Arq. Marcela Rucq

UNR editora

Publicación digital de los contenidos expuestos y de la producción del workshop El discurso de la sombra. De la proyección al proyecto.(*)

Arquitecta Marcela Rucq

Edición digital 2010
Diseño publicación: M. Rucq
Foto de la portada: Brother Klaus Field Chapel, Wachendorf. Peter Zumthor, 2007. © Helene Binet.

Rucq, Marcela Inés
El discurso de la sombra. De la proyección al proyecto. - 1a ed. - Rosario: UNR Editora. Editorial de la Universidad Nacional de Rosario. Facultad de Arquitectura, Planeamiento y Diseño, 2011.

ISBN 978-950-673-881-5

1. Arquitectura. I. Título
CDD 720 Rucq, Marcela Inés

(*) Realizado en Septiembre de 2010 y organizado por la Secretaría de Investigación de la FAPyD de la Universidad Nacional de Rosario.

(cc) BY-NC-ND

Licencia de Creative Commons
El discurso de la sombra. De la proyección al proyecto by Marcela Rucq is licensed under a Creative Commons Attribution-NonCommercial-NoDerivs 3.0 Unported License.

índice

04 Introducción
07 Sesión 1. Presentación
49 Sesiones 2-5
50 Equipo 1
57 Equipo 2
62 Equipo 3
69 Equipo 4
76 Equipo 5
81 Equipo 6
85 Equipo 7
89 Equipo 8
95 Comentarios
97 Textos escogidos
103 Bibliografía

Esta publicación es el resultado de los contenidos expuestos y de la producción del workshop **El discurso de la sombra. De la proyección al proyecto**, realizado entre los días 31 de Agosto al 4 de Septiembre de 2010 en la Facultad de Arquitectura, Planeamiento y Diseño de la Universidad Nacional de Rosario.

La experiencia se plantea como parte de la investigación que realizo sobre el tema de La Sombra como materia de proyecto, iniciada en la ETSAB de la Universidad Politécnica de Catalunya y que continúo desarrollando en la Universidad de Coimbra como tesis doctoral becada por la FCT (Fundação para a Ciência e a Tecnologia de Portugal).

Marcela Rucq

volver al índice

Normalmente cuando hablamos de sombras en Arquitectura, inmediatamente nos remite al terreno de los sistemas de representación o al del acondicionamiento ambiental donde las sombras "colaboran" en uno u otro sentido, pero que no se reconocen como parte, como caracterizador del objeto arquitectónico construido. La condición de "construido" modifica, sin duda, la percepción que tendremos del fenómeno, ya que no pertenecerá a la esfera de lo gráfico, sino que se hará "presente", sujeto a las leyes del mundo físico, interactuando con otros objetos materiales y, en algunos casos, modificará la percepción que tengamos de él por una variable que entrará en juego, el tiempo.

Con esta indagación proyectual intentamos abrir un espacio hacia nuevos caminos de reflexión y discusión de criterios y modalidades de ideación arquitectónica, donde poder reconocer a la sombra en su status de materia proyectable. Esta propuesta centrará su atención en las posibilidades que presenta el "construir con sombras", atendiendo al valor que esta variable adquiere al posicionarse entre el símbolo y el objeto concreto.

Para llevar a cabo esta experiencia, consideramos necesario que los participantes de la misma debían tener un corpus teórico-práctico correspondiente a alumnos a partir de cuarto año de la carrera de Arquitectura, adscriptos o arquitectos de reciente formación. Hemos contado, además, con la participación de docentes pertenecientes a las cátedras de Introducción a la Arquitectura - Arq Ricardo Bueno y de Expresión Gráfica I y II - Arq. Adriana Montelpare y con el apoyo y organización de la Secretaría de Investigación de la FAPyD de la UNR.

Objetivos del ws

-Reconocer, a través de dibujos y obras ejemplares, tanto actuales como pertenecientes a momentos y culturas diferentes a la occidental, las diversas estrategias de representación y de proyecto de la sombra.

-Reflexionar sobre los modos fundamentales de interpretar la experiencia perceptiva en su significado formal (constitutivo de la imagen) y fáctico (conciencia de la experiencia).

-Ejercitar la conciencia de los procesos de memoria, reconocimiento y recuerdo como claves para captar los matices de nuestra experiencia del mundo visible.

-Proponer una práctica proyectual donde se valoren e incluyan los potenciales usos de la sombra como concepción, sentido y concreción material del objeto arquitectónico. La sombra se asumirá como una materia proyectable, capaz de convertirse en parte y carácter del objeto construido.

