

Si el nuevo alcalde de Roma, para que no entraran la lluvia ni el frío en el Panteón, decidiera tapan el óculo de casi nueve metros de diámetro que lo corona, pasarían muchas cosas...o dejarían de pasar.

Su acertada construcción no cambiaría. Ni su perfecta composición. Ni dejaría de ser posible su universal función. Ni su contexto, la antigua Roma, se enteraría (por lo menos la primera noche).

Solo que la más maravillosa trampa que el ser humano ha tendido a la luz de sol todos los días, y en la que el astro rey todos y cada uno de los días volvía a caer gozosamente, habría sido eliminada.

El sol rompería a llorar, y con él la arquitectura (pues son algo mas que solo amigos).

Entonces...

Habríamos logrado cargarnos la arquitectura, y con ella la historia.

El sol no querría volver a salir, ¿para qué?

Y es que la arquitectura sin luz, nada es y menos que nada.

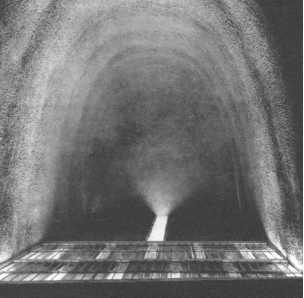
ALBERTO CAMPO BAEZA\_  
De la idea construida



## contenido

- 01 De la idea construida. [ Alberto Campo de Baeza ]
- 02 Flashs de luz en la arquitectura [ Gaspar Aragón Osés ]
- 04 Coneledeluz [ Martín Saez ]
- 05 HO [ Rocandio ]
- 06 Reflexiones sobre el uso de la luz en la configuración del espacio [ Eduardo de Miguel ]

- 10 Keshava [ Domingo García Pozuelo ]
- 11 Jornadas de Patrimonio [ Jesús Mº González Menorca ]
- 12 Juegos de Luces y Sombras, relación luz-oscuridad según Goethe [ Ricardo Parodi ]
- 14 5 preguntas [ Gerardo Cuadra ]
- 16 Agenda cultural



GASPAR ARAGÓN OSÉS\_  
Arquitecto

Recientemente ha estado expuesta en el IVAM la obra de James Turrell (Los Angeles, 1943) artista al que podemos conocer como escultor de la luz, el cual ha trabajado durante 30 años en su gran obra, un bellissimo proyecto que está previsto finalizar en el año 2006 y que de alguna manera nos recuerda al ideado para la montaña de Tindaya por E. Chillida. Consiste en una intervención en Roden Crater, un volcán apagado y dormido en Arizona dentro del cual se han excavado túneles y salas elípticas desde las que se podrán observar los ciclos solares y lunares y enmarcar un trozo de cielo a modo de bóveda virtual. Este proyecto nos trae a la mente también el recuerdo de otras "arquitecturas" como Stonehenge, el templo de Abú Simbel, el Panteón de Agripa o las termas romanas entre otras, donde la luz aparece como un componente esencial para su concepción y comprensión.

La luz, ese agente físico que ilumina los objetos y los hace visibles, adquiere en la arquitectura un significado mas profundo y mágico, razón por la que siempre a lo largo de su historia, ha sido en mayor o menor medida un elemento protagonista. Desde esta perspectiva parece fundamental proyectar espacios no solo como volúmenes uniformemente iluminados sino como ambientes, donde la luz no sea algo casual sino un material de manipulación y formalización voluntaria.

Si reflexionamos sobre la arquitectura árabe, podremos apreciar los delicados y sutiles tratamientos que hace de la luz, a la que siempre ha presentado con intimidad y sensualidad, renunciando a recibirla abiertamente y desnuda. Le gusta matizarla, descomponerla, seleccionarla y filtrarla mediante la colocación de acertadas celosías, creación de cúpulas con mocárabes o la inteligente disposición y orientación de sus huecos. La generalizada iluminación estrellada cenital de las salas de baño, las estancias de la Alhambra o el interior de la Mezquita de Córdoba son buenos ejemplos de ello. Recientemente, Herzog & De Meuron, han aprovechado esta sugerente manipulación de la luz a través de celosías para realizar con una concepción contemporánea, el

original cerramiento de las Bodegas Dominus (1995-1997), en el valle de Napa en California.

La luz era el elemento fundamental en la arquitectura gótica. Según los criterios de los siglos XIII y XIV, "la luz era la sustancia más pura, la forma más bella". Por su tratamiento y significado, es difícil pensar en la luz de la arquitectura gótica simplemente como una luz natural,..... la luz en la arquitectura gótica nos impresiona y conmueve por su carácter como luz sobrenatural. Esta idea, además de la búsqueda de claridad estructural y constructiva, condujo a Auguste Perret en el proyecto de la Iglesia de Notre-Dame De Le Raincy (1922), realizando muros conceptuales de luz sobre un entramado-vidriera de hormigón.

Está claro que un adecuado tratamiento de la luz transforma una construcción en arquitectura, pero también la arquitectura tiene capacidad para manipular la luz mediante la acertada disposición de los espacios, volúmenes, huecos, materiales y colores, embelleciéndola a través de todos estos filtros que la presentan como luz concentrada, peinada, matizada, difusa, dirigida o envolvente. Entendida de esta manera, la luz y la sombra son elementos complementarios que se necesitan mutuamente para con una adecuada combinación de ambas, poder transmitir sensaciones espaciales, temporales y sensitivas a la arquitectura.

La luz como elemento mágico, tiene capacidad para crear y modificar el espacio, convertir lo material en inmaterial o transformar los grandes y pesados volúmenes en livianos elementos. Así, en la Capilla de Notre-Dame-du-Haut (1950), en Ronchamp de Le Corbusier, sin más recurso que el de deslizarse bajo la notable cubierta acariciando y aterciopelando su base, consigue aligerar de tal modo la misma que aparenta carecer de peso. Por otra parte, en ésta misma capilla, el espléndido y sensible diseño de sus vidrieras nos acercan a esa mística de la luz tan presente en la arquitectura gótica.



Capilla de Notre-Dame-du-Haut, en Ronchamp

Podemos mencionar a modo de ejemplo, algunas preciosas obras modernas en las que la luz y la arquitectura se construyen mutuamente. Así en Austria tenemos la Caja Postal de Ahorros de Viena (1903-1912), obra de Otto Wagner que genera un espacio con sencillez formal y de ornamento, con una iluminación matizada que arropa todo el espacio. Otra obra singular en el mismo país y mas reciente es el Museo de Arte en Bregenz (1994-1997), de Peter Zumthor donde la luz te acompaña disolviendo todo lo sólido en una tenue neblina. En Francia, la Casa de Cristal (1928) de Pierre Chereau en París, es una sorprendente obra de referencia por su novedosa fachada en acero y cristal con la que se consigue

una fluida interconexión de los espacios que a su vez son configurados y atrapados por la luz. En España, dos obras muy sugerentes en este aspecto son, el Auditorio y Centro de Congresos de San Sebastián "Kursal" (1990-1999) de Rafael Moneo que genera una limpia y agradable atmósfera que te envuelve en su interior y Caja Granada (1999-2001) en Granada de Alberto Campo Baeza en la que un "impluvium de luz" la introduce hacia el gran vestíbulo central que la absorbe, y convierte en material táctil, reflejándola en sus paredes del ángulo norte que la tamizan en un sutil velo de alabastro.



