

# **EL LLENGUATGE I LA SENSIBILITAT DE CHRISTOPHER KNOWLES EN EL TREATRE DE ROBERT WILSON**

**UNA COL·LABORACIÓ INSPIRADORA**

Ambre Plaetevoet Laetitia  
Tutora: Dra. Carme Pardo Salgado  
Facultat de Lletres de la UdG  
Treball de Final de Grau en Història de l'Art  
Curs 2022-2023



« I think that I've always been a structured person. »  
(Robert Wilson)<sup>1</sup>

---

<sup>1</sup> Badham, V. (2014, Febrer, 22). Entrevista amb Robert Wilson. Robert Wilson. “There are schools teaching stage decoration. Burn those schools!” *The Guardian*. <https://www.theguardian.com/international>

A la meva família per acompanyar-me al llarg de l'elaboració d'aquest treball, per haver sabut guiar-me quan em sentia estancada. El seu suport i encoratjament al llarg del curs acadèmic m'han donat la força per seguir endavant.

A les meves companyes i companys de carrera que m'han recolzat des del principi fins al final i pels consells que hem anat compartint els uns amb els altres.

A la Carme Pardo per guiar-me en aquest procés i haver-me aconsellat de la millor manera possible, per haver-me obert les portes que m'han permès aconseguir concloure aquest treball.

## RESUM

---

Aquest treball pretén explorar la influència que ha tingut l'autisme de Christopher Knowles sobre l'obra artística del dramaturg Robert Wilson. L'artista, un dels representants del teatre d'avantguarda, presenta al públic un art renovador i transformador. La comunicació i la retòrica visuals com a llenguatge prevalen per sobre de les paraules, revolucionant l'escenari nord-americà. Així, l'artista ofereix unes produccions en les quals el llenguatge, el so i la música treballen conjuntament per tal de crear un paisatge sonor dissenyat per ser escoltat, però també observat. Establint la idea segons la qual la veritable acció del seu teatre és la que es produeix en el cervell de l'espectador, l'artista presentarà un teatre d'imatges revolucionari. S'interessaria en Christopher Knowles per entendre la seva visió sensorial i lingüística, de manera que utilitzaria la seva diferència per integrar-la en les seves peces.

**Paraules clau:** Teatre, autisme, llenguatge, temps i espai.

## ABSTRACT

---

This work aims to explore the influence Christopher Knowles' autism has had on the artistic work of playwright Robert Wilson. The artist, one of the representatives of avant-garde theater, presents to the public a renovating and transforming art. Visual communication and rhetoric as language prevail over words, revolutionizing the American stage. Thus, the artist offers productions in which language, sound, and music work together to create a soundscape designed to be heard, but also observed. Establishing the idea that the real action of his theater is that which takes place in the brain of the spectator, the artist will present a revolutionary theater of images. He would be interested in Christopher Knowles for understanding his sense and linguistic vision, so he would use his difference to integrate it into his pieces.

**Key words:** Theater, autism, language, time, and space.



# ÍNDEX

<b>PRIMERA PART</b>	<b>3</b>
1. INTRODUCCIÓ I METODOLOGIA	4
2. BIOGRAFIA DE ROBERT WILSON	6
3. L'AUTISME. UNA INTRODUCCIÓ	11
<b>SEGONA PART</b>	<b>16</b>
4. EL TEATRE DE ROBERT WILSON	17
5. A LETTER FOR QUEEN VICTORIA (1974)	22
6. EINSTEIN ON THE BEACH (1976)	24
<i>6.1 INTRODUCCIÓ A LA PEÇA</i>	<i>24</i>
<i>6.2 SINOPSIS DE L'ÒPERA</i>	<i>29</i>
<i>6.3 ESPAI I TEMPS</i>	<i>33</i>
<i>6.4 LLENGUATGE</i>	<i>36</i>
7. CONCLUSIONS	39
8. FONTS BIBLIOGRÀFIQUES	42
9. WEBGRAFIA I VIDEOGRAFIA	45

# **PRIMERA PART**



# 1. INTRODUCCIÓ I METODOLOGIA

Una de les motivacions més clares per a les quals he volgut realitzar el meu treball de final de grau sobre el teatre de Robert Wilson ha estat la voluntat de sortir de la meua zona de confort, explorant un nou horitzó. Al llarg de la meua carrera universitària no he tingut ocasió d'anar-me'n cap el món teatral. Així doncs, m'ha semblat interessant escollir un tema que em permetés aprendre'n més. L'autisme és un àmbit amb el qual tampoc he estat gaire familiaritzada, la qual cosa m'ha fet pensar que seria bona idea posar-lo en relació amb el món artístic. El fet que tenia pocs coneixements sobre aquests dos mons que entren en col·lisió en aquest present TFG, m'ha atret de forma considerada. Al principi només tenia clar que volia posar en relació el món de l'art amb l'Alzheimer o l'autisme. Després de parlar amb la Carme Pardo per proposar-li que sigui la tutora del meu treball, m'ha guiat força ràpid cap al tema definitiu del treball, proposant-me la figura de Wilson car aquest dramaturg hauria treballat amb persones que la societat deixa constantment al marge de les caselles que aquesta darrera estableix. Des del primer moment em va quedar clar la dificultat que comportava el meu tema, ja que no havia treballat gaire res semblant en els quatre anys del grau, tot i així, allò desconegut m'atreia com un imant. Atès el meu interès per a la qüestió de la sensibilitat sensorial i/o lingüística en persones autistes i la meua atracció envers allò teatral, en aquest treball ha estat necessari investigar i centrar-me primer en la biografia de l'artista. A continuació ha estat inevitable l'elaboració d'un apropament del concepte d'autisme, el qual encara avui en dia està en procés d'estudi, doncs van sorgint constantment noves definicions al respecte.

El mètode utilitzat per a la realització d'aquest treball ha estat compaginar l'anàlisi visual per mitjà del DVD d'*Einstein on the Beach* (1976) i la lectura d'una bibliografia i webgrafia escollida de forma qualitativa, siguin llibres, films, articles, entre d'altres. Les dades que he anat trobant han estat tractades de manera que he provat d'extreure'n les consideracions més valoratives que m'ajudarien a construir un marc teòric, per tal de presentar un treball informatiu i analític. La naturalesa reiterativa de moltes de les fonts consultades ha constituït la principal dificultat d'aquest escrit, però d'altra banda cal afirmar que aplegar i escriure de nou amb les dades ja existents en un sol treball ha estat part de la originalitat d'aquest. El treball està format i/o dividit per dues parts clarament diferenciades. En la primera s'hi ha introduït l'artista i s'ha fet una explicació que s'apropa al concepte de l'autisme. D'altra banda, en la segona part del treball hi trobarem l'exposició de les característiques principals del teatre del dramaturg Robert Wilson, juntament amb l'explicació aproximada i general de *A Letter for Queen Victoria* (1974). Finalment es desenvolupa una visió teórico-analítica i més detallada de l'òpera *Einstein*

*on the Beach* (1976), destacant-ne els aspectes que s'han considerat més convenients en relació amb la col·laboració amb el poeta Christopher Knowles. El treball culmina amb l'exposició d'unes conclusions obtingudes després d'haver portat a terme aquest TFG. Pel que fa a la biografia de l'artista, el recurs que m'ha estat més útil ha estat *Absolute Wilson*<sup>2</sup>, en quant a l'autisme, el llibre *Historia del autismo*<sup>3</sup> m'ha permès elaborar gran part de la meva aproximació al seu concepte. Pel que fa a l'exposició de les característiques del teatre wilsonià i la segona part del treball, han estat clau el llibre *le temps pour voir, l'espace pour écouter: essai*<sup>4</sup>, juntament amb el DVD d'*Einstein on the Beach*<sup>5</sup>, entre d'altres nombrosos articles i llibres secundaris. M'hagués agradat poder introduir en aquest present TFG unes fotografies de qualitat per a una millor comprensió d'alguns dels aspectes del teatre wilsonià esmentats i/o explicats al llarg del meu escrit, malauradament no n'he aconseguit cap sense *copyright*.

Aquest treball pretén, davant les informacions que s'han anat recaptant, ser una aproximació a la influència del llenguatge i la sensibilitat del poeta Christopher Knowles al treball artístic i teatral de Robert Wilson. L'objectiu ha estat l'estudi del treball creatiu d'un artista que es troba fora d'allò convencional, per tal d'ampliar els meus coneixements en comparació amb tot el que s'ha après durant els quatre anys del grau d'Història de l'Art. És un treball pensat per anar dirigit a qualsevol lector interessat en el tema, independentment del seu coneixement previ i bàsic sobre el mateix.

---

<sup>2</sup> Otto-Bernstein, K., Wilson, R., Sontag, S., Glass, P., Byrne, D., Waits, T., & Norman, J. (2007). *Absolute Wilson*. [Pel·lícula, DVD]. Kinowelt.

<sup>3</sup> Feinstein, A., Belinchón Carmona, M., & Muñoz Bravo, J. (2016). Feinstein, Adam, 1957- *A history of autism. Conversations with the pioneers*. Castellà. *Historia del autismo: conversaciones con los pioneros* (Edició revisada i ampliada). Autismo Ávila.

<sup>4</sup> Maurin, F. (1998). *Robert Wilson: le temps pour voir, l'espace pour écouter: essai*. Actes Sud.

<sup>5</sup> Wilson, R., Glass, P. (2016). *Einstein on the Beach*. [Pel·lícula, DVD]. Royal Opera House Enterprises Ltd.

## 2. BIOGRAFIA DE ROBERT WILSON

Robert Wilson (Waco, Texas, 1941), neix als Estats Units, en una família composta per membres oposats els uns dels altres. En efecte, és el fill d'un pare que provenia de família burgesa, advocat i alcalde de la ciutat en la qual va néixer, qui dirigia la comunitat. La seva mare, la qual considerava freda i distant, no provenia de cap família burgesa, sinó que havia crescut en un orfenat. Amb ella no hauria tingut mai gaire comunicació, el propi Wilson afirmaria que aquesta situació fou dur per a ell quan era jove. Viurà la seva infància en una comunitat religiosa estricta, la qual cosa es complicaria ja que la única amistat que tenia quan era jove era un noi de "raça negra". En efecte, essent jove l'artista no era gaire sociable, i aquesta amistat fou molt mal vista en la societat segregacionista en la qual vivia. Tot i això, ell no deixaria d'acompanyar el seu amic, com per exemple anant amb ell a les misses de la seva pròpia cultura, de la qual va quedar meravellat pel positivisme i honestat de les seves cançons.<sup>6</sup> Des dels seus nou fins als disset anys aproximadament, es veuria amb aquest amic, anomenat Leroy, gairebé cada dia. Es consideren doncs els primers passos de Robert Wilson força solitaris, en una família en la qual mai es sentiria còmode, cosa que es veuria incrementada amb les dificultats de la parla i processament en l'escriptura i lectura que patiria durant la seva adolescència.

Pel que fa el seu recorregut acadèmic, Wilson es va matricular en un curs d'administració d'empreses a la Universitat de Texas l'any 1959, carrera que va abandonar el 1962, poc abans de matricular-se, doncs només havia accedit a estudiar-ho per tal de satisfer el seu pare. Després de fer una petita pausa en l'àmbit dels seus estudis, decideix anar a Nova York per tal d'estudiar Arquitectura al Pratt Institute de Brooklyn, lloc en el qual es gradua el 1966. Durant la seva estada a Nova York, tindria la possibilitat de tenir contacte amb totes les arts. De manera que assistirà a diversos espectacles, entre els quals hi hauria concerts de John Cage, espectacles de dansa de coreògrafs com ara George Balanchine i Merce Cunningham, entre d'altres. Tot i estar estudiant, passava els estius (1964 i 1965) a Texas per treballar en el món del teatre amb nens, escrivint guions, la qual cosa li permetria actuar *a posteriori* en esglésies, garatges, entre d'altres indrets.<sup>7</sup>

El 1968 fundaria l'escola Byrd Hoffman School of Byrds, nom atorgat en honor a la ballarina que el va ajudar anys enrere transformant la relació complexa que tenia amb el

---

<sup>6</sup> Otto-Bernstein, Wilson, Sontag, Glass, Byrne, Waits, & Norman, *Op.cit.*.

<sup>7</sup> Shevtsova, M. (2007). *Robert Wilson*. Routledge. p. 2.

llenguatge en una parla comprensiva. La creació d'aquesta escola fou pensada perquè hi pogués accedir tothom, independentment de les capacitats intel·lectuals o l'edat de cada individu. Més endavant, el 1992, crearia el Watermill Center a Long Island (Nova York), una altra centre d'arts i humanitats en la qual arquitectes, pintors, actors, entre d'altres, reuneixen els seus coneixements per tal de crear nous projectes. Aquest laboratori interdisciplinari posa èmfasi en la creativitat i col·laboració, oferint residència als seus artistes i proposant programes d'educació al llarg de tot l'any. És buscant una nova base artística que Wilson descobriria el 1986 aquest centre d'investigació de Western Union abandonat des del 1960. Atès que l'artista trobava un potencial en els edificis antics i obsolets, decidiria comprar-lo per tal de donar llum a aquest nou projecte inspirador.<sup>8</sup>

Wilson és un dels principals directors de teatre d'avantguarda; utilitza la comunicació i la retòrica visuals com a llenguatge per sobre de les paraules, revolucionant així el món de l'escenari nord-americà. Des de ben petit havia patit tartamudeig, cosa que va dificultar fortament la seva parla, fins estar-ne alliberat cap a la majoria d'edat gràcies a la seva professora de dansa Byrd Hoffman mencionada anteriorment. Aquest esdeveniment podria ser un dels motius, pels quals al segon període de la seva carrera artística, la qual va començar amb *A Letter for Queen Victoria* l'any 1974, l'artista comença a interessar-se per la qüestió del llenguatge i la desconstrucció del mateix.