Sesiones de trabajo

Sesión 1: Presentación
Sesión 2: Análisis de obra de referencia
Sesión 3 y 4: Desarrollo de la propuesta
Sesión 5: Presentación de las propuestas y debate.

Con el objetivo de generar un punto de encuentro y de vehiculización de los contenidos y del material teórico se generó un blog, donde los participantes pudieran realizar sus consultas o plantear sus dudas sobre el avance del taller. **(http://eldiscursodelasombra.wordpress.com/workshop)**

Las obras seleccionadas, para las sesiones de trabajo, se presentaron mediante una memoria con imágenes y diferentes gráficas producidas por los despachos de arquitectura, autores de los proyectos. El material gráfico y fotográfico se acompañó con un breve texto que aportaba las claves de lectura del proyecto, privilegiando, en lo posible, la información dada por los autores.

Grupo docente

Marcela Rucq (responsable)

Ricardo Bueno
Adriana Montelpare
Viviana Brebbia
Laura Lagorio
Susana Baccaglio
Nora Bianchi

sesión 01

Inicialmente, haremos un rápido recorrido por otras disciplinas artísticas donde la sombra es parte indudable de la paleta de recursos expresivos, tanto como index, siluetas, huella o textura. No abordaremos, en esta oportunidad, el fundamental aporte que ha hecho la pintura en la representación y comprensión del fenómeno de la sombra, debido a que, por su vastedad, requeriría de un seminario específico. Nos dedicaremos a los aportes realizados por la fotografía, el cine y la escultura, que resultan eficaces para la definición de las modalidades de uso de la sombra y proporcionan evidencias empíricas de su uso como elemento plástico compositivo. Finalmente, haremos un recorrido por obras de maestros de la arquitectura, tanto históricos como contemporáneos, donde la sombra se revela como fundamento de su propuesta proyectual, introduciendo las diversas modalidades que puede adoptar la manipulación del fenómeno como materia proyectable.

volver al índice

MAN RAY. Rayography Champs délicieux n8. 1922

MAN RAY. Les Champs Délicieux. Fotograma. 1922

JAROMIR FUNKE. Composition. 1927

index, siluetas, huellas, texturas

objetos que no necesitan ser reconocidos
alternativas al referente
elementos compositivos

Cuando nos referimos a una imagen fotográfica, estamos hablando de una huella, condición vinculada inexorablemente a su medio de producción. Estas imágenes, con diferente grado de iconicidad, serán presentadas ante nuestros ojos, para que como espectadores identifiquemos o no lo que "ha sido". Pensemos que los fotogramas realizados por los artistas de la Bauhaus, la Fotografía directa, eran un importante medio de producción artística y posicionamiento filosófico. Prescindiendo de la cámara, los artistas proponían un nuevo mundo de formas, alejándose de la objetividad. Estas huellas, verdaderos depósitos de materia luminosa, producían composiciones de alto valor plástico, a la manera de sombras blancas, combinaciones formalistas que se situaban en el mismo plano de abstracción de las producciones de las vanguardias de la época. Como diría Dubois: "(...) el fotograma es asunto de sombras en negativo. Huellas fantasmagóricas de objetos desaparecidos."

UMBO. Autorretrato.1930

MAN RAY. Retour à la raison.1923

RODTCHENKO. En la puerta del balcón. 1932

index, siluetas, huellas, texturas

trazados sobre objetos
tramas espaciales
huellas de una presencia

He aquí tres ejemplos que encuentro muy interesantes. El primero es el Autorretrato de UMBO, de 1930, donde el fotógrafo, con un fuerte mensaje simbólico, "recupera la visión" gracias a la sombra de su cámara, una sombra que opera como una segunda protección, la primera, los anteojos de sol, la segunda, la sombra del artefacto. Para Rosalind Krauss, la sombra en esta imagen, cae sobre el centro de visión y sustituye la actividad de la mirada. El instrumento de registro pasa a ser una prótesis, un miembro artificial del cuerpo real.

En el segundo ejemplo, MAN RAY coloca a su musa Kiki de Montparnasse frente a una ventana y muestra el espacio mimetizándose con el cuerpo, la sombra actúa como si de un tatuaje se tratara.

En la tercera imagen, RODCHENKO reemplaza al personaje por su sombra, colocándola como equivalente de aquello que la produce. El objeto de interés es la silueta proyectada.