## un pequeño texto acerca de un pequeño sueño

MARTÍN SAEZ\_  
Arquitecto

JESÚS ROCANDIO\_  
Fotógrafo

Donde esta la línea que separa la escultura de la arquitectura?

Un espacio, puede existir únicamente para albergar la luz?

Una obra de arquitectura debe poseer ciertas cualidades que la distinguen de las demás...

Espacio, tiempo, recorrido y luz, son solo algunos de los valores presentes en cada una de ellas.

Pero es la luz, que con su eterna fuerza por penetrar dentro de la arquitectura, contiene a todas las demás.

Sin luz, no hay nada, no olvidemos que la oscuridad existe solamente a través de su ausencia.

Un ejemplo particular acerca de sus alcances en un espacio, lo podemos encontrar en el proyecto de Eduardo Chillida para la montaña de Tindaya.

Un proyecto, que como la gran mayoría, nació de un sueño, y que de a poco fue surcando los límites de la razón.

En él, las certezas comienzan a esfumarse para que en su lugar, aparezcan las preguntas(casi siempre sin respuestas)...

Básicamente se trata de introducir el vacío en la materia, idea perseguida por este escultor durante toda su vida, pero en este caso en particular, este vacío posee una función en relación directa (y no utópica) con el hombre.

Lo interesante que tiene este proyecto es que construye arquitectura a partir de la sustracción, y no de la adición. Construir quitando desconstruyendo la montaña son sus principios.

**"Menos es mas" repetía Mies, y Chillida lo escuchó.**

Crear la presencia inmaterial de un volumen de masa transformado en volumen de luz, otorga a este espacio las características cualitativas de máquina lumínica ya que es la luz la nueva materia que lo ocupa.

VACIAMIENTO DE LA MASA PARA LLENARLA DE LUZ.

Este espacio interior con características de "recinto" logra relacionarse con su exterior solo a través de la materia que lo rodea, es decir, de su límite.

Si las gruesas paredes de la capilla de Ronchamp ejercen una especie de resistencia al paso de la luz, la cual logra atravesarlas a través de los agujeros coloreados y endijas de las paredes, en Tindaya la roca se perfora específicamente solo en busca de el cielo y las luces que vienen de él sin ningún tipo de interposición ni de elemento intermedio. El interior sale en busca de la luz.

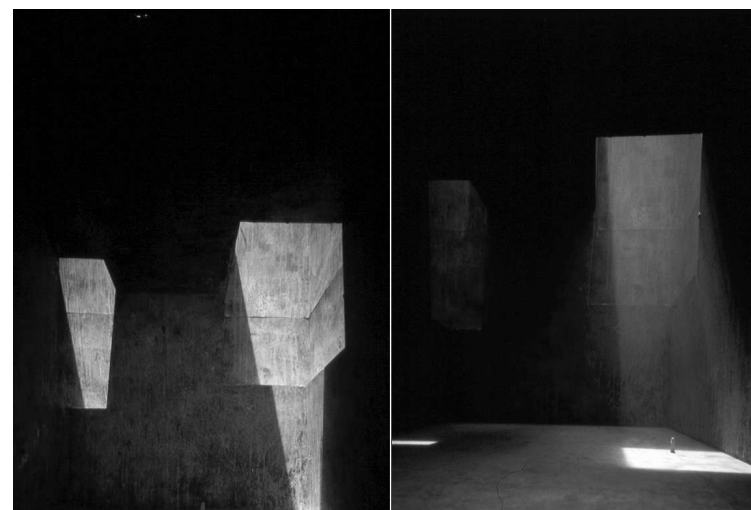
Solo tres conexiones como únicos contactos con el afuera crean un agujero que busca la luz del sol, otro que encuentra la luz de la luna, y un tercero que apunta directamente al horizonte del mar. Un espacio, tres ventanas, la naturaleza y el hombre. La luz y el cielo son enmarcados por la materia y utilizados como elementos del exterior que forman parte del interior.

Todo el proyecto se dirige únicamente a la percepción de la luz en un espacio arquitectónico sin ninguna otra función, donde a medida que el tiempo transcurre, dicho espacio actúa como un aleph lumínico donde la luz existe como todas las luces.

Rescatemos este proyecto en tiempos donde la economía domina como nunca a los temas arquitectónicos. Sería provechoso y valedero que Tindaya deje el lugar de sueño para ocupar el de realidad y que exista una obra de arquitectura con estas características.

Aunque parezca obvio, el gran desafío es poder reflexionar respecto a estos temas aparentemente tan simples y "pasados de moda" para que algún día las preguntas simples pero de profundidad ocupen el lugar que están perdiendo.

Un espacio para percibir, un sueño para recordar y una luz para fabricar arquitectura?\_



La arquitectura adquiere sentido en el uso para el que los edificios son proyectados, la fotografía solo en la ilusión que emanan las imágenes. La arquitectura es tridimensional, pero la fotografía esta sujeta al límite de lo plano. Los ojos crean perspectiva, aportan a nuestro conocimiento la consciencia del tamaño y la distancia de los objetos, nos ayudan a comprender su volumen. La fotografía engaña, porque copia los códigos de la realidad, los elementos fácilmente reconocibles; pero altera la perspectiva, confunde nuestros sentidos, fabrica pocos dobles y muchas aproximaciones.

El elemento que la fotografía falsea, apropiándose de el, es la representación de la luz. Lo que el ojo ve y lo que la fotografía percibe son diferencias siempre en tensión, y siempre el antiguo problema tautológico de la representación: el abismo entre original y modelo, entre realidad y ficción. Con luz y líneas de fuga las fotos crean planos perspectivas ilusorios, un estado de confusión que discurre de lo virtual a lo creíble. Es aquí donde el fotógrafo trata de descubrir el significado verdadero, el secreto oculto del espacio y de toda arquitectura, de ese espacio que como en un espejo se proyecta hacia la fotografía inundándola, ocupándola agresivamente para hacerla suya, hasta hacer de su imagen un significado contrapuesto, escondido en los pliegues de unas sombras que ya no son sino borrones en un papel.

**Hacer fotografías es aprehender los espacios, crear espacios es habitar fotografías.** La relación entre espacio, luz y fotografía -dibujos de luz- es un juego entre el natural y lo fabricado, siendo la fotografía el doble, obligado a convertirse en una escena más real que el original, porque la fotografía vive de detalles tan precisos que jamás los apreciaríamos sin fotografiarlos... Las fotos añaden un extra de realismo a la realidad real.

Nuestro espacio se extiende entre luz y sombra, entre noche y

día, nubes, lluvia, nieblas, entre verano e invierno, alba y el ocaso, valles, playas, cordilleras, los polos, los trópicos o el ecuador. Entre luces que mutan y transforman los volúmenes, las texturas y todo lo que nos rodea. Ahí los arquitectos levantan gigantes, fachadas salpicadas de estucos y materiales que establecen ritmos de acuerdo a la luz. Lo que no conciben es la atmósfera, la duración del día ni la angulación de los rayos solares; mucho menos el piélago de variables que supondrán la mezcla de todas las circunstancias sujetas al cíclico devenir de las estaciones. El Arquitecto solo puede dominar una luz, la luz artificial, la que ilumina el edificio cuando la naturaleza se ha largado.