El dramaturg coneix el jove Christopher Knowles (Brooklyn, Nova York, 1959) el 1973, moment en el qual comença la seva col·laboració per mitjà d'un amic dels seus pares.

A principis de 1973 un home ... em va donar una cinta d'àudio ... em va fascinar. La cinta es titulava «Emily Likes the TV». En aquesta parlava contínuament la veu d'un jove, creant repeticions i variacions de frases sobre Emily mirant la televisió. Vaig començar a donar-me compte que les paraules fluïen a un ritme modelat, la lògica del qual era autosuficient. Era una peça codificada molt semblant a la música. Com una cantata o una fuga funcionava amb conjugacions de pensaments repetides en variacions ... L'efecte era alhora inspirador i encantador.<sup>9</sup>

Aquest poeta i pintor nord-americà va néixer amb danys cerebrals importants, degut que la seva mare va tenir toxoplasmosi (infecció causada per un paràsit) durant el seu embaràs.

---

<sup>8</sup> The Watermill Center. <https://www.watermillcenter.org/about/>.

<sup>9</sup> Text original; «In early 1973 a man ... gave me an audio tape ... I was fascinated. The tape was entitled “Emily Likes the TV.” On it a young man’s voice spoke continuously, creating repetitions and variations on phrases about Emily watching the TV. I began to realize that the words flowed to a patterned rhythm whose logic was self-supporting. It was a piece coded much like music. Like a cantata or fugue it worked with conjugations of thoughts repeated in variations ... The effect was at once inspiring and charming.» Behrens, M. (2020, agost, 13). Robert Wilson: Introduction. KVL Bulletin. 2020. *Archipelago*. <https://archipelago.page/entity/content/59>. Traducció de l'autora.

Knowles va tenir molts problemes al moment de parlar i llegir durant els primers anys de la seva vida, raó per la qual els seus pares el varen inscriure en un programa a Filadèlfia a l'anomenat Intitute for the Achievement of Human Potential (fundat el 1955 a Wyndmoor, Estats Units). És durant la seva estada a l'Oswald D. Heck School situada a Schenectady (Nova York) quan tant sols tenia 14 anys que gravaria la famosa cinta d'àudio que tant havia impressionat Wilson. Després d'haver estat immediatament interessat per la cinta d'àudio, el director teatral preguntaria als pares del jove si hi hauria la possibilitat que el seu fill s'unís als Byrds, proposició que aquests acceptarien després de pensar-ho bé i haver-ho parlat amb el supervisor de Knowles a l'O. D. Heck School, el doctor Hugh Lafave. El primer contacte que tindria el jove amb gran part dels membres que formaven la Byrd fou durant la seva interpretació sense cap previ assaig de "Emily Likes the TV" durant la nit d'inauguració de *The Life and Times of Joseph Stalin* el 14 de desembre de 1973 a l'Opera House de l'Acadèmia de música de Brooklyn (Nova York).

L'interès que tenia Robert Wilson per Knowles era similar al que tenia per Raymond Andrews (jove sord que fou adoptat per Wilson com a fill, amb el qual mantindria una important amistat), per consegüent també intentaria entendre la visió única de Knowles.<sup>10</sup> El seu interès per la intel·ligència emocional de Christopher Knowles no va sorgir d'un dia per l'altre, si tornem anys enrere, en alguna època de la seva vida es guanyava la vida com a instructor especial en el Departament de Benestar, ensenyant als nens amb dany cerebral, despertant les habilitats motrius d'aquests darrers, amb paciència i a base de mitjans senzills. Alguns dels adults que s'arrosseguen a quatre potes en produccions posteriors, entre elles *Doctor Faustus Lights the Lights* de 1992, podrien ser rastres de memòria de les seves hores passades amb aquests nens, ampliant així la seva experiència vital al seu art.

L'artista entendreà des dels inicis de la seva col·laboració amb Knowles que la retirada i l'apatia física denoten un altre sistema de percepció sensorial i mitjançant aquesta enriquidora col·laboració, aconseguix que l'espectador es qüestionï sobre què és el teatre i com es comunica. El seu ús tant peculiar de la llum, acompanyat de la simplicitat dels moviments que guien les seves posades en escena, han fet que les produccions del dramaturg hagin modelat de manera decisiva l'escenografia del teatre i l'òpera de la nostra actualitat. És considerat com la màxima figura del que es coneix com el corrent escènic experimental *Theatre of Image*, desenvolupat principalment durant la dècada dels anys setanta. Aquest corrent suposaria

---

<sup>10</sup> Simmer, B. (1976). Robert Wilson and therapy. *The Drama Review*, 20 (1). p. 107.

La fertilització entre la dansa, el teatre, les arts visuals, la música i la cultura pop de l'entreteniment, amb el corresponent ús de la imatgeria visual, tecnològica, veus tractades, performances i representacions multidisciplinàries, les tècniques no occidentals i la intertextualitat.<sup>11</sup>

La idea d'un teatre d'imatges representa un aspecte concret del procés creatiu de Wilson. En efecte, les seves produccions comencen amb una sèrie d'imatges que estructuraven el que succeeix a l'escenari. Així, la seva producció visual, ja sigui el llibret visual d'imatges estructuradores o les fotografies de les seves produccions, es va convertir en un text basat en imatges per substituir els textos basats en paraules d'un enfocament teatral més tradicional.<sup>12</sup> Les imatges visuals de l'artista compleixen moltes funcions. A través de repeticions creen una unitat estructural en la diversitat; generen atmosfera, proporcionen humor, suggereixen percepcions psicològiques i, elevades a símbol i al·legoria, transmeten les inquietuds temàtiques urgents del director.<sup>13</sup>

Per descomptat, no només les imatges són de gran importància en la seva obra, sinó que el so i la música han sigut elements també molt importants. En efecte, aquests darrers dos elements han estat un "tot" en un gran nombre dels seus treballs, com ara *Einstein on the Beach* creada el 1976. Podem considerar que l'artista ofereix unes produccions en les quals el llenguatge, el so i la música treballen conjuntament per tal de crear un paisatge sonor dissenyat per ser escoltat, però també observat. Per exemple, molts més anys després de graduar-se i haver treballat amb Paolo Soleri a Arizona, l'artista guanyaria el premi d'escultura a la Biennial de Venècia de 1993, amb una obra de banda teatral i surrealista, la qual era una escultura d'instal·lació intitolada *Memory/Loss*. Wilson presentava un motlle del cap i les espatlles de l'artista mateix en un gran terra de fang esquerdat. La veu de Wilson es podia escoltar llegint fragments d'un text que havia escrit, el qual es complementava amb una partitura sonora de Hans Peter Kuhn que, aleshores, era en un dels seus col·laboradors habituals. Wilson tendeix en combinar els signes dels muntatges visuals, i el fet que procedeixi de les arts plàstiques i l'arquitectura fa que tendeix a privilegiar els fonaments d'aquestes disciplines. D'aquesta manera es superposen diverses disciplines en el seu escenari, com ho són la dansa, el teatre, la

---

<sup>11</sup> Valiente, P. (2003). Citat en Toro, M. (2009). Robert Wilson y el postmodernismo. *Danzaratte: Revista del Conservatorio Superior de Danza de Málaga*, (5), 71-80.

<sup>12</sup> Schelling, K. J. (2017). *Sounding Out the Stage: Music and Sonic Design in Robert Wilson's Theater* (Doctoral dissertation, Yale University). p, 9.

<sup>13</sup> My discussion of the function of the image in Wilson's theatre is indebted to the methodology Stephen Ullmann employs in *The Image in the Modern French Novel* (Oxford, 1963). See also, Eugene Falk, *Types of Thematic Structure: The Nature and Function of Motifs in Gide, Camus, and Sartre* (Chicago, 1967) 11-12. Citat en Holmberg, A. (1996). *The Theatre of Robert Wilson*. Cambridge University Press. p, 99.

música, entre d'altres. Així doncs, l'obra teatral de Robert Wilson és un espectacle completament interdisciplinari. Wilson considera que totes les disciplines són igual d'importantes, ell mateix afirmaria, responent a la pregunta «Òpera, teatre, exposicions o esdeveniments especials. Quin és el seu camp preferit?»:

Considero totes aquestes disciplines sota un sol punt de vista, que defineixo com a òpera en el sentit del terme llatí *opus*, que ho comprèn tot. Al teatre hi concorren la pintura, l'escultura, la poesia, la literatura, la filosofia, l'arquitectura, la música, el cinema... Tots ells són elements que considero com a part d'un tot.<sup>14</sup>

Podem veure un gust per part de l'artista cap a l'ordenació de cada element, atès que les seves produccions presenten imatges estructurades per tal que l'espectador pugui escoltar millor la peça, al igual que els sons correctament desplegats podien permetre una visió més clara.<sup>15</sup>

---

<sup>14</sup> Robert Wilson en Soda, Franco. «Robert Wilson, entrevista exclusiva con un clásico de la dirección escénica». *Opera actual*, número 121, 2009. Citat en Gil Barturen, C. (2021). *Escenografías de vanguardia: un análisis visual de la obra de Robert Wilson*. p, 30.

<sup>15</sup> Holmberg, *Op. cit.*

### 3. L'AUTISME. UNA INTRODUCCIÓ

Encara que l'objectiu principal d'aquest treball no pretén ser una aproximació de l'espectre autista, convé introduir-lo per a un bon enteniment de la seva lectura. L'autisme sempre ha existit, no obstant, només és a partir de la definició del psiquiatra austríac Leo Kanner l'any 1943 que es reconeix com una entitat pròpia. En el seu article *Autistic disturbances of affective contact*, exposa les diverses característiques comunes que ha observat en els nens autistes que ha examinat (solitud del pacient, bona memòria, hipersensibilitat, absència de llenguatge amb acció comunicativa real, etc). Basant-se en aquest article, molts estudiosos posteriors s'han donat com objectiu trobar quina és la causa d'aquesta patologia. Malgrat tot, el primer en utilitzar el terme "autista" fou el doctor Hans Asperger el 1934, la qual cosa fa que, des d'un punt de vista cronològic, sigui un dels pioners de l'estudi de l'autisme. L'autisme és, una alteració greu de la comunicació, socialització i imaginació. Aquesta alteració s'observa independentment del coeficient intel·lectual, malgrat que sovint s'hagi observat en pacients que pateixen dificultats mentals. Així doncs, és un trastorn del desenvolupament que perdura al llarg de tota la vida del pacient. L'alteració social és la teoria que es considera clau sobre aquest trastorn, també n'és la més estudiada, afectant la comunicació i la socialització de l'autista.

Els professionals desconeixien força el funcionament de l'autisme, però això no els va impedir acusar els pares dels pacients ser els responsables de l'autisme que patien els seus infants, la qual cosa va fer que a finals dels anys cinquanta, aquests començaren a donar batalla, creant associacions que poguessin protegir els interessos dels seus fills/filles.<sup>16</sup> A la dècada dels anys seixanta s'inicia a Espanya un treball terapèutic amb els nens amb autisme al centre Guru (Barcelona, 1969), el qual posteriorment esdevindrà la Institució-Neuro-Psico-Pedagògica Guru. S'iniciaria per tal de poder portar a terme una investigació sobre les possibles causes de l'autisme, intentant enfocar amb més certesa l'enfocament terapèutic d'una patologia encara molt desconeguda fins aleshores. Es considera que la primera associació nacional d'autisme creada a nivell mundial fou l'any 1962 a Anglaterra, per descomptat, hi ha haver una minoria que s'hi oposava, ja que consideraven que l'autisme s'havia d'incloure en l'àmbit de la discapacitat en general. Una de les principals fundadores d'aquesta associació, coneguda actualment com la National Autistic Society, va ser Lorna Wing (metgessa i psiquiatra anglesa). Durant els mateixos anys, començaren a sorgir evidències importants que indicaven

---

<sup>16</sup> Feinstein, Belinchón, & Muñoz, *Op. cit.*



anomalies biològiques associades a l'autisme, de fet, es varen publicar dades de recerca que mostraven nivells elevats del neurotransmissor serotonina a les plaquetes sanguínies de les persones amb autisme, la qual cosa posa un enfocament clar sobre les evolucions dels estudis fets sobre l'autisme.<sup>17</sup> A principis dels anys seixanta, un dels fundadors de la psiquiatria infantil al Regne Unit, Michael Rutter, començava a interessar-se per l'autisme i va escriure una sèrie molt completa d'estudis de seguiment clínic de nens amb aquest trastorn, analitzant, juntament amb els seus col·laboradors, els perfils psicològics dels nens, trobant així que eren bons en algunes coses, però que tenien dificultats en altres. Rutter també proposà, l'any 1965, que l'autisme es devia en gran part a alteracions en el desenvolupament del llenguatge, hipòtesi que més endavant quedaria obsoleta i ocasionaria un debat entre els estudiosos que provarien determinar els símptomes primaris que defineixen el trastorn.<sup>18</sup>

Més endavant, a la dècada dels anys setanta, trobem una millora en la comprensió de la naturalesa de l'autisme i el seu tractament. És una època en la qual els investigadors començaren a analitzar de forma sistemàtica els aspectes cognitius de l'autisme, proposant un contrast evident amb l'èmfasi que Leo Kanner posà en els dèficits afectius i socials propis d'aquest síndrome.<sup>19</sup> Michael Rutter i els seus col·laboradors emprenderan un estudi similar al que va realitzar en els anys trenta el psiquiatra Leo Kanner, iniciant una sèrie d'estudis sobre l'autisme. Descriurien detalladament les característiques clíniques del trastorn estudiades en l'estudi aplicat, per tal d'investigar els perfils obtinguts als tests d'intel·ligència, realitzant un seguiment dels pacients (des d'adolescents fins adults). Així, cridaren l'atenció sobre el fet que els estudis que es duïen a terme refutaven la teoria d'una causa psicogènia de l'autisme, car els pares dels nens amb trastorn autista no presentaven característiques diferents als pares de nens amb altres trastorns del llenguatge. Aquesta idea permetia posar fi a aquest imaginari que des del principi, acusava els pares ser els responsables de l'autisme que patien els seus infants. En els anys setanta comencen els primers estudis seriosos que s'interessen a l'alteració del llenguatge en el pacient autista. Ens trobem en una dècada en la que hi ha una millora d'integració de l'autista en la societat. El 1975 es promou una nova legislació al Regne Unit, segons la qual s'estenia l'educació a tots els infants, tinguin o no alguna discapacitat.