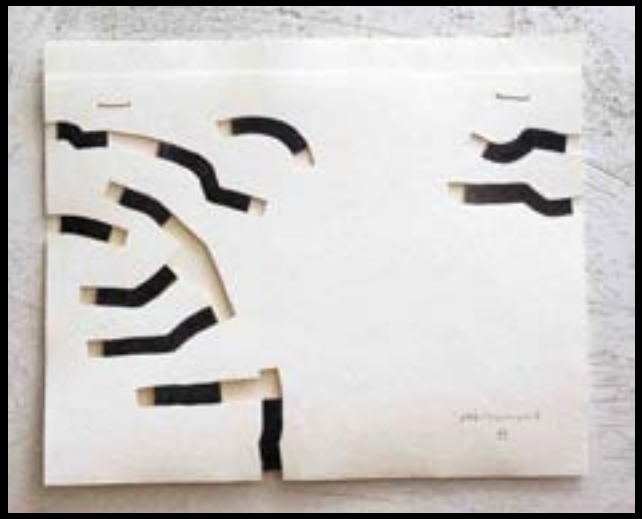
SAM TAYLOR WOOD. Silla de Bram Stoker II 2005

TAYLOR WOOD, Sam. Silla de Bram Stoker VII. 2005

En estas imágenes, SAM TAYLOR WOOD homenajea al creador del famoso vampiro literario: Drácula. En esta fotografía denominada *La silla de Bram Stoker*, la silla del "padre" del vampiro, como lo dicta su leyenda, no arroja sombra.

componente simbólico

LUCIO FONTANA. Concetto Spaziale, Attese. 1968



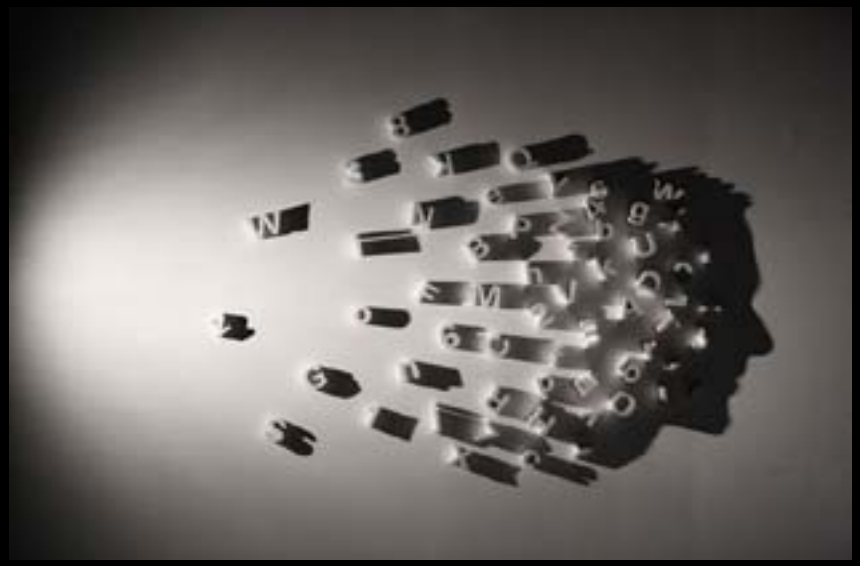
EDUARDO CHILLIDA. Gravitación. 1996

La escultura tiene mucho que decir sobre el tema. Los artistas consideran a la mente del observador como el receptáculo ideal para la consumación de su obra. Esto es siempre así? Es probable, pero termina siendo una cuestión de grado. Las gravitaciones de CHILLIDA, el *arte povera* o el conceptualismo de LUCIO FONTANA, con sus tajos, tan provocadores como indicadores de una nueva concepción del arte. Según el artista, la bidimensión de la tela adquiere tridimensión en el corte y es entonces, donde muere el cuadro.