Cuando fotografío un edificio, me pregunto bajo que supuesto de luz se habrá proyectado. Entonces maldigo a la nube, al invierno y a la orientación de la fachada a contraluz. Me subo al podio del arquitecto y enseguida lo abandono para hacer el edificio mío, entonces tal vez lo vea respirar y lo sienta libre. Paseo ajustado a mi papel de manipulador, me abandono a la habilidad que la experiencia da al que observa, y miro. Pero siempre llega el momento en el que disiento de la arquitectura, cuando cae la noche y las luces se encienden. Entonces el edificio tiembla y se transforma, su volumen se alza en el el cielo por la gracia de los focos sumirales -tan de moda- y se contrae por la pesada proyección de las sombras sobre el suelo. A la ausencia de cielo azul con delicadas nubecitas, se contraponen la poderosa presencia del negro que todo lo envuelve y lo abraza, lo tutea de tal modo que lo hace pequeño, y por obra de los faroles el edificio se convierte en un antónimo de su significado, en una maqueta. **Siempre que se hace de noche creo estar fotografiando maquetas, viviendo en maquetas, algo falla,** pero el mundo iluminado desde dentro se hace más pequeño, más interior, más familiar. Entonces creo que que estoy colocando el edificio en una escala entrañablemente humana, en escala HO, 1/87 o algo así.

# reflexiones

## sobre el uso de la luz en la configuración del espacio

EDUARDO DE MIGUEL\_  
Arquitecto

De la misma manera que el susurro del aire y de la lluvia es la materia que sitúa todos los elementos que concurren en el espacio y da sentido a todas las sensaciones perceptibles que aisladamente tiene un ciego, la luz para el vidente actúa cumpliendo el mismo cometido y gracias a ella somos capaces de ver todos aquellos cuerpos donde se refleja y el espacio que los contiene. Pero la luz, "esa materia inmaterial que deja su libertad a los objetos alumbrándolos e iluminándolos pero sin consumirlos, como hacen el aire y el fuego de modo imperceptible o manifiesto", no es sólo la que nos hace visibles las cosas, sino la substancia misma que relaciona los complejos aspectos que intervienen en la elaboración del espacio arquitectónico, es algo más que un medio para ver. **Hablar de forma, espacio, orden y construcción, no tiene ningún sentido en su ausencia. La concepción y determinación del espacio arquitectónico es consustancial a la existencia de la luz, su control y aplicación; es decir, materiales, estructura, composición, etc., son considerados, aun inconscientemente, desde el comienzo del proceso del proyecto en relación a la luz.**

### Relaciones inconscientes

La materia lumínica, manipulada consciente o inconscientemente, es uno de esos componentes permanentes que acompañan en silencio al quehacer arquitectónico; aun ignorándola, buscará y encontrará la ocasión para manifestarse.

La primera relación inconsciente se produce en el contacto de la luz variable y permanentemente cambiante emitida por el sol y modificada por las condiciones atmosféricas, con los planos exteriores e interiores, y en la que el juego de la luz sobre los paramentos nos revela que "cada nueva visión de los cuerpos y de las superficies arquitectónicas comporta necesariamente una particular relación con la luz.

Esta primera aproximación nos revela la existencia de diferentes tipos de luz y sombra, la calidez o dureza de los materiales, el color y textura de los paramentos, en definitiva, todas aquellas cuestiones derivadas de una interpretación intuitiva. Las relaciones inconscientes, por tanto, están ligadas a las propiedades físicas de la luz, natural o artificial, y de la materia.

### Relaciones conscientes

Establecer una primera relación consciente ante la imposibilidad de

intervenir sobre el foco emisor, ya que la luz proveniente del sol es un hecho externo que nos viene dado, nos exige elaborar las superficies en las que se apoya y plantear una relación precisa con la luz de todos aquellos aspectos asociados a la elaboración arquitectónica de los paramentos exteriores: la cantidad de sombra derivada de la forma, la reflexión o absorción de luz derivada de la textura y el color de la materia, etc., consiguiendo transformar con estos sencillos mecanismos la luz genérica del ambiente en una luz particular.

La segunda relación consciente se produce en el límite entre el interior y el exterior, en el preciso instante en el que la luz abandona su libertad y se introduce en el espacio. La actitud de rechazo, mimesis o diálogo, del espacio interno frente a los atributos del exterior: luz, aire y vistas, determina el carácter de este límite. Su elaboración arquitectónica: situación, orientación y dimensión del hueco, y las propiedades del material elegido: transparente o translúcido, coloreado o incoloro, nos permite alterar conscientemente las condiciones de luz existentes en el exterior al seleccionar y modificar una porción de los infinitos rayos de luz y conducirlos al interior del espacio. Esta fracción de luz transformada, de luz confinada como la llamó Leonardo, es la que configura y cualifica el espacio contenido.

La tercera y última relación consciente se produce en el contacto de la luz cualificada con la superficie interior. La oposición de la materia al paso de la luz nos revela que la percepción aparente y activa de un objeto está ligada a la percepción con sus sombras, propias y arrojadas, y que la configuración definitiva del espacio depende, en gran medida, de la interacción entre la luz y los elementos dispuestos para generar la sombra, pudiendo determinar el grado de corporeidad y de independencia de cada elemento arquitectónico, y la concepción unitaria o fragmentaria de la superficie que define el espacio. Desde este punto de vista, las formas ornamentales de cualquier estilo, entendidas como conclusión formal, deben interpretarse como el refinamiento y embellecimiento definitivo de las superficies cuya finalidad no es otra que "transubstanciarse en la más pura e imponderable de las materias, la luz".

La luz incidente sobre los paramentos puede generar una nueva luz que varía en intensidad según las características de los materiales que definen el espacio interior: mates o brillantes, lisos o rugosos, coloreados o no. La existencia consciente de esta luz reflejada, una luz difícilmente jerarquizable y mensurable, cualifica nuevamente el espacio y le confiere una propiedad intangible.



San Carlo ai Catinari, Roma

### Configuración del espacio

Superada esta primera aproximación que distingue entre las actitudes conscientes e inconscientes, descubrimos que de la aspiración a que el espacio responda a un significado simbólico o arquitectónico determinado deriva una relación intensa y premeditada con la luz, que se materializa con la adopción de una solución arquitectónica y que exige que todos los cualificadores lumínicos formulados, la elaboración de las superficies exteriores e interiores receptoras de la luz y los mecanismos ideados para su transformación, se dispongan con coherencia. Esta voluntad consciente de relacionarse con la luz ha existido siempre, desde la primera oposición a la luz emitida por el sol y simbolizada en la erección del menhir, un elemento arquitectónico que concentra toda la fuerza de

la luz bajo una forma esencial, hasta la arquitectura que elimina definitivamente lo opaco y disuelve por completo los límites espaciales al convertir el muro en ventana, permitiendo, de esta forma, que la luz discorra por el interior de un espacio ilimitadamente claro y transparente

### Apropiación y elaboración del espacio

La apropiación de un fragmento del espacio infinito se puede establecer, o bien a través de la luz, construyendo un límite con los mínimos elementos arquitectónicos de forma que la luz fluya libremente entre ellos, o bien a través de la sombra, construyendo un límite que obstruya por completo el paso de la luz solar de forma que todo el espacio protegido por la sombra nos pertenezca.