En els anys vuitanta perden la vida els dos pioners de l'autisme esmentats anteriorment, Leo Kanner i Hans Asperger, esdeveniment que marca una nova etapa en la història de

---

<sup>17</sup> Feinstein, Belinchón, & Muñoz, *Op. cit.*, p, 93.

<sup>18</sup> Balbuena Rivera, F. (2007). Breve revisión histórica del autismo. *Revista de la asociación española de neuropsiquiatría*, 27 (2). p, 63.

<sup>19</sup> Feinstein, Belinchón, & Muñoz, *Op. cit.*, p, 165.

l'autisme. Els estudis neuropatològics es varen anar multiplicant, ja que es va descobrir que l'epilèpsia era fortament present en l'autisme, cosa que va engendrar noves hipòtesis sobre l'origen de les alteracions cerebral, les quals s'havien de provar de resoldre. L'estudi que ha tingut més importància en aquest àmbit fou el que Margaret Bauman i Thomas Kemper (els dos de la Universitat de Boston) varen publicar el 1985. Aquest estudi era la descripció del cervell d'un home de 29 anys, el qual havia mort ofegat. Es revelava per primera vegada anomalies neurològiques específiques associades a l'autisme, i, es trobaren que les cèl·lules de l'hipocamp (important per a la memòria a curt i llarg termini), el *subiculum* (part inferior de la zona de l'hipocamp) i l'amígdala estaven fermament compactades i més petites. Aquests neuròlegs varen suggerir que les anomalies es produïen a nivell cel·lular i des dels inicis del desenvolupament en els pacients. En definitiva, aquest treball obra les portes a la consideració segons la qual l'autisme és un trastorn biològic. Aquest estudi va permetre tranquil·litzar la majoria de pares que tenien infants autistes, car se'ls hi estava afirmant, en certa manera, que ells no tenien la culpa de l'estat de l'infant i/o adult afectat pel trastorn.<sup>20</sup>

L'any 2001, un grup de recerca d'origen irlandès que treballa en l'àmbit de l'autisme, elaborà un informe força dur sobre la qualitat dels serveis destinats als nens i adults amb autisme a Irlanda. Aquest informe afirmava que els pares a qui fins aleshores s'havia mantingut al marge, havien de jugar un paper actiu en els processos de presa de decisió, des del moment mateix en què els seus fills rebien el diagnòstic. L'autisme és un trastorn que es coneix sota tres nivells de deficiència, els quals són de caràcter biològic, cognitiu i conductual. Tot i així, avui en dia s'analitza més des de la perspectiva conductual, més que la biològica i/o cognitiva, ja que malgrat s'hagin realitzat molts treballs d'investigació per tal de conèixer la naturalesa biològica de l'autisme, els investigadors segueixen sense saber-ne massa sobre els circuits cerebrals implicats en aquest trastorn. És important precisar que la ciència encara no ha descobert quina funció cerebral s'ha perdut o modificat en la ment del pacient autista. Més recentment l'enfocament de l'autisme ha evolucionat, experimentant canvis més que notables. Per començar, segons la National Autistic Society de Gran Bretanya, l'any 2009 podíem comptar un total de 90 associacions per a l'autisme en 56 països diferents d'arreu del món, la qual cosa demostra que els esforços dels pares que varen començar a finals dels cinquanta no van estar fets en va. Aquest augment d'associacions tindria un impacte significatiu en l'evolució de l'estudi sobre l'autisme. En efecte, aquestes serien fonamentals pel que fa a la conscienciació pública sobre el trastorn i per a promoure la inclusió de persones autistes

---

<sup>20</sup> Bauman i Kemper. (1985). Citat en Feinstein, Belinchón, & Muñoz, *Op. cit.*, p. 245.

juntament amb les seves famílies. Aquestes associacions aportarien informació i recursos a la recerca, promovent també la inclusió laboral i educativa de persones diagnosticades. També foren important pel fet que varen donar suport econòmic als estudiosos. Les associacions han impulsat la investigació, estimulant els plans i programes polítics destinats a millorar la qualitat de vida de les persones autistes.

Les idees de Rutter varen suposar una gran influència en professionals posteriors. Per exemple, Laurent Mottron del departament de psiquiatria de la Universitat de Montréal, afirma el 2016 que els pacients autistes executarien algunes tasques millor que una persona que no pateix cap trastorn, gràcies a la seva intel·ligència autística. A més d'haver estat demostrat que la discapacitat intel·lectual no és una part integral de l'autisme, la seva prevalença en aquest últim no és diferent de la observada a la població general. Llavors, el cervell de l'autista funciona correctament, només va a un altre ritme que el cervell dels demés. Tal com observa Mottron;

La intel·ligència neurotípica, malgrat les variacions individuals relacionades amb el nivell intel·lectual de cadascun, implica processos perceptius, de llenguatge, de memòria, emocionals i motivacionals similars. Les proporcions i les prioritats d'intervenció de cadascun d'aquests sistemes definiran un tipus d'intel·ligència, o estil cognitiu. L'examen tècnic detallat de com es realitzen les tasques ens diu si dos grups d'humans, amb el mateix rendiment, les fan de la mateixa manera, o al revés, si dos grups d'humans poden fer-ho de manera diferent i encara aconseguir el mateix rendiment. És en aquest nivell on parlem d'una altra intel·ligència en el cas de l'autisme: a un nivell de rendiment idèntic (i, encara més, quan són superiors o inferiors), les propietats i interrelacions d'aquests subsistemes de la cognició humana difereixen. Aquesta observació es va imposar primer en la percepció i la memòria, i en la interacció d'aquests dos sistemes, per un rendiment superior de determinats aspectes de la percepció.<sup>21</sup>

Entenem que la intel·ligència autística pot estar considerada com aquella forma de percebre de manera diferent l'entorn, sigui de forma emocional i/o lingüística. Tornant al pensament de Rutter segons el qual el dèficit bàsic de l'autisme infantil és una incapacitat per comprendre els sons, posant així el trastorn del llenguatge a l'autisme en primera fila. Mottron

---

<sup>21</sup> Text original; «La véritable altérité de l'intelligence autistique se révèle à l'examen des stratégies utilisées dans la réalisation des tâches par lesquelles on mesure l'intelligence, ou qui y participent. L'intelligence neurotypique, malgré les variations individuelles liées au niveau intellectuel de chacun, met en jeu des processus perceptifs, langagiers, mnésiques, émotionnels et motivationnels similaires. Les proportions et les priorités d'intervention de chacun de ces systèmes vont définir un type d'intelligence, ou style cognitif. L'examen technique détaillé de la manière dont les tâches sont réalisées nous indique si deux groupes d'humains, à performances égales, s'y prennent ou non de la même façon — ou à l'envers, si deux groupes d'humains peuvent s'y prendre différemment et arriver cependant à des performances égales. C'est à ce niveau que nous parlons *d'autre intelligence* dans le cas de l'autisme : à niveau de performance identique (et, a fortiori, quand ils sont supérieurs ou inférieurs), les propriétés et les interrelations de ces sous-systèmes de la cognition humaine diffèrent.» Mottron, L. (2016). L'autisme, une autre intelligence. Bulletin de l'Académie Nationale de Médecine, 200 (3). p, 427. Traducció de l'autora.

planteja una qüestió que pot portar-nos a reflexionar: no podríem considerar que l'autista pateix, més aviat, d'un súper-funcionament perceptiu ?

# **SEGONA PART**

## 4. EL TEATRE DE ROBERT WILSON

La reputació del dramaturg es va construir a partir d'un conjunt de peces llargues i silencioses que va crear a mitjans i finals de la dècada dels seixanta. El seu primer gran èxit internacional, *Deafman Glance*, va ser una obra silenciosa de set hores que es va estrenar el 1970 al Centre de Noves Arts Performatives de Iowa City.<sup>22</sup>

Robert Wilson proposa un teatre revolucionari situant l'espectador al centre, de manera que els actors proposen unes imatges, que l'ull del públic interpreta *a posteriori*. Les imatges produïdes per l'imaginari són engendrades per la "pantalla exterior" que impliquen les formes coreografiades a l'escenari per al públic.<sup>23</sup> A l'ocasió de *A Letter for Queen Victoria* l'any 1974, Wilson afirmaria que la veritable acció del seu teatre és la que es produeix en el cervell de l'espectador. Ell només seria aquell qui els hi proporciona senyals impersonals que cada un d'ells interpretaria i inventaria segons la seva imaginació.<sup>24</sup> Aquesta idea plantejada per l'artista converteix les seves produccions en quelcom completament imprevisible. El públic pot quedar fascinat davant d'aquesta, de manera que pot reflexionar, o bé abandonar-se al seu imaginari.<sup>25</sup>

Cada espectador assisteix a una representació en certa manera diferent d'*Einstein on the Beach* i rep una quantitat d'informació sensiblement diferent a la del seu veí de butaca; una aportació més per aconseguir que cada assistent sen vagi amb la seva història personal i intransferible d'*Einstein on the Beach*; un fonament més per afirmar que allò important en aquesta obra no és el seu sentit intrínsec, sinó allò que significa per a cada persona.<sup>26</sup>

Aquesta superposició de la imatge proposada a l'escenari mateix, de forma física i conscient per part de Wilson i la imatge mental del receptor de la peça acaba sent central en el treball artístic d'aquest director. En les seves obres, cada element escènic – la llum, el moviment, el so, etc – té una vida pròpia, parla un llenguatge diferent i ofereix una història diversa que no sempre va en la mateixa direcció.<sup>27</sup> Com assenyala Moldoveanu, Wilson ha anat construint un univers original, obrint nous canals de comunicació amb el públic i explorant possibilitats sense precedents en el camp de les arts escèniques.<sup>28</sup>

---

<sup>22</sup> Schelling, *Op. cit.*, p. 6.

<sup>23</sup> Brook, J. (2015). Robert Wilson and an aesthetic of human behaviour in the performing body (Doctoral dissertation, University of Gloucestershire). p. 14.

<sup>24</sup> Mauri, *Op. cit.*

<sup>25</sup> Idem.

<sup>26</sup> Wilson, R. (1992). *Einstein on the beach : òpera en 4 actes*. [Consorti del Gran Teatre del Liceu].

<sup>27</sup> Morey, M., Pardo, C., & Wilson, R. (2003). *Robert Wilson*. Polígrafa Ediciones Sa. Pp. 75. Citat en Gil, *Op. cit.*, p. 32.

<sup>28</sup> Moldoveanu, M. (2002). *Composition, light and color in Robert Wilson's Theatre*. Lunwerg, p. 13.

L'actor esdevé en l'obra de Wilson una mera imatge en sí mateix, amb la capacitat de produir sons. Cada un dels gestos vistos en l'escenari monopolitza l'atenció del públic, oferint-li el material necessari per tal que després sigui capaç de trobar significacions tangibles recorrent els seus propis camins mentals. Aquesta faceta mental del teatre wilsonià és potenciat pels moviments de cada actor, però també per les imatges projectades sobre les pantalles que són presents a l'escenari. Entenem que és voluntat del públic ser espectador o no de l'obra en el seu conjunt i de forma completa, ja que és qui disposa com vol del temps que se li dona. Aquesta voluntat d'estructurar les imatges de manera que aquestes equivalen a la percepció única de cada espectador és clau per a Wilson.

Mitjançant l'ús de la repetició de formes i gestos semblants convida a trobar connexions múltiples entre cada una de les que després s'executen. El teatre de Wilson és una percepció poètica, que dóna la impressió que el públic viu quelcom que ja ha viscut en un moment de la seva vida, de forma inconscient. Degut a la multiplicitat d'arts que entren en joc a l'escenari, les seves peces no es poden entendre com un tot, més aviat cada element segueix present en la imaginació de l'espectador després que s'acabi l'obra.

