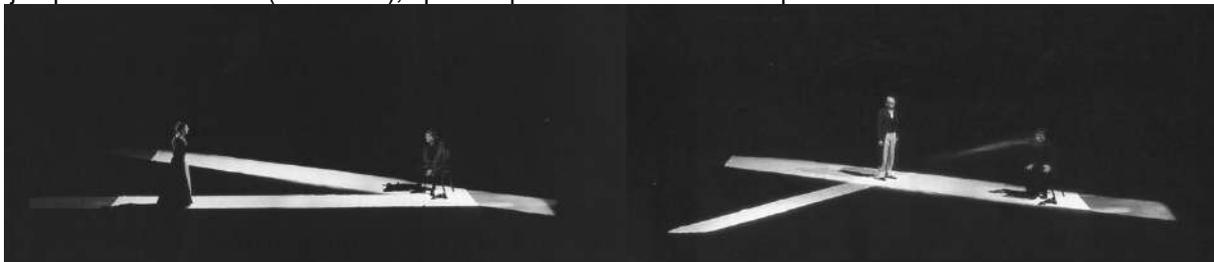
En otra de sus puestas trabajó con texturas coloridas que daban calidez el espacio, para luego transformarlo en una gélida noche de polo, mediante una iluminación plana monocroma.

A veces es un simple plano de color de fondo, una compleja iluminación de telas pintadas o formas escultóricas las que determinan la composición espacial.

En todos los casos el escenógrafo es quien ya ha establecido pautas sobre el criterio compositivo y a partir de ahí el diseñador de luces se “instala” en ese espacio, lo modifica y lo sustancia.

También puede suceder que sea la luz la que genere el espacio, a través de un trazado o una forma.

En este ejemplo de Max Keller (*The Snob*), spots elipsoidales definen el espacio a través de un camino de luz.



## LA LUZ Y LA ARQUITECTURA – TEXTOS TEORICOS

### Extractos del libro “La luz en las artes escénicas” de Eli Sirlin

Arriba: *The Dream of the Ridiculous Man*, de Michael Paller. Dirigida por Russell Reich. Escenografía de Marion Kolsby. Dis. de luces: Stephen Quandt

Abajo: *Terra Nova*, de Ted Tally. Dirigida por Maggie Manicynelli-Cahill. Escenografía de Donald Eastman. Dis. de luces: Stephen Quandt.



Escenas de *Rainman*. Dir: Alejandra Ciurlanti. Teatro de la Comedia. Dis. Luces Eli Sirlin. 2012.

Como ejemplo vemos imágenes de “Rainman” (puesta de A. Ciurlanti), donde utilizamos un espacio escénico que, de acuerdo a como se manifestaba la luz, iba relatando significado, haciendo desaparecer paredes o dándoles corporeidad a través de trazados de luz o sombras proyectadas de las texturas de las paredes escénicas.