Esta acción de acotar un recinto y consagrarlo a un fin determinado debe ir acompañada de una estrategia específica para su elaboración. La construcción del espacio creado por adición, por suma de elementos individuales con entidad propia como el pilar y el dintel, se define por oposiciones sucesivas a la luz. Este procedimiento, cuyo punto de partida es la intervención sobre el espacio absoluto inundado de luz, nos permite superponer ininterrumpidamente elementos refractarios a la luz y generar la construcción de un espacio concebido para protegernos de ella.

Por el contrario, el espacio generado por sustracción de materia ensamblada, de tal manera que muros y techos forman una masa homogénea, se define por la disolución gradual de sus límites para permitir que la luz penetre. Esta operación conceptual que se realiza sobre un sólido en cuyo interior, carente de luz, progresivamente excavamos el espacio hasta perforarlo, momento en el cual nos es revelado su interior, puede ponerse al servicio de la construcción de un espacio concebido para albergar a la luz.

Dos procesos opuestos, uno de adición / construcción y otro de sustracción / destrucción de materia, que admiten elaborar indistintamente espacios concebidos para contener a la luz o a la sombra.

## La dimensión del espacio

El arquitecto transforma los conceptos que plantea en realizaciones mensurables. Cualquier espacio, de la época que sea, elaborado

consciente o inconscientemente, ha sido posible al convertir a medidas y relaciones numéricas -geometría- las proposiciones de sus creadores. Pero nuestra conciencia sobre la dimensión del espacio no es sólo función del tamaño, sino de su inteligente combinación con el tratamiento de los límites que lo definen en su relación con la luz.

Esta noción la encuentro esencial ya que existen planteamientos arquitectónicos que para transmitir fundamentos conceptuales similares requieren de cantidades de espacio distintas. Por ejemplo, la idea de inconmensurabilidad en la ermita románica se logra en un espacio de reducidas dimensiones y lo consigue ocultando, a través de la sombra, los límites arquitectónicos, transmitiendo, con este mecanismo, la idea

de un espacio divino y protector. Por el contrario, la catedral gótica necesita de un espacio interior que contenga toda la luz sobrenatural posible y, de esta manera, crear en el espectador una predisposición espiritual favorable y conmovedora.

Esto llevaría a preguntarnos ¿Las arquitecturas de la luz requieren una cierta incontinenencia espacial para transmitir lo que pretenden? ¿Las arquitecturas de la sombra, por esa cualidad de indefinición que adquiere el espacio al ocultar sus límites, tienden a recrear una realidad distinta de la construida?

## Significado del espacio.

Las diversas formas de hacer intervenir conscientemente a la luz en la configuración del espacio arquitectónico surgen como respuestas complejas al significado que cada cultura y cada período histórico ha otorgado a su presencia. El interés se centra, no tanto en la luz, sino en cómo se nos vuelve a ofrecer una vez manipulada, qué matices de la luz sobresalen en la definición del nuevo espacio y la esencia luminica que subyace detrás de cada manifestación espacial.

Se podría establecer una gradación de conceptos que fuera desde la luz natural, la luz cotidiana que nos rodea, hasta llegar a un concepto de luz intangible, sobrenatural. La catedral gótica construye simbólicamente una porción de espacio terrenal inmerso en luz divina y lo consigue desmaterializando el muro para permitir el mayor acceso de luz sobrenatural en su interior. La vidriera, filtro de luz, actúa como soporte iconográfico y como mecanismo de transformación del espacio a través de la luz coloreada / divinizada.

Otra posible taxonomía iría desde la luz inmutable al servicio de un espacio eterno, hasta llegar al concepto de luz instantánea. Cuando se contempla la Cátedra de San Pedro, Bernini, modifica la atmósfera para proporcionarnos el instante sublime, magnificado por los efectos siempre variables y siempre emocionantes de luz y sombra, en el que se reanima una porción de cielo y cobra vida un mundo sobrenatural que tensiona el espacio. Todo el artificio está puesto al servicio del instante perfecto inalcanzable, recrea, paradójicamente, la ficción de estar contemplando un fragmento del Paraíso, en definitiva, un instante de eternidad. Este mágico efecto se percibe, sin embargo, no de una manera simbólica sino teatral.

## Arquitectura surgida de las relaciones con la luz

Diffícilmente podremos interpretar con profundidad el espacio ignorando uno de sus componentes principales. He pretendido, a lo largo del artículo, dilucidar alguno de los aspectos esenciales que se deben analizar si queremos aproximarnos a su estudio, haciendo hincapié, no tanto en la cantidad de luz que penetra en el espacio, sino en la calidad de la luz que lo impregna y a qué es debida esa calidad.

Hubo un tiempo en el que los hombres supieron establecer relaciones muy precisas con el mundo que contemplaban y materializaron este conocimiento en monumentos que rendían culto a los elementos de la naturaleza, cuyas deidades principales, el sol, los planetas y las estrellas, tenían presencia física y determinaban el ritmo de la vida. Esta ruptura de la subordinación a los fenómenos naturales ha sido interpretada en occidente como una conquista de la voluntad del hombre sobre el poder de la naturaleza y, aunque en la actualidad hemos dado una respuesta científica y comprensible a todas aquellas preguntas sin resolver, ha supuesto en muchos casos una clara desnaturalización de nuestros vínculos más primarios con el mundo que nos rodea. No es de extrañar, por tanto, el resurgimiento de proposiciones artísticas, recordemos el apasionante y polémico proyecto del Tindaya de Eduardo Chillida o la intervención en Roden Crater de James Turrell, que pretenden establecer una relación poética con el universo, una necesidad, elemental pero profunda, de vincularse de nuevo con los fenómenos naturales. Porque, en definitiva, no debemos olvidar que la auténtica finalidad de la luz es dignificar todos aquellos elementos en los que se apoya y descansa, y dar vida a los objetos en los que muere. La arquitectura elabora con esa energía su cometido, ornamenta, aún inconscientemente, los últimos instantes de vida de la luz; construye soportes, límites al sol, y la luz adquiere toda su magnitud al referenciarse en los elementos que toca. La arquitectura tiene el privilegio y la responsabilidad de acompañar a la luz en su último trayecto, le ayuda a morir dignamente.

En ese preciso instante la luz deviene oscuridad.



Club de estudiantes, Otaniemi

Duoma, Verona

DOMINGO GARCÍA POZUELO\_  
Arquitecto

Cuando tuve noticia del fallecimiento de nuestro compañero Antonio Luís Sainz Gil, sentí el deseo de escribir unas líneas de recuerdo sobre él, pero esa disposición voluntariosa y sentida no la pude cumplir finalmente por el ajetreo diario, por la falta de sosiego, o por aquello tal vez de que el hombre propone y dios dispone. Sea como sea, lo cierto es que llevo todo este tiempo desde que tuve conocimiento de su desaparición, pretendiendo encontrar ese hueco que me permitiera hacer una breve semblanza de Antonio Luís, de su trayectoria profesional y en lo que cabe, humana, puesto que algunos de los avatares de su vida, en lo que conozco, creo que le marcaron para seguir un camino profesional no convencional. Lo cierto es que cuando Pepe Jubera, a primera hora del día en que se supo la noticia de su fallecimiento, me lo comunicó en un encuentro casual, me sorprendió, puesto que por su edad no parecía que le correspondiera morir, aunque esto es irrelevante dadas las arriesgadas vidas que todos llevamos a diario, viajando sin parar con graves riesgos de accidentes, y en fin, con todas las tensiones profesionales que minan nuestra salud y que hacen que estar vivo sea un milagro diario.