Els actors no s'imposen a l'audiència, i la sensació de l'espectador de trobar-se davant d'un espai extens es genera en part pel fet que - com diu Wilson - "Una pedra, una cadira o una finestra són tan importants com el que l'actor està fent. Tots els components són igual d'importants".<sup>29</sup> Els efectes sonors produïts pels actors sovint no tenen cap relació amb l'acció posada en escena, sinó que més aviat responen a una estructura lingüística similar a la que utilitza Christopher Knowles.<sup>30</sup> Aquesta ideologia també fou influïda pel seu coneixement del treball de John Cage i Merce Cunningham. Wilson aposta per una parla entesa com a quelcom poètic, presentant un llenguatge distorsionat basat en l'autisme de Knowles caracteritzat per un discurs en constant repetició i desordre. Robert Wilson prendrà el seu handicap per integrar-lo en una mena d'antiteràpia que preserva la seva diferència. L'artista mateix diria en relació amb aquesta idea d'anar en contra de la teràpia;

Crec que sovint el meu treball s'ha mal interpretat ja que es considerava que era terapèutic. No he estat mai interessat el teatre terapèutic. Vull dir, he treballat amb gent que la societat ha rebutjat - per exemple, amb Christopher Knowles -, però no corregiria res. No vull canviar res... El vaig animar a fer més. Vaig dir: "Ho posarem en escena". Però això no era teràpia. No intentàvem corregir aquest noi. Dèiem a la societat: "Deixa de dir 'No'! Què té de dolent?" Sé que és estrany, és inusual, però allò meravellós en el teatre és que hi ha aquest món plàstic. Podem tenir moltes veus diferents a l'escenari. Podem estirar el temps, podem comprimir-lo, podem fer el que vulguem. Això no es pot fer en un restaurant o al carrer

---

<sup>29</sup> *Ibidem.* p, 15.

<sup>30</sup> Sola Lorente, A. (2018). *Construir con la luz: la escenografía teatral de Robert Wilson* (Doctoral dissertation, Universitat Politècnica de València). p, 59.

perquè et tanquen, però al teatre et pots sortir amb la teva. Aquesta és una de les coses que em fascinen de l'escenari.<sup>31</sup>

Per consegüent, és el receptor de l'obra i els col·laboradors que han treballat juntament amb ells qui s'adaptaran a la seva forma de moure's en l'entorn, jugant amb el seu propi ritme. D'aquesta manera, anirien en contra d'allò que buscaven les teràpies tradicionals aparegudes durant els anys seixanta provant de reeducar els autistes. De fet, Wilson demanaria a la seva tropa que imitessin el jove, adaptant-se a la seva sensibilitat, donant així valor a la seva diferència sensorial per tal de situar-lo al centre del seu treball.<sup>32</sup> Les paraules dels textos de Knowles són entesos com una cosa, una acció, quelcom que es projecta per l'emissió vocal dels intèrprets de la peça. Atès que es promou la repetició de les paraules i la seva inclusió dins el paisatge sonor de l'obra, s'atorga importància a aquest "repetir" constant que tant caracteritza la figura de Knowles, i sobretot agafa importància el discurs en sí en l'obra teatral wilsoniana.

El significat del llenguatge no va deixar mai de fascinar Robert Wilson, raó per la qual es va inspirar molt en Knowles des de la seva unió als Byrd<sup>33</sup> quan aquest tant sols tenia 14 anys. Tot i això, en les seves primeres obres es centren en el silenci en contra de la centralitat del llenguatge verbal, la qual cosa es posa en relació amb les dificultats alhora de parlar que va patir durant la seva joventut. El propi Wilson diria;

Quan era petit em vaig curar de la tartamudesa amb la ballarina de ballet Byrd Hoffmann simplement alentint el meu ritme i els meus moviments corporals. Això va marcar tota la meva estètica, vinculada amb la lentitud. Si l'actor fa un gest, ho veiem; si diu un text, l'escoltem però pot ser que no es correspongui amb el que sentim. Quan un actor interpreta un text, es torna molt complicat, molt intel·lectual per al públic. En el meu teatre el que escoltem ha de ser tan important com el que veiem. Per això no té res a veure amb la història del teatre.<sup>34</sup>

---

<sup>31</sup> Text original; «My work has often been, I think, misunderstood in that it was thought to be therapeutic. I have never been interested in theatre that was therapeutic. I mean, I've worked with people that society has rejected—for example with Christopher Knowles—but I wouldn't correct anything. I don't want to change anything...I encouraged him to do more. I said, "We'll put it onstage." But that wasn't therapy. We were not trying to correct this kid. We were saying to society, "Quit saying 'No!' What's wrong with it?" I know it's strange, it's unusual, but what's wonderful about theatre is that there's this plastic world here. We can have many different voices onstage. We can stretch time, we can compress it, we can do whatever we want. You can't do that in a restaurant or on the street because they will lock you up, but you can get away with it in the theatre. That's one of the things that fascinates me about the stage.» A Dialogue 119, citat en Bennett, R. E. (2009). *Why Theatre? A Study of Robert Wilson*. p. 4.

<sup>32</sup> Maurin, *Op. cit.*

<sup>33</sup> Companyia de *performance* experimental que Robert Wilson crearia el 1969 sota el nom de *Byrd Hoffman Watermill Foundation* (nom de la professora de dansa que el va ajudar amb el tartamudeig del qual fou víctima durant la seva adolescència).

<sup>34</sup> Soto, I. (2014, agost 27). Robert Wilson, un autentico creador ex machina. *Clarín*. [https://www.clarin.com/rn/escenarios/Robert-Wilson-autentico-creador-ex-machina\\_0\\_rJeeHcqyXL.html](https://www.clarin.com/rn/escenarios/Robert-Wilson-autentico-creador-ex-machina_0_rJeeHcqyXL.html)



És, llavors, durant la dècada de 1970 quan comença aquesta íntima col·laboració entre els dos artistes. Al treballar amb aquest jove artista autista, Wilson ràpidament es donaria compte que hauria d'introduir en les seves produccions un tipus de llenguatge sonor-verbal poc tradicional. Junts donarien llum a creacions que centraven la seva atenció en aquest tipus de llenguatge, donant importància tant a la part escrita com a la parla, la qual cosa resultaria ser més endavant una pura desconstrucció del llenguatge.<sup>35</sup> Wilson i Knowles canviarien el valor, la grafia i la forma de les paraules, demostrant així la importància que té el llenguatge per a cada ésser. No obstant això, la manca de llenguatge també és clau, de la mateixa manera que l'ínterpret viatja entre l'espai positiu i negatiu en l'escenari, Wilson juga amb aquesta dualitat del soroll i el silenci. Wilson posaria èmfasi en com el llenguatge és clau per la seva eliminació en certes ocasions, doncs també permet que la imaginació entri en joc. L'artista dirà que «El llenguatge és la barrera de la imaginació».<sup>36</sup>

El llenguatge tal com el coneixem està afectat per la manera en què el duo decideix tractar-lo i jugar amb el mateix. Ja sigui descontextualitzant algunes paraules dels textos elaborats per Knowles, jugant amb el significat d'algunes frases, dissolvent el so, entre d'altres estratègies. El dramaturg demostraria l'alteració de la comprensió teatral que va viure gràcies a la seva col·laboració amb el jove poeta. A nivell de la producció de significat aquest també ha de ser visualitzat pel públic, de manera que aquest està convidat a ampliar el significat de les paraules que veu o escolta, vivint així una nova forma completament radical de veure, i sobretot viure, el teatre. Aquesta negació de les convencions principals de la retòrica mitjançant la interrupció d'aquest flux tradicional i ordinari de les converses diàries és constant en la majoria dels treballs de Wilson. Una frase pot ser utilitzada varies vegades en la mateixa obra, de forma descontextualitzada. Retirant les frases del seu context original, Knowles i Wilson juguen amb la divergència de situacions, intencions i condicions que envolten la mateixa frase. *A Letter to Queen Victoria* (1974) i *Einstein on the Beach* (1976) utilitzen la producció de l'autisme com un nou llenguatge escènic que va transformar el teatre d'una manera radical en relació amb les primeres representacions postmodernes.

L'espai i el temps són de gran importància en el teatre wilsonià. El teatre d'imatges que tant el caracteritza juga amb l'espai arquitectònic, de manera que presenta els cossos dels ínterprets en relació amb el mateix. A *Einstein on the Beach* (1976), per exemple, els cossos

---

<sup>35</sup> Pinheiro, L. Pomar semeado pelo autista: as estratégias textuais de Bob Wilson *Cadernos letra e ato*. p. 89.

<sup>36</sup> Text original; «Language is the barrier of the imagination.» Robert Wilson citat en Otto-Bernstein, Wilson, Sontag, Glass, Byrne, Waits & Norman, *Op. cit.* Traducció de l'autora.

en moviment acompanyats per les seqüències musicals en bucle de Phillip Glass, que de vegades s'acosten a la quietud, sovint estan en flux constant en relació amb l'espai en el qual es presenta la peça.<sup>37</sup> Tant l'espai com el temps en la seva obra estan en relació amb el moviment dels actors, els quals els defineixen. El teatre de Robert Wilson presenta una relació clara entre la línia vertical i horitzontal. En efecte, la línia vertical apareguda a l'escenari correspon al temps, mentre que l'horitzontal remet a l'espai. Aquesta dualitat penetraria dins el cosmos, al igual que s'enfonsaria al centre de la terra.<sup>38</sup> L'artista aconsegueix crear un espai en el qual l'espectador és capaç de sentir-se abstret de la realitat gràcies a la llum, juntament amb la simple contemplació de l'obra. Ofereix un nou camp d'experimentació i possibilitats als intèrprets que treballen amb ell.<sup>39</sup>

Finalitzarem aquest apartat amb la veu del propi Wilson que descriu el seu teatre de tal manera;

El meu teatre és, d'alguna manera, molt proper al comportament animal: Quan un gos persegueix un ocell, tot el seu cos escolta... No escolta amb les seves orelles, o amb el cap; sinó amb tot el seu cos. Els ulls escolten.<sup>40</sup>

---

<sup>37</sup> Brook, *Op. cit.*, p,143.

<sup>38</sup> R. Wilson a R. Enright, "a Clean, Well-Lighted Grace", in *Border Crossings*, vol. 13, nº2, 1994, p.18. Citat en Shevtsova, M.

<sup>39</sup> Sola, *Op. cit.*

<sup>40</sup> Text original; «My theater is, in some ways, really closer to animal behavior: When a dog stalks a bird his whole body is listening... He's not listening with his ears, with his head; it's the whole body. The eyes are listening.» Klenk, L. (2020, setembre 09). Robert Wilson, The Master of Experimental Theater. *TheatreArtLife. The Global Media Site for Entertainment*. <https://www.theatreartlife.com/artistic/robert-wilson-the-master-of-experimental-theater/>. Traducció de l'autora.

## 5. A LETTER FOR QUEEN VICTORIA (1974)

Amb aquesta peça podem veure els primers resultats de la col·laboració entre Christopher Knowles i Robert Wilson. El poeta apareix en aquesta òpera de tres hores de durada parlant el seu propi llenguatge. Aquesta producció fou estrenada per primera vegada a Spoleto (Itàlia), a continuació fou presentada a París i La Rochelle (França) el 1974, i posteriorment arribaria a Broadway el 1975. La recepció de la peça a Broadway no va ser gaire bona, el públic va considerar el seu treball com “quelcom autista, artístic i simplement indesxifrabl”.<sup>41</sup> Veuríem per primera vegada les *knee plays* que acabaran sent clau en l’obra de Wilson, les quals funcionen com un interludi.<sup>42</sup> Aquest element aportaria més estructura a la peça, lligant així les escenes principals i permetent a Wilson estalviar-se les pauses que hi ha habitualment entre cada acte en el teatre tradicional. Els *knee plays* són les petites peces que articulen tota l’obra. Serveixen com a preludi i postludi de l’òpera, i també fan el paper d’interludis. Al mateix temps, formen un tot autònom.<sup>43</sup> S’estableix un espectacle més llarg que allò conegut fins aleshores, com es veuria dos anys més tard amb *Einstein on the Beach* (1976), invitant el públic a entrar i sortir de la sala en silenci, afavorint una presència discontinua. Tot i això, les primeres obres de l’artista eren encara més llargues, com ho serien *The Life and Times of Joseph Stalin* (1973) d’una durada aproximada de dotze hores, i *KA MOUNTAIN AND GUARDENIA TERRACE: a story about a family and some people changing* (1972), la qual era una obra continuada de set dies.<sup>44</sup>

*A letter for Queen Victoria* és la primera de les seves obres en la qual apareix el tartamudeig i llenguatge incomprendible que definiria posteriorment el treball del dramaturg. La manera que tenia el jove Knowles de dissociar els sons, les paraules i les frases del sentit convencional i de fer-ne cadenes i/o variacions va aportar al dramaturg un model per a la realització d’aquesta peça emblemàtica. Els dos artistes establirien un joc lingüístic del qual eren plenament conscients, combinant errors gramaticals, oracions aleatòries, repeticions de síl·labes, entre d’altres.<sup>45</sup> Entenem, doncs, que Wilson va intentar entendre la visió única de Knowles començant per intentar aprendre el llenguatge d’aquest i comunicar-se amb ell al seu propi nivell lingüístic. El teatre wilsonià queda impregnat de la forma del llenguatge autístic, però

---

<sup>41</sup> Otto-Bernstein, Wilson, Sontag, Glass, Byrne, Waits, & Norman, *Op. cit.*

<sup>42</sup> Wilson & Glass, *Op. cit.*

<sup>43</sup> Wilson, R., & Philip Glass. (2012). *Einstein on the beach*. Éditions Dilecta.

<sup>44</sup> Wilson, R. *Robert Wilson*. <https://robertwilson.com>.

<sup>45</sup> Shevtsova, *Op. cit.*, p, 12.

també dels seus moviments. Al final, va ser l'ús únic del llenguatge de Knowles el que va fascinar a Wilson i va contribuir més profundament al seu teatre. El jove semblava veure paraules seguint un patró visual, en la seva escriptura però alhora en el seu discurs.