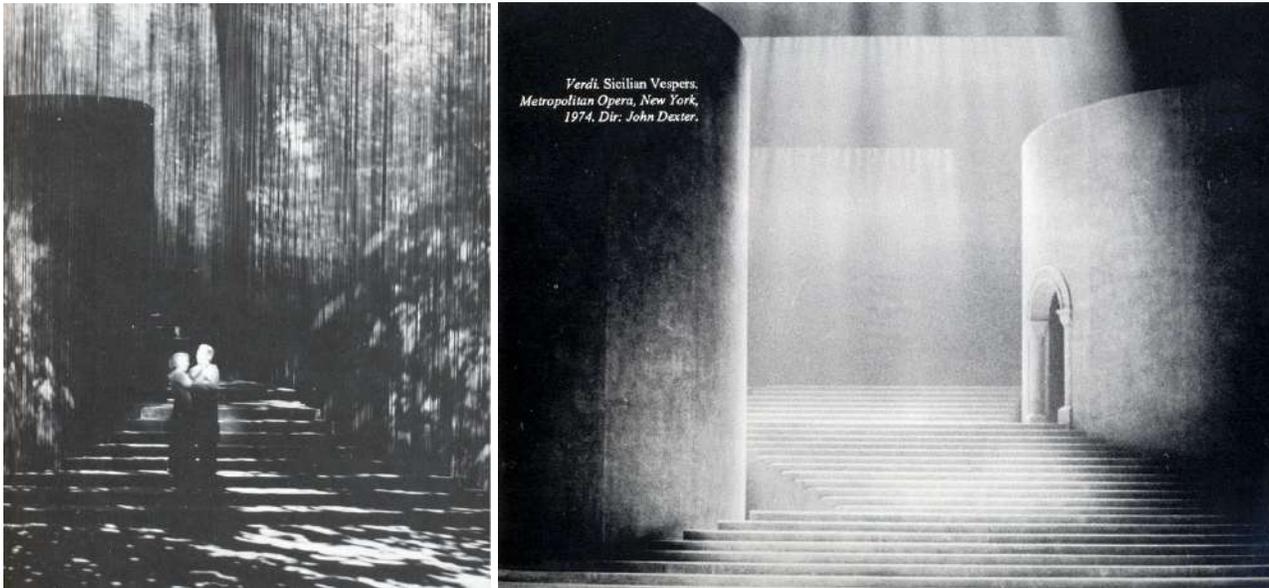
La luz también puede “sustanciarse”, corporizarse o desmaterializarse a través del uso.

Josef Svoboda ha realizado gran cantidad de puestas fragmentando o “solidificando” el espacio.

El uso de gobos en elipsoidales, con diseños de tipo follaje o de pequeñas superficies con formas variadas, es un recurso muy interesante para lograr la fragmentación del espacio. El espacio se “desmaterializa”. En el lado opuesto, las luces de contornos suaves tipo fresnel, de gran potencia, llegan a armar “un gran cono de luz”, con presencia corpórea en el espacio.

## LA LUZ Y LA ARQUITECTURA – TEXTOS TEORICOS

Extractos del libro “La luz en las artes escénicas” de Eli Sirlin



Trabajos de Svoboda en ópera: Izq. *Tristan e Isolda*, de Wagner - derecha: *Sicilian Vespers*, de Verdi.



Opera *L'Incoronazione di Poppea*, de Monteverdi. Regie: Rita de Letteris. Teatro Avenida. 2006. Dis de luces: Eli Sirlin



*Llueve*. Coreografía: Gabriela Prado y Eugenia Estevez. Dis de luces: Eli Sirlin

Trabajando con la combinatoria de todas las herramientas de la luz se pueden lograr cambios espaciales agregando de “luz atmosférica” entre decorados (Opera *L'Incoronazione di Poppea*) o evidenciando paredes y texturas y ocultándolas mediante luces a contraluz (coreografía *Llueve*).

## LA LUZ Y LA ARQUITECTURA – TEXTOS TEORICOS

### Extractos del libro “La luz en las artes escénicas” de Eli Sirlin

#### Impacto directo sobre nuestros estados de ánimo

Establecer un clima, modelar una forma, visualizar una imagen particular son capas superpuestas que articulan una única imagen, que se modifica a medida que transcurre el tiempo. Un tiempo rápido o muy lento, con cambios casi imperceptibles. Todo este conjunto va a afectar al espectador indefectiblemente. ¿Cuál será ese impacto? El que queramos darle.

La luz, decía James Turrell, “es una sustancia poderosa”, inevitablemente penetra y altera nuestro estado de ánimo. Nos calma, nos excita, nos aterra, nos aburre, nos divierte.

Hay una primera idea sobre la emoción que se quiere transmitir en cada momento, que surge al leer el texto, durante los ensayos, o en charlas con el director, el escenógrafo o el coreógrafo.