Antonio Luís comenzó su ejercicio profesional como arquitecto a finales de la década de los setenta del siglo XX, junto a otros compañeros entre los que se encontraba un joven Jesús Marino Pascual, y si no me equivoco, con su estudio profesional en la calle Portales, en ese piso en el que hasta hace bien poco este último seguía trabajando.

Nos conocimos entonces y su carácter bondadoso, amable, conciliador, lo hacía más cercano a todos nosotros, entonces aguerridos arquitectos que creíamos estar llamados a revolucionar la vivienda, la arquitectura, desde una ingenuidad pasmosa, ajenos por nuestra escasa experiencia ante esta selva que es la sociedad y su desarrollo urbano, sobre todo en los últimos años de una manera creciente, en los que entre otras cosas, la cortesía entre los compañeros es algo que parece cursi y trasnochado.

Tras un periodo de trabajo profesional en Logroño, creo que con un creciente número de proyectos y un futuro prometedor, Antonio Luís dio un giro inesperado a su vida, abandonando el camino en el que se encontraba, sorprendiéndonos a todos, y marchándose a una comuna en la localidad de Lizaso, en Navarra.

Fue ese periodo un tiempo de pérdida de sus noticias, al menos para mi, y desde luego las causas por las que decidió este giro copernicano a su vida, las ignoro y tampoco son de mi incumbencia. Pero lo cierto es que nos chocó y nos impactó y por ello fue durante un tiempo breve, objeto de conversación, de extrañeza, de sorpresa.

Como todo, el paso del tiempo disipó el tema, nosotros seguimos en nuestras obligaciones cotidianas, y Antonio Luís hizo de su capa un sayo que es lo que corresponde a cada individuo en el uso de su libertad.

Fue un tiempo después cuando volví a tener noticias de él, tras su reincorporación a la vida laboral, pero no ya como arquitecto, sino como experto en vidrieras artísticas, a las que se dedicó de manera creo que monotématica, salvo escasas incursiones, ocasionales, en los proyectos convencionales de la arquitectura. Para este trabajo de vidriero adoptó un sobrenombre artístico: Keshava, no sé si como reminiscencia de su paso por la comuna de Lizaso; pero fue con esta firma con la que le volvimos a reconocer en todos estos últimos años.

Acudió en Barcelona, donde residía, a una charla que yo daba dentro de unos cursos de intervención en patrimonio histórico, y nos sirvió de breve reencuentro: seguía siendo una persona de carácter afable, sencillo, amable.

Quiero citar algunas de sus obras más fáciles de reconocer. Por encargo de Rafael Alcoceba y Carlos Lloret, arquitectos municipales responsables de la remodelación del Mercado de San Blas o Plaza de Abastos, en el casco antiguo de Logroño, realizó unas vidrieras que se encuentran en la fachada de la calle Sagasta. Igualmente realizó una vidriera de gran tamaño en Barcelona, para un edificio situado en la Diagonal, según proyecto de los arquitectos Fargas y Tous, y cuyo motivo sirvió para realizar el tratamiento de la medianera de un edificio proyectado por Aurelio Ibarrodo, y que se encuentra en la Gran Vía, casi esquina con Vara de Rey.

Por último señalar el encargo que recibió hace escaso tiempo, por parte de la Administración Autonómica, para realizar unas vidrieras en los ventanales del salón de actos del edificio de la Beneficencia, actual sede de varias Consejerías.

Parece que la luz fue el motivo de su dedicación profesional, tras el abandono de la arquitectura, aunque siempre su trabajo circundaba a esta. Desde esta líneas mi recuerdo y el del COAR a nuestro amigo y compañero Keshava.

JESÚS M<sup>a</sup> GONZÁLEZ MENORCA\_  
Arquitecto

Tan solo cuatro líneas para recordaros que todos los años impares tenemos cita en el COAR con las Jornadas Internacionales de Intervención en el Patrimonio Histórico Artístico. Este año 2.005, en su decimotercera edición, tendrán lugar entre los días 3 y 6 de Noviembre. En esta convocatoria conmemoramos 25 años de organización ininterrumpida por iniciativa del Colegio Oficial de Arquitectos de La Rioja. Mérito que le reconoce como una de las más veteranas del calendario nacional, y tiempo que ha transcurrido madurado en sus contenidos, ganándose progresivamente el prestigio entre docentes y ponentes, constituyéndose en cita por muchos esperada.

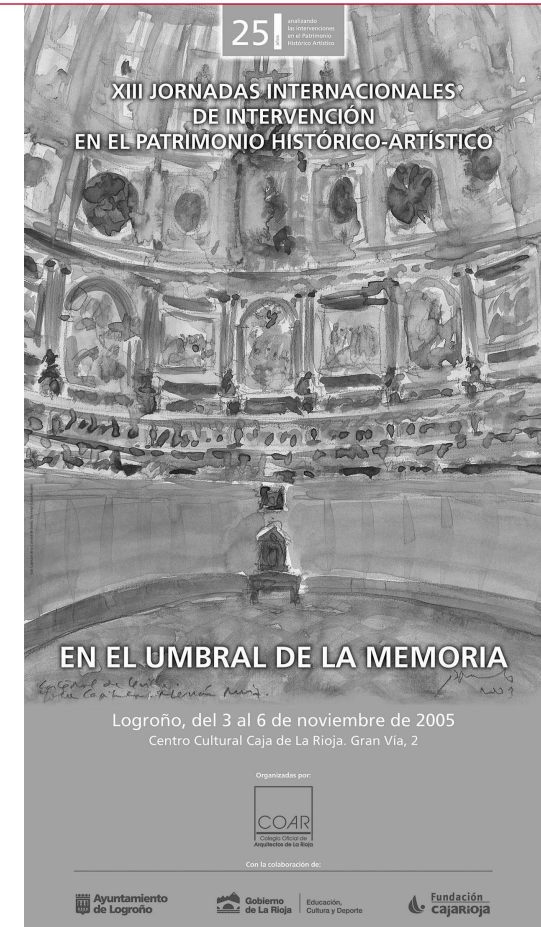
El propósito de estas Jornadas siempre ha consistido en debatir abiertamente entorno a las preocupaciones presentes en el momento de intervenir arquitectónicamente en el Patrimonio Histórico Artístico. El método seguido ha sido el de exponer múltiples experiencias intentando con ello dar cuenta de lo que es el desarrollo culto de la sociedad que, alejada del progreso mal entendido, da muestras del respeto del pasado mediante la recuperación física y funcional de sus monumentos, reafirmando así su historia y preparando unos sólidos cimientos culturales para la sociedad. El propósito de estas jornadas también consiste en demostrar que la participación de la arquitectura contemporánea además de ser viable, si es correcta, se constituye la mejor garantía para garantizar el futuro del Monumento sobre el que se interviene.