Sovint, abans que un pogués entendre alguna cosa del que deia Knowles, s'havia de veure com ho escrivia: llavors seria obvi que el que importava era el patró gràfic de les paraules, més que el significat.<sup>46</sup>

Tant en aquesta obra com en treballs posteriors, Wilson provaria d'utilitzar el llenguatge des d'aquest ideal de patró gràfic. Per consegüent, Knowles escriuria gran part dels textos des de la seva llibertat sensorial. En aquesta peça, el jove poeta llegeix una carta de manera incomprendible per al públic general, mentre que la resta d'intèrprets repetia les paraules i/o frases d'aquesta mateixa carta. La majoria d'actors parlen de forma cridanera, ja que destaca la complexitat i multiplicitat del llenguatge. Aquesta manera de parlar usada pels actors també marcava la importància de la sonoritat per sobre del significat, juntament amb el fet que remarca els aspectes menys racionals de la comunicació. El director s'enfoca sobre l'èmfasi d'allò clarament vocal i de dicció en l'obra, deixant llibertat a cada intèrpret per l'elecció del significat que aportaria a les paraules i la dicció que utilitzaria per a la recitació d'aquestes. Per consegüent el resultat de la peça acaba presentant diverses gammes de veus.<sup>47</sup>

---

<sup>46</sup> Text original; «Often, before one could understand something Knowles said, one would have to see him write it out: then it would be obvious that it was the graphic pattern of the words that mattered, rather than the meaning.» Simmer, *Op. cit.*, p. 109. Traducció de l'autora.

<sup>47</sup> Valiente Martínez, P. (2003) *Estudio del proceso de creación de la obra de Robert Wilson*. [Tesis]. p. 227.

## 6. EINSTEIN ON THE BEACH (1976)

### 6.1 INTRODUCCIÓ A LA PEÇA

Aquesta obra coneguda com una de les obres mestres més grans del segle XX, després de *Deafman Glance* (1970), fou la representació teatral que propulsà Robert Wilson a l'èxit internacional, malgrat no haver estat massa interpretada. Fou produïda per primera vegada a Avinyó (França) el 1976, sent presentada posteriorment al Metropolitan Opera de Nova York i altres indrets (Nova Jersey, Montpelier, etc). Originalment el títol de l'obra era *Einstein on the Beach on Wall Street*. És una peça que trenca amb totes les regles de l'òpera convencional, sigui per la complexitat estructural, la manca d'argument o encara per la seva absència de narració lineal. A l'ocasió d'aquesta peça col·laboraria amb Philip Glass, Christopher Knowles i el coreògraf Andy de Groat, al qual succeiria Lucinda Childs.

El principal dispositiu de narració és una sèrie d'imatges poderoses que es mostren en juxtaposició amb seqüències de dansa. És una obra performativa revolucionària de gairebé cinc hores repartida en quatre actes dividits per una sèrie d'escenes curtes.

Després de les crítiques rebudes a Broadway l'any 1975 quan varen produir *A Letter for Queen Victoria*, començaria un període difícil pels membres de la Byrd Hoffman School, els quals eren en gran majoria dependents del dramaturg. Això va fer que l'artista volgués viatjar cap a nous horitzons, com ho faria amb aquesta òpera. La idea de la peça sorgeix doncs de la necessitat de buscar un nou camí, provant per la mateixa ocasió aconseguir tenir èxit. Per tal de complir amb aquest objectiu, intervindrien actors professionals.<sup>48</sup> Tots els textos que componen l'obra segueixen el model d'oratória del seu íntim i inspirant col·laborador Christopher Knowles. En efecte, les estructures lingüístiques repeteixen els números que componen les sèries de les escenes, com si els intèrprets llegissin una partitura musical.

Per a crear la peça, Robert Wilson en primer lloc va escollir el nombre d'actes i quins serien els temes principals que articularien l'obra. *A posteriori* va dibuixar cada escena, abans de passar-ho a Glass perquè aquest s'encarregués de compondre la música, de caràcter minimalista, que acompanyaria la representació. La major aportació de Wilson és el seu llibret visual, que substitueix qualsevol quadern convencional utilitzat en l'àmbit de la direcció teatral i/o operística. Primer treballaria amb les imatges, a partir d'esbossos, dibuixos i notes, per tal

---

<sup>48</sup> Sola, *Op. cit.*, p, 56.

de representar la composició de la peça, la llum, entre d'altres. Finalment Glass crearia el so que formaria el llibret d'àudio.<sup>49</sup>

La música minimalista, coneguda a partir de la dècada dels seixanta als Estats Units, presenta certes confusions en quant a la definició del seu concepte, degut als nombrosos intents de trobar-li una definició adequada. Aquesta es basaria en el procés gradual de fórmules rítmiques i melòdiques breus que produeixen un cànon infinit.<sup>50</sup> El compositor Tom Johnson dirà al respecte que;

La idea de minimalisme és molt més àmplia del que la majoria de la gent creu. Inclou, per definició, qualsevol música que funcioni amb materials limitats o mínims: peces que utilitzin només unes poques notes, peces que utilitzin només unes poques paraules de text o peces escrites per a instruments molt limitats, com ara platets antics, rodes de bicicleta o gots de whisky. Inclou peces que sostenen un retorn electrònic bàsic durant molt de temps. Inclou peces fetes exclusivament a partir d'enregistraments de rius i rierols. Inclou peces que es mouen en cercles interminables. Inclou peces que formen un mur immòbil de so de saxòfon. Inclou peces que triguen molt de temps a passar gradualment d'un tipus de música a un altre. Inclou peces que permeten tots els tons possibles, sempre que estiguin entre Do i Re. Inclou peces que alenteixen el tempo fins a dues o tres notes per minut.<sup>51</sup>

La música minimalista pren alguns elements de les repeticions de compositors com Beethoven, entre d'altres. El treball de Philip Glass, qui no es considera minimalista, es situa doncs entre el minimalisme i la repetició, jugant així amb la obstinació rítmica i la reiteració.<sup>52</sup> L'òpera d'*Einstein on the Beach* presenta un procés circular, el qual és molt característic de la música minimalista, ja que el compositor havia decidit proposar un cicle de repeticions variades i de durada diferent. Aquests bucles, suggereixen un moviment fonamental basat en el ritme, una meditació sobre el temps com experiència del moviment. Aquesta característica singular de la música de Glass es revela en la peça, de manera que la composició convidava el públic a una escolta contemplativa de la representació.<sup>53</sup> Juntament amb Wilson crearien una obra d'estil minimal en el sentit de l'economia de mitjans. Les repeticions incessants del compositor

---

<sup>49</sup> Gil Barturen, C. *Op. cit.*, p, 31.

<sup>50</sup> Pardo, C. (2005). Un canon perpetuo. *Contrastes. Las Artes de lo Mínimo*, nº 21. p, 2.

<sup>51</sup> Text original; «The idea of minimalism is much larger than most people realize. It includes, by definition, any music that works with limited or minimal materials: pieces that use only a few notes, pieces that use only a few words of text, or pieces written for very limited instruments, such as antique cymbals, bicycle wheels, or whisky glasses. It includes pieces that sustain one basic electronic rumble for a long time. It includes pieces made exclusively from recordings of rivers and streams. It includes pieces that move in endless circles. It includes pieces that set up an unmoving wall of saxophone sound. It includes pieces that take a very long time to move gradually from one kind of music to another kind. It includes pieces that permit all possible pitches, as long as they fall between C and D. It includes pieces that slow the tempo down to two or three notes per minute.» Johnson, T. (1973). *The Voice of New Music by Tom Johnson. Learning*. Pp. 5, Introducció. Traducció de l'autora.

<sup>52</sup> Kleinburg, G. (2021, febrer 08). *Charla "Philip Glass y el minimalismo"* [Vídeo]. <https://www.youtube.com/watch?v=bGsFxfRMXOA>

<sup>53</sup> Looking Glass. (2005). *Philip Glass*. [https://philipglass.com/films/looking\\_glass/](https://philipglass.com/films/looking_glass/)

permeten que emergeixi de forma gradual elements mínims aïllats els uns dels altres. Aquests elements que formen la composició contínua i hipnòtica serien el que es considera minimal en la música de Philip Glass. El compositor havia optat per no compondre l'obra amb arranjaments orquestrals tradicionals, en canvi optaria per la música mixta, via sintetitzadors, instruments de vent i fusta i la seva pròpia veu. El material musical més important que proposa Philip Glass es troba als *knee plays*, el violí i la figura d'Einstein tocant-lo. En l'òpera el violinista, vestit com Einstein, és alhora solista però també personatge. La seva presentació pot ser interpretada com el mateix Einstein de forma omnipresent, però també com un simple espectador. Tot i això, aquest seria l'àncora musical de tota l'obra.

En conjunt, els tres temes visuals principals ideats per Wilson estan en relació amb tres temes musicals pensats per Glass, els quals s'organitzen d'aquesta manera:<sup>54</sup>

### *Knee Play I* (cor i orgue elèctric)

#### Acte I

Escena 1 - Tren (conjunt instrumental amb veu solista i cor al final)

Escena 2 - Judici (cor, violí, orgue i flautes)

### *Knee Play 2* (violí sol)

#### Acte II

Escena 1 - Camp i nau espacial (conjunt instrumental amb veu solista/ballarins)

Escena 2 - Tren nocturn (quartet vocal, cor i formació instrumental reduïda)

### *Knee Play 3* (cor *a capella*)

#### Acte III

Escena 1 - Judici/Presó (cor i orgue, conjunt instrumental al final)

Escena 2 - Camp i nau espacial (sis veus, violí, orgue)

### *Knee Play 4* (cor i violí)

#### Acte IV

Escena 1 - Edifici/Tren (cor i conjunt instrumental)

Escena 2 - Llit (veus solistes i orgue)

Escena 3 - Nau espacial (cor i conjunt instrumental)

---

<sup>54</sup> Wilson & Glass, *Op. cit.*

## *Knee Play 5* (cor femení, violí i orgue)

Aquestes articulacions musicals (*knee plays*) de la peça són imaginades per l'artista per tal de donar temps, però alhora per introduir les imatges que s'aniran ampliant més endavant durant la representació de l'òpera. Atès que visualment són menys complexos que les escenes principals, aporten relaxació a l'atenció del públic.

La seva mida escènica menor, els tons literalment més tranquils (els instruments i el cor són més suaus) i la prolongació d'activitats menors semblen anunciar un "interludi" al públic, que percep que no es necessita tanta atenció a la peça.<sup>55</sup>

Les imatges d'aquesta peça bateguen amb el significat potencial d'un somni vívid, com si l'espectador es trobés davant d'un *tableau vivant*. No obstant això, també circulen i es repeteixen a través de les diferents escenes individuals que s'ofereixen al públic.

Les escenes se succeeixen sense cap enllaç concret ni un significat global, sense un fil narratiu, i el resultat final depèn només de l'espectador, de la seva receptivitat en combinació amb el seu bagatge cultural i social.<sup>56</sup>

Algunes parts dels textos de Christopher Knowles adquireixen en l'obra una mena de reconfort familiar a través d'aquesta repetició voluntària i insistent, mentre que la partitura minimalista de Philip Glass resultaria, per certs espectadors, quelcom que altera la consciència. El contingut de l'obra està arrelat en elements de desordre: aleatorietat, connexions irracionals, entre d'altres, tot i això, aquests elements estan continguts dins d'una estructura dissenyada i marcada per una disciplina artística minuciosa, que demostra l'enginy artístic de Wilson. Una de les expressions escèniques més habitual en *Einstein on the Beach* és l'estructura formal i musical creada per Glass que segueix allò vocal. En general els intèrprets contaven (1, 2, 3, 4, 5, 6 / 1, 2, 3 i 1, 2, 3, 4, 5, 6 / 1, 2, 3 ...) o dictaven «sol, fa», o encara «mi, la, mi, la».

La lletra de l'òpera es basa en números i noms de notes. Els números representen l'estructura rítmica de la música i els noms de les notes la seva estructura harmònica. En tots dos casos, el text no és secundari, no és un simple afegit a la música: n'és la descripció.<sup>57</sup>

---

<sup>55</sup> Text original; «Their smaller scenic size, the literally quieter tones (the instruments and chorus are softer), and the prolongation of smaller activities seem to announce "interlude" to the audience, and they sense that not as much attention is needed.» Flakes, S. (1976). Robert Wilson's: Einstein on the Beach. *The Drama Review*, 20 (4). p, 70. Traducció de l'autora.

<sup>56</sup> Wilson, *Op. cit.*

<sup>57</sup> Text original; «Les paroles de l'opéra sont basées sur les nombres et les noms des notes. Les nombres représentent la structure rythmique de la musique et les noms de notes sa structure harmonique. Dans les deux



També es jugaria, al igual que en la producció de *A Letter for Queen Victoria*, amb els canvis en la intenció i/o emoció aportada per la gamma vocal de cada actor, variant ritme i volum. S'afegiran a més, crits i paraules sense sentit, riures, entre d'altres. Les pauses establertes entre el text dramàtic funcionen com a esquema rítmic, el qual es combina amb els silencis de lliure interpretació per part de cada actor.

A *Einstein on the Beach* s'hi poden trobar una sèrie de patrons a nivell figuratiu que s'estableixen de forma repetida, per tal que l'espectador estigui animat a transferir la seva mirada d'una imatge a una altra. La mirada varia, doncs, passant d'una imatge a una altra seguint un mateix patró. El que acaba sent important és la percepció com a experiència del temps que s'associa a cada una d'elles, sense basar-se en el significat mateix de l'acció de l'actor.