En una comedia musical el ritmo es fundamental. Cambios lentos en la luz puede arruinar la dinámica del espectáculo. El exceso de luz ambiental y general en una situación muy dramática concentrada en un sector del escenario puede “lavar” su sentido. Un cantante contando su terrible destino, rodeado de luces móviles disparadas hacia la platea puede ver quebrado todo tipo de vínculo transferencial con el público. Con un inadecuado criterio lumínico podemos producir un total cortocircuito emotivo.

Decimos que una obra puede tener infinitas opciones de diseño de luces, aún dirigidas por el mismo director e interpretadas por el mismo elenco. Pero todas esas opciones tienen que estar sensiblemente vinculadas a las emociones que la puesta quiere transmitir.

En los trabajos de Sankai Juku, grupo japonés de danza butoh, la luz tiene un rol protagónico en la transmisión de las emociones. Personajes desplazándose lentamente sobre un escenario convertido en un “lago”, con luces que, iluminando la superficie del agua en movimiento por la acción de estos cuerpos, generan un caleidoscopio de reflejos y brillos en todo el espacio. La lentitud del tránsito y el efecto lumínico transportan al espectador a un estado de gran fuerza emotiva. Trabajan la luz artesanalmente en detalles, en pequeñas imágenes, tal como sucede en “Unetsu”, otra obra del grupo.



Cuando abordamos la intencionalidad de conseguir un determinado estado emotivo a veces la mimesis puede ser un buen camino: imaginar una realidad que se aproxime e intentar representarla.

Seguir la energía que asociemos a estado emotivo particular, y tratar de ponerla en escena.

En las fotos siguientes hay una serie de expresiones de luces muy contrastadas relacionadas con situaciones de alegría (Yo yano kepo), violencia (Psicosis 4.48) y languidez (33 Variaciones).

Si bien en las tres el contraste es fuerte, la dinámica de la luz, su posición, su cohesión son bien diferentes y nos permiten entrar en el universo del simulacro de la emoción que queremos comunicar.



Izq: Yo yano kepo. Coreografía de Ana Garat y Pilar Beamonte. Dis. De Luces Eli Sirlin. 2004.

Centro: Psicosis 4.48. Dir: Luciano Caceres. Dis. De Luces Eli Sirlin. 2006.

Dre: 33 Variaciones. Dir: Helena Tritek. Dis. De Luces Eli Sirlin. 2013.

## LA LUZ Y LA ARQUITECTURA – TEXTOS TEORICOS

Extractos del libro “La luz en las artes escénicas” de Eli Sirlin

### Información

Cada espectáculo tiene un sentido y una información que brindar. Puede tratarse de una historia en forma de texto dramático, de partitura musical, de movimientos o de imágenes.

Siempre hay algo que se expresa, algún relato. La luz debe facilitar la lectura de esa historia, inclusive reforzarla. En todo espectáculo la acción tiene momentos trascendentes, nudos dramáticos, tránsitos, a veces un crescendo. Si un desenlace es violento la luz debe acompañar esa violencia.

Podemos llevar nuestras propuestas lumínicas al límite de lo neutral, pero tengamos en cuenta que hay un punto en el cual la historia ya no se lee. Lo que se ve puede no entenderse si la luz toma otros códigos y transita otro fluir.

A través de la luz hay que dar cuenta de los datos necesarios para que cualquier espectador comprenda el hecho dramático que está viendo.

En algunos casos referimos a un contexto histórico (caso Rodelinda, que imitaba a la función den 1725), a un momento del día, a un lugar geográfico en particular, a fijar fenomenológicamente el lugar, el tiempo y la oportunidad del acontecimiento escénico.



Izq.: La Opera Rodelinda, de Haendel, imita al teatro de 1725 como si la ópera se entrenar en tiempos de su autor.  
Der: En el enemigo del Pueblo la escena de motín tenía que dar cuenta de un descampado nocturno.



Izq: EL musical Sweenty Todd tenia su momento de pesadilla.  
Der: Testosterona imitaba una oficina en altura en una torre.