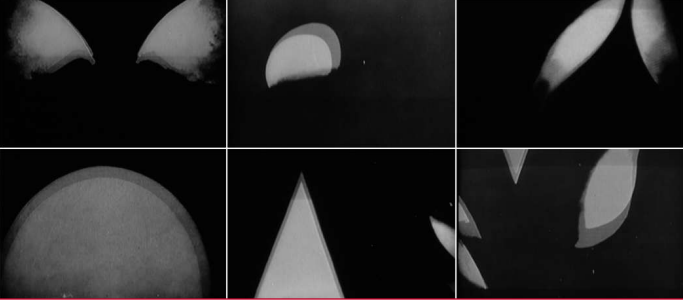
El cúmulo de experiencias compartidas en 25 años analizando las intervenciones en el Patrimonio Histórico Artístico fundamenta que el Colegio Oficial de Arquitectos de La Rioja convoque estas XIII Jornadas Internacionales de Intervención en el Patrimonio Histórico Artístico bajo el lema de: "En el umbral de la Memoria". Se trata con ello evocar al recuerdo, recuperando los postulados, criterios y metodologías expuestos en estos años pasados, actualizando su debate y revisando su vigencia, adaptándolos en lo preciso en acomodo a la evolución cualitativa de los progresos culturales de la sociedad y atendiendo a sus nuevas demandas procurar obtener conclusiones respecto a la evolución observada. Pero siempre bajo el prisma de poder contar en la intervención con la participación de los medios tecnológicos hoy disponibles suministrados por la arquitectura contemporánea que, deberá coexistir e integrarse con la preexistente, como así siempre ha sido en la historia, y si es correctamente aplicada lograr que el monumento perdure en el futuro manteniendo y fortaleciendo sus valores culturales y garantizando un duradero disfrute colectivo. En esta edición el curso se estructura en tres sesiones. La primera jornada, inaugural, conmemorativa de los 25 años que el COAR organiza estas Jornadas de intervención en el Patrimonio Histórico Artístico, cuyo objeto será revisar la evolución del conocimiento de la materia y metodologías aplicadas experimentada en el transcurso de estos últimos 25 años. El Jueves analizaremos esta evolución, primero, en lo referente a la propia técnica o metodología rehabilitadora

en su aplicación sobre los Monumentos y, a continuación, en lo referente a la intervención sobre los Centros Históricos de las ciudades o conjuntos urbanos protegidos. Las dos siguientes jornadas corresponden a temáticas diferenciadas. El viernes, en el que las ponencias nos ofrecerán la exposición continuada de diversas experiencias de restauración, rehabilitación, reforma o ampliación de diversos edificios en las que el ejercicio principal ha consistido en dar respuesta a los nuevos requisitos funcionales manteniendo su carácter monumental. El sábado, en que el debate se situará en analizar aquellas otras intervenciones realizadas en los monumentos cuando su propósito se centra en favorecer la contemplación de la arquitectura sobre la que se interviene, o aquellas en las que siendo el edificio habilitado para la musealización de otros elementos arquitectónicos además el mismo se constituye en el elemento principal de los musealizados. El cierre de cada jornada se efectuará con una mesa redonda y debate abierto en el que compartir opinión respecto a lo expuesto, animándoos a todos a participar.

Como es tradición las jornadas estarán precedidas por media jornada de apertura, el jueves por la mañana, y una final de clausura, el domingo, en las que se efectuarán visitas técnicas a obras arquitectónicas recientes realizadas en nuestro entorno próximo. Inauguración de exposición y otros diversos actos culturales, incluso los gastronómicos, de puertas abiertas unos y facultativos otros, en los que esperamos contar con vuestra presencia para disfrutar de la conversación entorno a los temas a debate.

Estad atentos a la página web del colegio, en la que podéis encontrar el programa detallado e información más detallada respecto a todo lo concerniente a la celebración de las XIII Jornadas Internacionales de Intervención en el Patrimonio Histórico Arquitectónico. Para Finalizar recordaros que toda la información e inscripciones se formalizan en el Colegio Oficial de Arquitectos de La Rioja, y que el número de plazas es limitado. Esperamos veros por allí, y que sean de vuestro agrado.





Opus 1\_WALTER RUTTMANN

# juegos de luces y sombras

## relación luz-oscuridad según Goethe

RICARDO PARODI\_  
Teórico Cinematográfico

### “Cual es la línea que separa la luz de la oscuridad?...”

En el cajón de los recuerdos que guarda nuestras tareas escolares duerme por siempre la teoría de Newton sobre la luz. Recordamos las ilustraciones donde se veía un prisma de cristal descomponiendo la luz blanca en colores primarios. Aunque haya sido superada desde hace tiempo y desde muchos puntos de vista, dicha teoría es todavía muy popular sobre todo en lo referente a la descomposición de los colores y a la idea de que los rayos de luz, al chocar con un cuerpo opaco, dejan de cumplir su misión, brindar luminosidad y, por lo tanto, adviene la oscuridad.

### “Lo que esta creado por la luz arroja sombra”, decia Kahn

Estipulada a comienzos del siglo XVIII, la teoría propuesta por Newton se basa en la idea de la emisión de partículas emitidas por los cuerpos luminosos. Estas partículas luminosas móviles, de distinto tamaño según el color, producen una imagen al llegar a nuestros ojos. Al contrario de Newton, Huygens, más o menos para la misma época, propone una teoría ondulatoria de la luz: al igual que el sonido, la luz es una onda que se propaga por el espacio.

En otras palabras, la Luz es posible solo si hay movimiento electromagnético. **La Luz es fundamentalmente movimiento.** Para provocar la idea de una mayor expresión del movimiento, el cine alemán de la década del 20 invocaría “¡más luz!”. Una Luz que es oscuridad al mismo tiempo y que se extendería más allá de los límites de la imaginación humana para alcanzar ese concepto de lo Sublime.

Pero estas ideas sobre la luz, ya estaban en germen en los estudios sobre óptica y sobre los colores de Goethe. Escritos hacia fines del mismo siglo XVIII en que el pensamiento newtoniano ejercía un influjo hegemónico acerca de la objetividad de la ciencia y el papel primordial dado a la Razón “objetiva”, los trabajos de Goethe presentan una alternativa al pensamiento, al conocimiento y la afección conjugadas. Aún siendo un fuerte racionalista, las teorías de Goethe sobre la luz no dejarán de estar embebidas de un fuerte espíritu romántico. Ese espíritu que el cine, un siglo después, no dejará de evocar.

Goethe ve y siente la Luz

Los trabajos científicos y de observación de la naturaleza de Goethe son generalmente despreciados e ignorados tanto por la comunidad científica como por el mundo de las letras. Sin embargo, junto con el “Fausto”, Goethe consideraba a esa obra como la más importante de su carrera. Literatura y ciencia, ciencia y arte formaban partes indivisibles de una misma actividad de conocimiento. Cuarenta años dedicó a sus trabajos sobre óptica y siguió desarrollando su teoría de los colores hasta su muerte.