Subjecte a una durada preestablerta, el temps autònom wilsonià (una de les experimentacions més fascinants que mai s'havia permès en el teatre) advé espontàniament sobre l'escena, doncs correspon al temps musical dilatat i no al temps realista de l'acció dramàtica.<sup>58</sup>

És una òpera complexa la qual es compona principalment amb la horitzontalitat (espai = brúixola), la verticalitat (temps = rellotge) i les línies rectes. L'artista decideix jugar amb la importància de la tecnologia, l'arquitectura, la modernitat i els avenços de la societat patits pel propi Albert Einstein en vida, com per exemple l'aparició del tren a vapor.

---

cas, le texte n'est pas secondaire, il n'est pas un simple ajout à la musique: il en est la description." Wilson, R., & Philip Glass. *Op. cit.* Traducció de l'autora.

<sup>58</sup> Obregón, R. (2001). Wilson (I). En *Proceso*. p, 81.

## 6.2 SINOPSIS DE L'ÒPERA

En primer lloc, presentem una petita sinopsis del que passa al llarg de la representació de l'obra. La peça comença ja de per sí acordant importància al llenguatge, per tant els intèrprets combinen l'al·locució de frases dislocades i nombres, accelerant de forma gradual la seva pronunciació. Apareixen dues actrius, principals en aquesta òpera, les quals estan en posició assentada, recordant algunes de les fotografies conegudes d'Albert Einstein, el qual s'assentava amb les mans reposades sobre les seves cuixes. Poc a poc, entra en escena el cor, sense pressa, accentuant la idea de la "no acceleració", inspirada en el teatre *Nô* del qual s'inspira sovint el dramaturg. Les repeticions que es van fent al llarg de l'obra no només s'ajusten a la sensibilitat i dificultats lingüístiques de Knowles, sinó que també rememoren les dificultats de la parla que va patir Wilson en la seva adolescència. Es combina el llenguatge dislocat i l'enumeració dels nombres, superposant les dues actrius amb el conjunt del cor. L'ambient de la peça és minimalista, en el sentit que els elements que formen l'òpera són senzills i l'artista no busca crear quelcom amb elements massa rebuscats. Passarem ara a fer una síntesi de l'obra:

Apareixen un infant pujat sobre una bastida a l'esquerra de l'escenari i una actriu que avança endavant i retrocedeix, de forma repetida. En aquesta part de l'acte, la música es va modulant des d'un punt de vista rítmic, instrumental i de tempo. El nen llença un avió de paper, mentre que ha aparegut una petxina de mar a l'escenari i es va emplenant l'indret de fum. Un tren de principis del segle XIX sorgeix des de la dreta de forma lenta cap a l'esquerra. Una línia lluminosa vertical baixa lentament en el fons, de forma paral·lela a la bastida i de 90° en comparació amb el tren. En aquest moment s'apaga la llum, permetent al públic veure només l'infant i un home que està situat a la part dreta. Quan la llum es torna a encendre el tren ha desaparegut. Una actriu entra per la dreta, movent les mans, els braços i el cap amb gestos molt precisos i definits. Avança lentament cap al fons mentre que el tren torna entrar a l'escenari. El tren retrocedeix, a la dreta, més de pressa del que va arribar. Un actor entra i se situa a la dreta, d'esquena a nosaltres, amb la mà dreta aixecada i movent-se com si escrivís en una pissarra (una imatge que es repetirà sovint). El tren retrocedeix més de pressa en comparació amb la seva arribada. Un actor entra i se situa a la part dreta, d'esquena al públic i amb la mà dreta aixecada es mou com si escrivís en una pissarra (imatge que s'anirà repetint sovint al llarg de l'òpera). Un dibuix en blanc i negre d'un tren travessant el camp baixa sobre una tela en el fons, el qual torna a pujar lentament poc després. Aquest dibuix recorda la irrupció de la tecnologia durant la època d'Einstein. El nen llença un altre avió de paper, en el moment en el qual el tren torna a avançar molt lentament. Se sent un diàleg indesxifrable juntament amb les notes

sostingudes de la veu aguda que canta. Un personatge llegint el diari, avança caminant cap a l'esquerra i el nen de la bastida comença a moure's de banda a banda. El diàleg continua, mentre que les notes altes sostingudes semblen mantenir-se durant més temps, mentre que apareix novament la línia vertical i lluminosa en el fons, la qual arriba just davant de la part davantera del tren, es comença a veure que hi ha un actor situat en el lloc on aniria assentat el maquinista que condueix el tren. Es torna a apagar la llum, deixant a vista de tots l'infant i un home situat a la dreta. L'orgue toca una nota aguda. El tren s'engega i el nen, amb un arnès, baixa de manera que sembla que estigui flotant de la grua.

Es comença a muntar l'escena del judici. A la part central hi ha un banc de jutge de grans dimensions, amb una llum circular a cada costat. Einstein, el violinista, entra molt silenciosament. El cor entra per l'esquerra, tots amb sacs de menjar. Alguns ocupen els seus llocs a la llotja del jurat. Altres van a la dreta com a espectadors del judici. El cor comença un cant lent, una i altra vegada. Entren els jutges, un home negre digne i un nen blanc petit. Tots dos també porten bosses de dinar. En aquesta part, s'atorga importància a la repetició dels moviments, juntament amb les expressions facials de cada personatge que apareix a l'escenari. Un dels jutges colpeja amb el martell, proclamant alhora l'inici de la sessió. Tots dos repeteixen el gest de colpejar i els seus anuncis diverses vegades, inclinant el cap ràpid després de cada repetició. El violinista comença a tocar, mentre que el cor canta ("do re mi"), i després passa a la cançó dels números. Mentre canten, els dits es mouen en patrons diferents i en un ritme diferent del de la cançó, cosa que demana als actors un entrenament intens, ja que aquest exercici implica molta dificultat. Apareixen dues imatges en el fons, mentre que es va accelerant la melodia del violí. Una brúixola d'arquitecte penja d'una corda estirada en angle des de l'escenari a l'esquerra fins a la part superior de la dreta. Els membres del cor asseguts a la dreta estenen les seves extremitats en postures durant uns segons i després tornen a les seves postures normals. També hi ha la presència d'un rellotge, el qual va en sentit contrari d'allò que es coneix habitual. L'orgue ascendeix el to de les seves notes, mentre que una tela que baixa va cobrint quasi tot el decorat de la peça. Una part del llit de davant de la taula dels dos jutges s'il·lumina, creant una línia horitzontal de la mateixa amplitud que la línia vertical de llum que ha aparegut a la primera escena.

Fora de l'escenari el cor canta en veu baixa. Se'ns proposa en aquest segon acte una escena més tranquil·la que les del primer acte, però mostrant imatges que ja s'havien proposat anteriorment. Un cercle negre (el de l'escena del judici) entra per la part del darrere esquerre. Hi ha dues persones a la part de darrera del vagó del tren que ha tornat a aparèixer: una dona negra amb un llarg vestit blanc davant d'un home blanc amb un vestit negre del segle XIX.

L'home surt a la plataforma del vagó i la dona el segueix. El cercle negre cobreix la lluna i apareix una llum a cada costat. El cor surt per l'esquerra i la majoria, inclòs un dels dos nois que feia de jutge, van vestits com Einstein es solia vestir (incloent les pipes). Només un actor va vestit d'una altra manera, el qual porta una camisa vermella i està d'esquena al públic, escrivint. La noia de la petxina del primer acte està amb la seva petxina. Les dues persones que són a la finestra del vagó tornen cap a dins, la dona aixeca lentament el braç cap a l'home, té una pistola a la mà. Hi ha un panell de llums i el cor és al costat de l'orquestra, repetint patrons numèrics de forma ràpida. Els llums del panell segueixen patrons circulars abans d'apagar-se.

El teló del fons s'eleva, mostrant novament l'escena del judici. Només hi ha els dos jutges. Després entra una actriu i es dirigeix cap a un tamboret alt a la dreta del banc del jutge, on s'hi instal·larà de forma lenta, tornant a aquesta idea de la “no acceleració” dels moviments. S'il·lumina el lateral del llit i una altra línia horitzontal al teló del fons. La brúixola de l'arquitecte torna a aparèixer. Aquesta línia horitzontal lluminosa marca l'espai, mentre que la música segueix un patró repetitiu.

Apareix l'escena de la presó. Es comença un discurs que es repeteix moltes vegades al mateix tempo mentre una actriu realitza moltes accions diferents, el seu cos canvia freqüentment de ritme, pas i tempo (recorda els gestos amb els dits dels membres del cor/jurat que no seguien el ritme de les veus). Hi ha dos membres del cor vestits amb vestits de presó amb ratlles, a la dreta, darrere de les barres de la presó. El cor/jurat tornen a fer gestos amb els dits que no van al mateix ritme que el de la cançó. L'actriu s'aixeca lentament mentre continua repetint el discurs i es col·loca davant de les barres. Comença a fer moviments corporals ràpids mentre manté el mateix ritme en el discurs. Einstein entra de nou i ocupa el seu lloc a l'escenari. El violí s'incorpora silenciosament a la música. És fosc, excepte per una càlida resplendor groguenca i la llum de les dues línies horitzontals que indiquen i representen l'espai. Es comença un diàleg i de fons es sent l'orgue en veu baixa. Apareixen els ballarins ballant, saltant i agrupant-se de diverses maneres. Els ballarins ballen. Inicialment girant, després fan salts i s'agrupen de diverses maneres, mentre continua el moviment salvatge però repetitiu i controlat. L'orgue emet sons aguts i la llum s'esvaeix sobre la ballarina que ha quedat darrere fins que la seva silueta es retalla.

El tempo augmenta, el violinista toca el seu instrument i les veus del cor van sorgint. S'aturen. Es revela un edifici de maó pintat, el qual ocupa les línies de perspectiva de l'escena en la què es veia la part de darrera del tren del segle XIX. A dalt de l'edifici, darrere una finestra, veiem una dona mirant cap a la dreta, amb el braç dret movent-se ràpidament com si escrivís en una pissarra. Una part dels actors que es troben a la part davantera de l'escenari llegeix un

llibre amb moviments ràpids del cap, i després marxen. La dona continua escrivint una estona i se'n va, l'edifici puja. Aquest edifici pot simbolitzar l'avença de la modernitat de la qual fou testimoni Einstein en vida. En quart acte hi ha una repetició dels moviments i canvis de ritme. A l'escenari només s'hi veu una llum horitzontal, la qual s'eleva lentament pel seu extrem dret. Un cop en estat vertical, s'eleva lentament fins a desaparèixer per sobre. L'escena final és una acumulació de moltes de les imatges ja introduïdes. Hi ha panells lluminosos (imatge de la nau espacials) per tota la part del darrere de l'escenari amb alguns dels actors i músics a diferents nivells davant d'aquests panells. Aquests panells van emetent la llum de manera menys i més forta, recordant els batecs d'un cor. Els músics estan tocant, mentre s'encenen i s'apaguen diferents combinacions de llums. Del terra de l'escenari puja una cabina de vidre amb el nen de la bastida de la primera escena a dins. En aquesta cabina hi apareix un rellotge, recordant la importància del temps en l'obra de Wilson. Es mou lentament amunt i avall durant tota l'escena. Des de l'esquerra arriba una altra cabina de vidre, movent-se lateralment, amb un tren del futur. Sona un violí i el cor canta. La música de l'orgue és cada vegada més forta. La nau espacial torna a aparèixer, mentre que les dues cabines de vidre vistes anteriorment es troben en posicions diferents en comparació amb abans, tot i que segueixen movent-se seguin els mateixos patrons. Els llums dels panells ara giren en cercles. Apareix en el fons la imatge del manual d'una bomba atòmica, moment que significaria l'inici d'una nova seqüència de nombres (1, 2, 3, 4...1, 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8.... ), mentre que el cor no segueix el ritme de la melodia. Parlen les dues noies del principi, mateix ambient que l'inici de la peça (is, it, it could, it could... be, it could be...). Aparició des de la dreta d'un vehicle més modern que el tren a vapor, ja ha evolucionat i es mostra el pas de la tecnologia, concloent amb un coet del segle XX. Hi ha un canvi en la música, el cor para i comença a parlar el conductor. Reprèn el cor (de vegades para i només es sent el conductor i el seu monòleg). El violí és l'últim so que sent el públic, la representació acaba en silenci, doncs el cor es calla de cop quan s'apaguen les llums.

## 6.3 ESPAI I TEMPS

Les òperes de Wilson celebren la primacia de l'espai i la suspensió de la temporalitat.<sup>59</sup> L'artista va integrar el comportament autista del temps i l'espai de Knowles en el seu art de caràcter experimental, la qual cosa es pot observar en les obres en les quals els dos artistes varen col·laborar. Un exemple el tenim quan una de les actrius del primer acte ha entrat en escena per la dreta, movent les mans, els braços i el cap amb gestos precisos i definits en *Einstein on the Beach*. El disseny de l'escenari wilsonià està basat en línies molt marcades. A través d'elements com la llum o el moviment, els quals organitzen l'espai, l'artista estableix el principi de la seva composició escènica.

El rigor estructural de l'òpera d'*Einstein on the Beach* es corresponia amb la precisió arquitectònica de l'espai: la locomotora bidimensional del principi, el rellotge sense agulles que dominava més tard la sala dels jutges eren imatges de coses, encara que valgessin sobretot pel seu poder simbòlic.<sup>60</sup>

Mitjançant la llum i formes simples, les escenes creades per Robert Wilson cobren vida a través d'una estètica sovint qualificada com a minimalista. Aquesta combinació d'elements minimalistes en el seu teatre prescindeix d'allò merament decoratiu. La llum utilitzada de forma unitària sobre cada intèrpret situat a l'escenari permet integrar a tot el càsting sense deixar ningú de banda.<sup>61</sup> La imatge i l'espai escènic estan creats pels actors, els quals estan definits per les postures que posen en escena i la llum. Per mitjà de moviments no accelerats, minimalistes, precisos i repetitius, sense deixar de banda el fet que són majoritàriament quotidians, l'artista presenta un escenari panoràmic basat en la coreografia. La imatge escènica està dominada en gran part pels moviments, encara que la llum marca les línies que defineixen els límits de l'espai.

En *Einstein on the Beach* la il·luminació no només aporta llum a l'escenari, sinó que també és com si fos un actor més formant part de la peça, movent-se per l'espai amb la música.<sup>62</sup> La llum, un dels elements crucials en l'obra, crea un espai a l'escenari, sense ella, aquest no existeix. La llum ajuda a escoltar i veure millor la peça, de manera que les ombres

---

<sup>59</sup> Arendell, T. D. (2015). Thinking spatially, speaking visually: Robert Wilson and Christopher Knowles. *The Autistic Stage: How Cognitive Disability Changed 20th-Century Performance*. p, 21.

<sup>60</sup> Text original; «A la rigueur structurelle de l'opéra répondait la précision architecturale de l'espace : certes, la locomotive en deux dimensions qui s'avancait au début, l'horloge sans aiguilles qui surplombait plus tard le bureau des juges étaient encore des images de choses, même si elles valaient surtout pour leur puissance symbolique.» Picon-Vallin, B., & Aristei, M. T. (2001). *La Scène et les images*. CNRS. pp, 58 i 59. Traducció de l'autora.

<sup>61</sup> Gil, *Op. cit.*, p, 36.

<sup>62</sup> Bennett, *Op. cit.*, p, 18.

que projecta formen l'espai i aquest permet un cert ordre a l'escenari. Això farà que el públic pugui centrar-se en cada element, per tal de tenir una visió general, tant d'allò visual com musical.

El repte per a mi com a director de teatre és [si] puc donar un espai perquè puguem sentir la música i l'òpera. I aquest és el repte més gran. Normalment, quan vaig a l'òpera, hi ha tanta agitació a l'escenari; passen tantes coses que he de tancar els ulls per sentir amb atenció. Si tanco els ulls i estic al teatre, sento amb més agudesesa, en general. Puc escoltar el violí, l'arpa, les flautes, puc escoltar el cantant. Si obro els ulls, acostumo a distreure'm visualment. Així que per a la meua feina, que és molt visual, allò visual ens ha de donar un espai per sentir la música de manera que, amb els ulls oberts, pugui sentir millor que amb els ulls tancats.<sup>63</sup>

El treball de Wilson és molt visual, doncs proposa un espai perquè puguem escoltar la música. Considera que amb els ulls oberts gaudint de les representacions es gaudeix més que amb els ulls tancats.<sup>64</sup>

L'espai de la peça està fragmentat i definit pel joc que hi ha entre la llum i les ombres, juntament amb les formes abstractes (quadrat, rectangle, etc) que apareixen en diverses escenes. En el *knee play* 1 es crea un petit espai cúbic per mitjà de la projecció d'una llum extremadament blanca, dins la qual hi ha les dues actrius principals assentades a sobre d'una cadira cada una i mirant el públic. En contraposició es situa una cadira aïllada i mínimament il·luminada a la part esquerra de l'escenari, creant així un contrast. A l'escena del judici també podem veure com l'espai està format per mitjà de formes senzilles, esmentades anteriorment, que servirien per a establir el mobiliari principal. Juntament amb aquestes formes intervenen les formes creades per la llum, com la línia horitzontal i blanca del fons de l'escenari, o encara els triangles d'aquest mateix fons creats per la llum i les seves ombres. Robert Wilson conclou el final de la peça amb una imatge que mostra una de les poètiques de l'obra, la qual està basada en la idea del temps i l'espai. Així, quan s'està acabant la representació, dues cabines de vidre s'entrecreuen en l'aire. Mentre una viatja de dalt a baix, fent així referència al temps, l'altra es mou de forma horitzontal, plasmant la idea de l'espai del teatre wilsonià.

---

<sup>63</sup> Text original: «The challenge for me as a theatre director is [whether] I can I give a space so that we can hear music and opera. And that's the biggest challenge. Usually, when I go to the opera, it's so busy on stage; there's so much going on that I have to close my eyes in order to hear carefully. So if I close my eyes, and I'm in the theatre, I hear more acutely, generally speaking. I can listen to the violin, to the harp, to the flutes, I can listen to the singer. If I open my eyes, usually I'm visually distracted. So for my work, which is highly visual, the visual must give a space for us to hear music so that, with my eyes open, I can hear better than when my eyes are closed.» Wilson, R., i Shevtsova, M. (2022). Covid Conversations 5: Robert Wilson. *New Theatre Quarterly*, 38 (1). p. 11. Traducció de l'autora.

<sup>64</sup> *Ibidem*. p, 4.

L'òpera és ideada de manera que el temps de la peça no està fraccionat, aleshores no proposa cap pausa concreta a l'espectador entre les diverses actes que la componen. No obstant això, malgrat les gairebé cinc hores de durada de l'espectacle, Wilson convida l'espectador a entrar i sortir de la sala, en silenci, per tal d'ajustar-se a si mateix amb l'obra. D'aquesta manera, és el públic qui decideix com viurà la representació de la peça.

Al meu parer és una obra difícil de seguir d'un sol tret, almenys des de la meua pròpia experiència. No he aconseguit mirar-la d'una vegada sense anar parant, almenys durant els dos primers actes, els quals m'han semblat més llargs que els dos darrers. Així, he anat administrant el meu temps i elaborant les meves pròpies pauses per a una bon visionat de l'obra. Aquesta idea segons la qual el receptor de l'obra pot gestionar el seu propi temps és quelcom innovador en comparació amb altres peces teatrals a les quals he pogut assistir.

El fet que hagi estat un exercici que m'hagi demanat un esforç a nivell de concentració per la poca facilitat del visionat del DVD de la peça potser és degut a l'evolució que ha patit la societat des del sentit del ritme de vida d'aquesta. En efecte, les formes de vida contemporànies són regides per un ritme de vida accelerat i excessiu, molt sovint no prenem el temps necessari per a gaudir de les coses senzilles. Aquest ritme al qual estem enfrontats és difícil de seguir, sobretot per les noves generacions. Les generacions anteriors a la meua estan més acostumats a deixar-se portar i prendre realment el temps de fer les coses poc a poc, sense passar d'una cosa a una altra constantment de forma ràpida. Per exemple, el meu pare, el qual ha realitzat el visionat de la peça amb mi ha estat molt còmode amb aquesta. L'educació que la joventut rep avui en dia ha estat afectada per les darreres crisis del segle XXI, sobretot el sistema universitari, el qual cada vegada es promou de forma més accelerada. Un exemple podria ser la pèrdua del contacte entre el professorat i el cos estudiantil, el qual s'ha vist afectat durant les darreres dècades. Efectivament, aquesta relació s'ha anat distanciant, no només a causa de crisis com la Covid-19 que hem experimentat recentment, sinó també a causa de la digitalització i els avenços tecnològics que viu la nostra societat. Els coneixements es transmeten de forma inesperadament ràpid. Carreres universitàries que abans es feien en cinc anys han passat a fer-se en quatre, i inclús es plantegen baixar-ho a tres anys. Tal cosa es podria veure reflectida després en l'àmbit de la vida privada de cada individu, aquesta podria ser una de les raons per les quals el visionat d'*Einstein on the Beach* m'ha semblat complex per la seva llarga durada. El fet d'estar acostumada a un ritme de vida força accelerat potser ha fet que em sembli més complicat visionar una obra lenta en comparació a aquest.



## 6.4 LLENGUATGE

Integrant la figura de Christopher Knowles en el seu treball teatral, el dramaturg desafia aquesta idea segons la qual l'infant autista no pot integrar-se plenament en la societat. El llenguatge del jove poeta i la seva manera de comunicar-se foren un ancoratge estètic en el teatre de l'artista.<sup>65</sup> En cap cas posa a primera fila la discapacitat física de Knowles durant les seves representacions, sinó que el seu teatre utilitza més aviat la llibertat sensorial com a mètode de treball. L'espectacle wilsonià juga amb l'articulació i desarticulació del text (imatges sonores) i dels gestos (imatges visuals).<sup>66</sup>

La destil·lació del llenguatge a *Letter* va transformar els intèrprets no autistes de Wilson en autòmats, mentre que Knowles estava totalment present i fluid en les frases abstractes que va ajudar a crear. Aquesta aparent paradoxa - que la sensibilitat autista de Knowles aparegués com la presència més present en les primeres òperes de Wilson - posa en dubte les suposicions estereotipades sobre la parla autista com buida o nul·la. Tot i que la comunicació amb els altres sol ser un repte per a les persones autistes degut a les seves dificultats per llegir l'afecte o el llenguatge corporal, això mai no hauria d'implicar una manca de presència o un desig d'aïllament. Els actors no autistes de Wilson van prendre aquest estereotip de la parla mancada d'afecte per crear un fenomen grupal d'automatisme a l'escenari.<sup>67</sup>

Els textos elaborats per l'obra d'*Einstein on the Beach* que Knowles havia ideat no pretenien tractar la biografia o l'obra científica d'Albert Einstein, al contrari. Per exemple, el text pensat per l'escena I de l'acte I comença de la següent manera;

This love could be some one.

Into Love.

It could be some one that has been somewhere like them.

It could be some like them.

Tis one like into where that one has been like them.

Well, it could be be some like them.

Those like into where like that into this.

---

<sup>65</sup> Maranca, B. (1977). *The Theatre of images*. p, 44. Citat en Arendell, *Op. cit.*, p, 17.

<sup>66</sup> Picon-Vallin & Aristei, *Op. cit.*, p, 61.

<sup>67</sup> Text original; «The distillation of language in *Letter* transformed Wilson's non-autistic performers into automatons, while Knowles was fully present and fluent in the abstract phrases he helped create. This apparent paradox - that Knowles's autistic sensibility appeared as the most present presence in Wilson's early operas - troubles stereotypical assumptions about autistic speech as empty or void. Although communication with others is often a challenge for those on the autism spectrum due to difficulties in reading affect or body language, this should never imply a lack of presence or a desire to be isolated. Wilson's non-autistic actors borrowed this stereotype of affectless speech to create a group phenomenon of automatism on stage.» Arendell, *Op. cit.*, p, 19. Traducció de l'autora.

This one has been broken like into where.  
But it could be some that it could be some like into like  
into like into  
like into where like that.<sup>68</sup>

El llenguatge desordenat i distorsionat de Knowles es veu en la manera en la que el jove poeta agafa les paraules que tothom coneix per tal de fracturar-les i unir-les sota una nova forma. El poeta va canviant una i altra vegada la configuració de les paraules, sigui partint-les o recombinant-les, convertint així el llenguatge en la seva zona segura.<sup>69</sup> La parla distorsionada de Knowles present durant tota la peça esdevé la poètica de la mateixa. En certa manera, aquesta parla és un dels elements que acaba articulant la peça, de forma que sense aquesta, l'obra i el seu aproximament al llenguatge no tindria el mateix sentit.

Tradicionalment en el teatre primer es comença a idear la peça a través del text que formaria l'obra, en canvi Wilson decideix començar per allò estrictament visual amb el seu llibret i després plantejaria el text que formaria l'òpera. D'aquesta manera l'artista planteja novament la relació entre el llenguatge i allò visual. Des d'aquest punt de vista, l'artista confronta dos modes de representació: el visual i verbal. Així, el teatre de Wilson posa un punt dramàtic en la seva concepció de la percepció simultània de la multiplicitat d'arts que s'agrupen al seu escenari. Encara que allò verbal i visual es contradueixen de vegades, crea un nou ordre estètic posant-los en contraposició.<sup>70</sup> Malgrat això, els dos tipus d'imatge, sigui la visual o la verbal, es presenten de manera que les dues s'integren en l'obra a nivell d'acceleració, repetició, desordre, entre d'altres. Mentre que un moviment pot estar realitzat de forma no accelerada, la parla dels intèrprets pot ser accelerada, formant així un contrast.

En l'òpera la sonoritat de les paraules és allò més important en la representació del llenguatge. En efecte, s'articula i és vist de forma sonora. Christopher Knowles visualitza les paraules, de manera que l'ordenació d'aquestes és totalment inhabitual al que el públic estava familiaritzat a veure. Des d'un punt de vista lingüístic el llenguatge del jove poeta no seguia cap regla de sintaxi, més aviat es veia articulada de forma espontània i regida per unes normes numèriques. Les paraules estan construïdes de forma que neguen tota assimilació amb el seu significat, sinó que la grafia interior de Knowles es projecta a nivell sonor al llarg de l'obra. per reemplaçar la sintaxi habitual, s'utilitzarà una línia musical per tal de guiar el llenguatge

---

<sup>68</sup> Bennett, *Op. cit.*, p, 34.

<sup>69</sup> Idem.