**Para Goethe no existe solo la Luz. De hecho, la Luz no sería posible sin los rayos de Oscuridad que la hacen Ser.** A diferencia de la teoría newtoniana, la luz en Goethe no puede descomponerse. Ni la descomposición del blanco da la gama de los colores primarios ni la sumatoria de los colores primarios da por resultado el blanco, sino el gris.

Estamos acostumbrados a asociar los colores con la luz. La presencia de la oscuridad opaca los colores hasta hacerlos desaparecer. Pero también la máxima intensidad de la Luz hace desaparecer los colores bajo un manto de absoluta blancura.

**El blanco absoluto se equipara con el negro absoluto en el efecto que ambos producen: la ceguera.** La visión, su posibilidad, radica entonces en el delicado equilibrio que se establece en el perpetuo combate ente las fuerzas de la luz y las de la oscuridad. **Una fuerza existe porque hay otra que la tiene por espejo. Y mientras mayor sea la intensidad de la Luz, mayor ha de ser la intensidad de la Oscuridad.** Así, no debemos confundirnos. Luz y Oscuridad no conforman un dualismo, lo que sería posible dentro de un modelo de pensamiento empirista. Goethe se aparta, tal vez sin quererlo, del modelo de la Ilustración positivista, reinante en la intelectualidad de su época, al plantear un fuerte monismo idealista. La Luz y la Oscuridad conforman una unidad en perpetua tensión.

En Goethe conviven armoniosamente lo objetivo y lo subjetivo, la ciencia y la poesía. La física y la óptica no son más que el correlato racional de la afección y la intensidad lumínica.

En Goethe el aire esta tan cargado de afectos como de corpúsculos, de esas pequeñas partículas que conforman lo que él denomina la “trübe”.

Lo interesante, para nuestros fines, es que la palabra “trübe” remite también a conceptos tales como tristeza o melancolía. Es que toda la gama de los colores, todo el declinar de su “Intensität”, desde el punto de vista físico, no esta separada, no puede despegarse, de su incidencia en nuestro espíritu. La Intensidad de la luz es también la intensidad de nuestros afectos, de nuestras pasiones y acciones. La física de la Luz se conjuga así, se prolonga en nuestra intensidad espiritual.

Así como cambia un paisaje según la luz que lo ilumina, así también cambia nuestro estado de ánimo, nuestros afectos con respecto a él y al mundo que nos rodea.

Esa es la gran diferencia entre la teoría mecánica newtoniana y los desarrollos teóricos de Goethe con respecto a las fuerzas de la naturaleza.

Mientras que para Newton es imprescindible despojarse de toda subjetividad para construir un modelo teórico universal que de cuenta de los fenómenos analíticamente estudiados, para Goethe, la contemplación de la naturaleza no es escindible de los efectos que ella produce sobre nuestro espíritu, sobre nuestra subjetividad. Se trata tanto de comprender el funcionamiento del fenómeno como del hecho de cómo este nos afecta. Objetivo y subjetivo configuran un tándem, un cristal con dos caras inseparables que se complementan la una con la otra. La intensidad será entonces no-solo el factor medible, cuantitativo de las ondulaciones de un rayo de luz, sino también la puerta de entrada a la dimensión cualitativa de los afectos. Ver los colores del atardecer un frío otoño y percibir en él el paso del tiempo, el flujo de la Duración en la que estamos inmersos. Saber que nuestro estado de ánimo actual, este domingo en que contemplo



Fausto\_MURNAU

a través de mi ventana como los rayos de oscuridad descienden sobre una ciudad en la que mañana, a más tardar, he de sumergirme para retornar a una rutina de la que quisiera escapar, forman parte también de la vivencia de los colores.

Y de todo esto, el cine alemán ha sabido, y mucho, desde siempre. Durante toda la década del veinte, y antes también, podemos ver en las pantallas germanas el combate permanente entre la luz y la oscuridad. Un combate tan infinito como absurdo. Un combate donde ni el uno ni el otro pueden ganar.

**Porque lo uno y lo otro forman parte de la misma cosa. Forman parte de un movimiento universal, de una evolución creadora de la cual la Luz es su máxima y mejor expresión.**

Así, no de casualidad, Walter Ruttmann llamó a su primer obra “Juego de Luces, Opus I” y muchos creyeron ver en las figuras abstractas que en ella aparecían una suerte de lucha entre las formas que remite a la lucha eterna entre la Luz y la Oscuridad goethianas. Entre lo más oscuro y lo más claro, entre los colores intensos u opacos, la Luz se revela en perpetuo combate, en perpetuo “juego de luces” captando el ritmo del universo.

La escuela alemana (expresionismo) en su conjunto se rebela contra la Ilustración pura cuando nos recuerda el poder de la oscuridad en “Fausto”, de Murnau (1926), por ejemplo.

De este modo, podría decirse que mientras el cine francés de la misma época, con Abel Gance con su Napoleón y otros, responde

aún al modelo de pensamiento de Newton, confiando, para representar el movimiento en y la luz, en la proliferación de partículas, en la partición cuantitativa del Todo, el cine alemán, conciente o inconscientemente, se encuentra mucho más cercanos al pensamiento de Goethe. Luego, con el surgimiento del Nuevo Cine Alemán a fines de la década del sesenta, cuando hace del paisaje una expresión de la lucha subjetiva de los hombres consigo mismos, en los filmes de Herzog, por ejemplo ( “Fata Morgana”, “Aguirre, la ira de Dios”, “Fitzcarraldo”, etc.) en fin, el romanticismo será retomado en toda su intensidad. Pero eso ya era otra cosa.

No se trata aquí, como diría Michel Foucault, de caer en la aburrida y banal oposición “Racionalismo” vs. “Irracionalismo”. Ambos términos son confusos, ambiguos y demasiado amplios como para discutirlos aquí. No se trata de descartar el racionalismo en pos de un irracionalismo que implique un retorno al pensamiento mágico o a una mística vacía. Se trata de comprender los límites del racionalismo no como una

frontera a superar, un horizonte que en un futuro siempre por advenir, va a poder vencerse para poder ver como la Razón, como un río de lava ardiendo, lo cubre finalmente todo; lo “explica” finalmente todo. Se trata de plantear que el Irracionalismo es la cara contrapuesta del racionalismo. Es su correlato necesario. Es la otra cara de la moneda que no cesa de expandirse junto con el racionalismo. Mientras más se expande el racionalismo, más se expande su irracional. Mientras más se busca dar a todo una explicación en términos de causa- efecto, más se prolongan las sombras que escapan a la organicidad que el régimen causal busca construir. Mientras más se extiende la luz del Iluminismo, más se extienden las sombras de su contraparte. No hablamos del “oscurantismo” como el elemento negativo de la luz y la razón. Por el contrario, de lo que se trata, en Goethe, es ver que todo positivo engendra un negativo[1]. Y que mientras más pretenda abarcar ese positivo, más grande será su negativo: **“Por mucho que profundicemos nuestro conocimiento del mundo, él siempre guardará un lado diurno y lado nocturno”, escribió Goethe.**

Así, el proyecto de la Modernidad, del newtonismo finalmente aceptado por todos hasta el punto de sepultar en el olvido las teorías de Goethe, como no podía ser de otra manera produjo tantas respuestas como nuevas preguntas. De hecho lo sorprendente del pensamiento ilustrado es que él mismo, tal vez sin quererlo, funda la ignorancia. Mientras más sabemos, mientras más creemos conocer del mundo que nos rodea, más nos percatamos de cuanto lo desconocemos.