<sup>70</sup> Holmberg, *Op. cit.*, p, 58.

de la peça. L'harmonia basada en la superposició dels textos que formen l'obra està lligada mitjançant la repetició i el desordre de les paraules, jugant així amb allò visual però alhora sonor. Aquestes repeticions tindrien com a base la distinció de les altures sonores de cada intèrpret, les quals són interpretades posteriorment per l'actor convidat, l'espectador.<sup>71</sup>

En lloc de donar continuïtat als diàlegs com en el teatre convencional, les frases del teatre wilsonià es munten i s'organitzen en forma de *collage*. Es basen en l'ambigüïtat del llenguatge violant les regles gramaticals, semàntiques, sintàctiques, pragmàtiques i retòriques, intentant inhibir una comprensió coherent del que es diu, cosa que obliga l'espectador a crear i/o trobar les pròpies trames narratives, doncs el dramaturg no pensa en el significat de la narració resultant. El col·lapse del diàleg proposat a les seves obres es basa en la interrupció del flux ordinari d'una conversa o d'una narració. Això provocaria la destrucció del pont que uneix dos individus durant un diàleg, però també podria aportar més riquesa al diàleg. També usarien recursos electrònics (micròfons, amplificadors, música, etc) per provocar interferències en la transmissió i recepció del discurs produït, transformant-ho en quelcom auditivament incompreensible. L'artista, dissolvent el so, es basa en la sonoritat de les paraules, intensificant la seva sortida bucal en el moment de la seva presentació, basant-se en un codi d'entonacions i accentuacions. Wilson busca jugar amb la modulació vocal del llenguatge, trencant el seu significat en una estructura purament musical. El seu interès resideix així en la melodia vocal creada pels actors en escena, i no en el significat de les paraules que surten de les boques.<sup>72</sup>

---

<sup>71</sup> Morey, Pardo, & Wilson, *Op. cit.*, capítol IV.

<sup>72</sup> Pinheiro, *Op. cit.*, p. 93.

## 7. CONCLUSIONS

Aquest treball m'ha permès dirigir-me cap a un estudi general del teatre de Robert Wilson. De l'ús que fa del llenguatge hem arribat a les conclusions que s'exposaran a continuació. Partint de l'espai, el temps i el llenguatge, sobretot en l'òpera *Einstein on the Beach* (1976), el meu escrit pretén extreure el màxim profit dels aspectes que s'han considerat més importants per entendre quin paper ha tingut la visió sensorial i lingüística de Christopher Knowles. Són múltiples els trets distintius que he pogut anar aprenent al llarg de l'elaboració d'aquest TFG. Començant aquest treball tenia por que hi hagués una manca de bibliografia qualitativa, però a mesura que s'ha anat fent la recerca d'aquesta, he pogut veure que alguns estudis sobre el teatre wilsonià, o encara la col·laboració entre aquest i Knowles ja s'havien elaborat. Així, a base de tota la bibliografia trobada, he pogut fer una recopilació de la informació per tal de crear aquest treball informatiu i analític.

D'una forma molt generalitzada i després d'aproximar-me al teatre wilsonià, em cal reprendre alguns dels aspectes més claus de l'escenografia ideada pel dramaturg, els quals estan influïts de manera considerada per la seva col·laboració amb Knowles. M'ha sorprès l'evolució que ha fet l'artista en el sentit que primer decideix ignorar el llenguatge -el qual li ha aportat tantes dificultats alhora de comunicar-se quan era adolescent-, i després de la unió de Christopher Knowles als Byrd, emprèn tota una experiència de desconstrucció i reformació del llenguatge, el qual el portaria estructurar des d'un nou punt de vista les seves produccions. L'acte repetitiu del llenguatge del poeta es veu clarament reflectit el teatre de Wilson, com he pogut constatar durant la meua recerca informativa en relació amb la peça *A Letter for Queen Victoria* (1974), o encara en diverses ocasions durant el meu visionat d'*Einstein on the Beach*.

La sonoritat i la dicció utilitzades en l'obra d'*Einstein on the Beach* han estat clau per a entendre la importància que Wilson atorga a l'experimentació del llenguatge en el sentit de la complexitat que aquest representa. El processament autista a nivell lingüístic de Knowles es veu, des d'un sentit experimental en l'obra, com també la relació del poeta amb l'espai, el qual està posada en escena en les produccions estudiades.

A més de la influència de Knowles sobre la visió que té Wilson del llenguatge, també m'han interessat l'espai i el temps, dos aspectes claus del teatre wilsonià. Encara que aquests dos elements teatrals ja siguin presents anteriorment en l'obra del dramaturg, en el cas de l'espai he pogut observar que l'artista adapta els moviments dels seus intèrprets amb la forma en la qual el jove poeta es mou en el seu dia a dia, la qual difereix de la nostra manera de

moure'ns en relació amb l'espai. Els intèrprets es mouen doncs d'una forma diferent a l'habitual, jugant així amb l'espai escènic. Això representa un element clau en la col·laboració dels dos artistes, doncs es promou una adaptació de l'escenari a Knowles, essent una figura més que notable per al treball artístic del dramaturg. He pogut entendre que tant el llenguatge com els moviments característics de l'autisme de Knowles són presents en el treball wilsonià a partir de *A Letter for Queen Victoria*. L'elecció d'una música minimalista a través del treball creatiu de Philip Glass per a l'òpera *Einstein on the Beach* ha permès veure també s'acorda la sonoritat musical amb l'acte repetitiu del llenguatge de Knowles. Aquest element també ha sigut clau per a comprovar que el dramaturg ha tingut aquesta voluntat d'incloure la condició autística del jove poeta en la seva producció. La durada de la peça ha acabat sent un element del teatre wilsonià molt captivant, el qual no tenia idea que tindria tanta importància en la concepció del seu teatre, i que m'hagués portat a reflexionar sobre la nostra capacitat de concentració.

Aquest treball m'ha permès poder dirigir-me cap a una nova faceta de l'art, de manera que he après un nou ventall de coneixements que potser no havia tocat gaire durant els quatre anys del grau. M'ha semblat molt enriquidor veure com la incorporació d'alguns trets d'una malaltia (llenguatge distorsionat, relació de la persona autista amb l'espai, etc) poden crear quelcom tant interessant com resulten ser-ho les produccions a les quals s'ha fet referència al llarg d'aquest escrit. Treballar el tema escollit ha sigut captivant en el sentit de l'amplitud d'aquest, doncs el teatre és un àmbit artístic del qual es pot estudiar i investigar molts aspectes diferents. Tenint en compte els estudis que d'Història de l'Art que he cursat els quatre darrers anys, he provat d'adaptar el meu llenguatge a un públic ampli, mitjançant l'ús d'un vocabulari entenedor. Així, he intentat presentar un escrit que presenti un rigor i una claredat expositiva de qualitat, tot mostrant una capacitat de síntesi de tota aquella informació que he anat recaptat al llarg de l'elaboració de la meva redacció.

L'estudi que proposava a l'inici d'aquest treball consistia, sobretot, en ser una aproximació a la influència del llenguatge i la sensibilitat del poeta Christopher Knowles al treball artístic i teatral de Robert Wilson. Podria afirmar que aquest està assolit a mitges, car un estudi completament profund sobre el tema requeriria més temps i dedicació, sobrepasant un Treball de Grau. Tinc la sensació que amb aquest treball potser donaré visibilitat a la unió de dos àmbits dels quals encara ens queda molt per descobrir. Esperant haver estat a l'alçada dels objectius que m'havia plantejat a l'inici d'aquest Treball de Final de Grau, m'agradaria dir que, mirant enrere i assumint els possibles errors que he pogut cometre durant l'elaboració del meu escrit, juntament amb els dubtes i l'estrès que de vegades m'han fet companyia, estic

orgullosa d'haver portat a terme un treball com aquest per posar un punt i final a la meua carrera. Sortint dels camins trillats i provant de viatjar i recórrer un nou horitzó per tal d'ampliar els meus coneixements, ha estat captivant descobrir un nou ventall de possibilitats. Aquest treball és només una de les nombroses interpretacions del treball creatiu del dramaturg, encara hi ha infinites recerques i recorreguts a aprofundir. Després de prendre una mica de distància i deixar reposar el treball durant uns dies, només puc dir que aquest treball hagués pogut estendre's molt més, degut a la gran quantitat de coneixements que es poden adquirir sobre l'art de Robert Wilson. No me'n penedeixo pas d'haver pres la decisió de posar en relació dos àmbits que semblen tant distants l'un de l'altre, com ho són l'art i l'autisme. Finalitzaré amb les pròpies paraules de Robert Wilson, amb les quals també he iniciat el meu treball, car considero que engloben de forma irònica el seu treball; «I think that I've always been a structured person.»

## 8. FONTS BIBLIOGRÀFIQUES

Arendell, T. D. (2015). Thinking spatially, speaking visually: Robert Wilson and Christopher Knowles. *The Autistic Stage: How Cognitive Disability Changed 20th-Century Performance*. Pp. 17-24.

Balbuena Rivera, F. (2007). Breve revisión histórica del autismo. *Revista de la asociación española de neuropsiquiatría*, 27 (2), 61-81.

Bennett, R. E. (2009). *Why Theatre? A Study of Robert Wilson*.

Brook, J. (2015). Robert Wilson and an aesthetic of human behaviour in the performing body (Doctoral dissertation, University of Gloucestershire).

Feinstein, A., Belinchón Carmona, M., & Muñoz Bravo, J. (2016). Feinstein, Adam, 1957- *A history of autism. Conversations with the pioneers*. Castellà. *Historia del autismo : conversaciones con los pioneros* (Edició revisada i ampliada). Autismo Ávila.

Flakes, S. (1976). Robert Wilson's: Einstein on the Beach. *The Drama Review*, 20 (4). Pp. 69-82.

Gil Barturen, C. (2021). *Escenografías de vanguardia: un análisis visual de la obra de Robert Wilson*.

Holmberg, A. (1996). *The Theatre of Robert Wilson*. Cambridge University Press.

Johnson, T. (1973). The Voice of New Music by Tom Johnson. *Learning*. p. 5, Introducció.

Maurin, F. (1998). *Robert Wilson : le temps pour voir, l'espace pour écouter : essai*. Actes Sud.

Moldoveanu, M. (2002). *Composition, light and color in Robert Wilson's Theatre*. Lunwerg.

Morey, M., Pardo, C., & Wilson, R. (2003). *Robert Wilson*. Poligrafa Ediciones Sa.

Mottron, L. (2016). L'autisme, une autre intelligence. *Bulletin de l'Académie Nationale de Médecine*, 200 (3), 423-434.

Obregón, R. (2001). Wilson (I). En *Proceso*.

Pardo, C. (2005). Un canon perpetuo. *Contrastes. Las Artes de lo Mínimo*, nº 21. Pp. 1-3.

Picon-Vallin, B., & Aristei, M. T. (2001). *La Scène et les images*. CNRS.

Pinheiro, L. Pomar semeado pelo autista: as estratégias textuais de Bob Wilson *Cadernos letra e ato*. Pp. 89-95.

Schelling, K. J. (2017). *Sounding Out the Stage: Music and Sonic Design in Robert Wilson's Theater* (Doctoral dissertation, Yale University).

Shevtsova, M. (2007). *Robert Wilson*. Routledge.

Simmer, B. (1976). Robert Wilson and therapy. *The Drama Review*, 20 (1), 99-110.

Sola Lorente, A. (2018). *Construir con la luz: la escenografía teatral de Robert Wilson* (Doctoral dissertation, Universitat Politècnica de València).

Toro, M. (2009). Robert Wilson y el postmodernismo. *Danzaratte: Revista del Conservatorio Superior de Danza de Málaga*, (5), 71-80.

Valiente Martínez, P. (2003). *Estudio del proceso de creación de la obra de Robert Wilson*. [Tesis].

Wilson, R. (1992). *Einstein on the beach : òpera en 4 actes*. [Consorci del Gran Teatre del Liceu].

Wilson, R., Glass, P. (2012). *Einstein on the Beach*. Éditions Dilecta.



Wilson, R., i Shevtsova, M. (2022). Covid Conversations 5: Robert Wilson. *New Theatre Quarterly*, 38 (1), 1-26.

## 9. WEBGRAFIA I VIDEOGRAFIA

Behrens, M. (2020, agost, 13). Robert Wilson: Introduction. KVL Bulletin. 2020. *Archipelago*. <https://archipelago.page/entity/content/59> (última consulta el 15 d'abril de 2023).

Kleinburg, G. (2021, febrer 08). *Charla "Philip Glass y el minimalismo"* [Vídeo]. <https://www.youtube.com/watch?v=bGsFxfRMXOA> (última consulta el 20 d'abril de 2023).

Klenk, L. (2020, setembre 09). Robert Wilson, The Master of Experimental Theater. *TheatreArtLife. The Global Media Site for Entertainment*. <https://www.theatreartlife.com/artistic/robert-wilson-the-master-of-experimental-theater/>. (última consulta el 16 d'abril de 2023).

Looking Glass. (2005). *Philip Glass*. [https://philipglass.com/films/looking\\_glass/](https://philipglass.com/films/looking_glass/) (última consulta el 20 d'abril de 2023).

Otto-Bernstein, K., Wilson, R., Sontag, S., Glass, P., Byrne, D., Waits, T., & Norman, J. (2007). *Absolute Wilson*. [Pel·lícula, DVD]. Kinowelt.

Robert Wilson: Introduction. KVL Bulletin. 2020. *Archipelago*. <https://archipelago.page/entity/content/59>. (Última consulta el 03 de desembre)

Soto, I. (2014, agost 27). Robert Wilson, un autentico creador ex machina. *Clarín*. [https://www.clarin.com/rn/escenarios/Robert-Wilson-autentico-creador-ex-machina\\_0\\_rJeeHcqyXl.html](https://www.clarin.com/rn/escenarios/Robert-Wilson-autentico-creador-ex-machina_0_rJeeHcqyXl.html) (última consulta el 13 d'abril).

The Watermill Center. <https://www.watermillcenter.org/about/> (última consulta el 13 d'abril de 2023).

Wilson, R., Glass, P. (2016). *Einstein on the Beach*. [Pel·lícula, DVD]. Royal Opera House Enterprises Ltd.

Wilson, R. *Robert Wilson*. <https://robertwilson.com> (última consulta el 02 de març de 2023).