# 5 preguntas

GERARDO CUADRA\_  
Arquitecto

## **La luz, ¿Puede transformarse en espacio?**

Más que transformarse en espacio, la luz, que existe antes que el hombre creara formas arquitectónicas, es la que les da vida y sentido.

Cualquier espacio existe para el hombre, usuario del mismo o espectador, en la medida en que la luz, natural o artificial, lo ilumina valorándolo plásticamente. Valoración que varía en función de la localización de la fuente de luz dentro del mismo, y según sea la intensidad, fuerte o matizada, del flujo luminoso correspondiente.

## **¿En que radica la presencia de la importancia de la luz en sus obras?**

En general he procurado tener muy en cuenta el tema de la luz en mis proyectos, de modo especial en aquellos que, por su condición de edificios dotacionales, contaban, dentro de su programa, con volúmenes y espacios singulares.

En el caso, por ejemplo, de ámbitos de circulación (galerías, escaleras, etc.) he procurado situar la entrada de la luz de modo indirecto, lateralmente, de modo que se pueda deambular por ellos, suficientemente iluminados pero sin que apenas se perciba el origen de la luz, si no tan sólo su efecto al resbalar sobre algún plano frontal al espectador.

Más interesante ha sido la iluminación de ámbitos estanciales (salones de conferencias, templos o capillas), en los que se ha buscado ordenar el espacio, jerarquizándolo, concentrando la iluminación en las zonas a valorar por su importancia relativa (presidencia en un salón, presbiterio en un templo), dejando el resto discretamente iluminado. El resultado es una cierta dramatización del espacio, focalizando la atención en las citadas zonas.

Otro recurso utilizado ha sido el de la "vidriera", generalmente abstractas, para diferenciar cualitativamente distintas zonas de un gran espacio, al bañarlas con variados, tonos de luz, de acuerdo con sus propias características.

## **¿Qué relación existe entre el espacio, el tiempo y la luz en sus proyectos?**

No sé si sabría valorar la incidencia del tiempo en esa relación de luz y espacio, aunque indudablemente el paso de las horas y las estaciones modifica la influencia de la luz en la arquitectura. Quizá por eso en la medida de lo posible, procuro que los lucernarios, básicos en la iluminación cenital, capten la luz del norte por ser la más constante. El paso del día a la noche plantea el problema del cambio de la iluminación natural a la artificial. En este sentido pienso que, en la medida de lo posible, y en algunos casos como el de la luz cenital de los lucernarios, la iluminación eléctrica debe constituir una cierta prolongación de la iluminación diurna.

Pero en general la iluminación eléctrica no puede ni debe pretender sustituir a la luz natural, sino que ella debe obedecer a sus propias reglas, valorando espacios y volúmenes de diferente modo a como lo hace la natural. La misión de la iluminación eléctrica no es la de convertir la noche en día, sino algo más humilde y difícil, que es matizar con efectos especiales de la oscuridad.

## **¿ En que momento y de que manera aparece la luz como material compositivo en el proceso de diseño?**

Creo que desde los primeros tanteos con los croquis iniciales, en lo que afecta a los espacios con alguna singularidad, ya está presente, entre otros aspectos, la preocupación por el tema de la iluminación, buscando la posibilidad de lograr esos modos de iluminación lateral o cenital, ya aludidos, y que permiten una valoración especial de dichos espacios.

## **¿Cuál es el límite ente luz y oscuridad?**

Desde el punto de vista estético no es tan interesante el límite entre luz y oscuridad, que lógicamente es gradual, como la relación entre ambas. Especialmente cuando en la arquitectura dicha relación se plantea en términos de tensión, o cuando con una clara intención dramática, dentro de un espacio la luz se concentra en un punto, dejando el resto en penumbra.

Un ejemplo muy interesante de este planteamiento es el de la torre del Museo Judío en Berlín, de Libeskind. Es impresionante la sensación de angustia que produce el verte en un espacio de planta quebrada con un extremo muy agudo, rodeados por muy altos y duros muros grisáceos de hormigón apenas percibidos en la penumbra. Y sin más luz que la que proporciona una estrecha y alargada grieta, allá en lo alto.



Interior Iglesia de Santiago, La Rioja

**La luz es la otorgadora de todas las presencias, es la creadora de un material, y el material se creó para proyectar una sombra, y la sombra pertenece a la luz.**  
Luis Kahn



# GIUSEPPE TERRAGNI

en el COAR

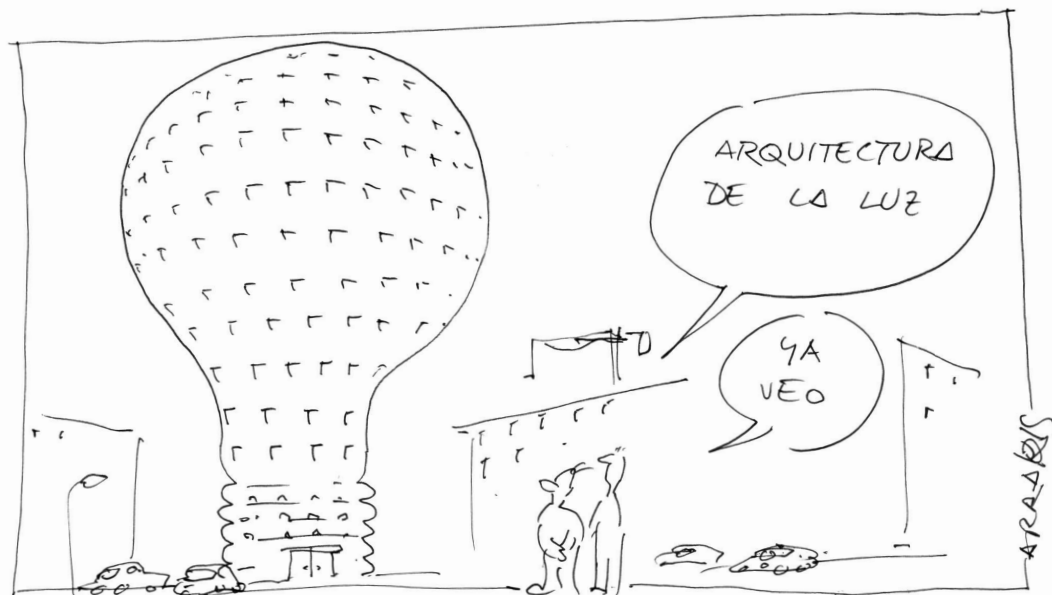
del 8 de septiembre al 2 de octubre



TERRAGNI  
1904/1943  
OBRA CONSTRUIDA

<< agenda cultural

La temática del próximo número será "el espacio".  
Esperamos sus colaboraciones en [elhall@coar.es](mailto:elhall@coar.es)



próximás  
>> exposiciones  
COAR

OCTUBRE:

"ÑFoto" Concurso de  
fotografía

NOVIEMBRE:

Jornadas de Patrimonio  
Arquitectónico

DICIEMBRE:

"Arquitecturas en La Rioja"