vacíos / manchas / fisuras / sombras imposibles

construcción del vacío

TIM NOBLE & SUE WEBSTER. She/He. s/d



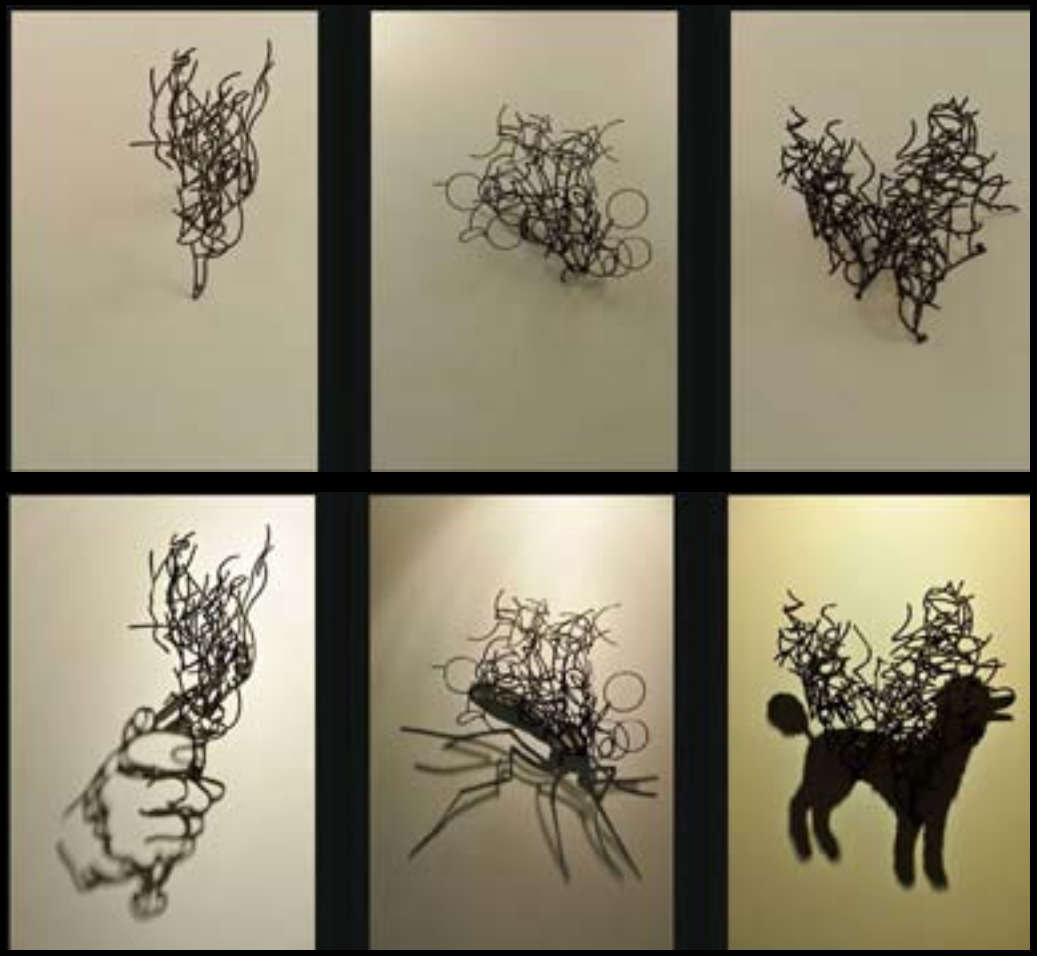
KUMI YAMASHITA. Profile. 1994

KUMI YAMASHITA. Fragments. 2009

KUMI YAMASHITA. Akari. 2009. Colección de Perfe Takiyama Maternity clinic. Tokio. Japan.

Los trabajos planteados por KUMI YAMASHITA, a la manera de haikus visuales, cuestionan la percepción del mundo material, obligan a que el espectador intente descifrar el misterio de aquello que ocurre frente a su mirada. Sus formas, estáticas o cinéticas, plantean el enigma de una imagen que habita en la sombra.

sombras imposibles otra imagen en la sombra



LARRY KAGAN. Taking Aim (2002) / Mosquito I (2007) / Poodle (2005)

OFF

ON

concepto de alteridad

La idea presentada en las imágenes anteriores, adquiere aquí gran relevancia , el objeto y el fenómeno se distancian formalmente. El otro se independiza. Cuando hablamos del otro, de alteridad, basta pensar en los diversos *doppelgänger* tanto literarios como cinematográficos: Peter Pan, Peter Schlemil, el estudiante de Praga, el Cesare del Gabinete del Doctor Calligari, entre otros. En el cine expresionista alemán encontramos esta idea reiterada, retomada constantemente debido a que representaba el espíritu de la época, la necesidad de vivir a toda costa sin poder dejar atrás la profunda angustia por el mañana.

La escultora brasileña REGINA SILVEIRA trata a la sombra como objeto, siluetas fijas desligadas de su condición de fenómeno. Las escenas realizadas con desperdicios de TIM NOBLE, los puñados de cables de LARRY KAGAN desvelan imágenes que se construyen en la sombra.

REGINA SILVEIRA. In asentia Man Ray. 1998

SILVEIRA, Regina. A Lição, 2002

REGINA SILVEIRA. O paradoxo do Santo 1994

REGINA SILVEIRA.Quimera, 2003

Con anamorfismos y formas de exageradas perspectivas, SILVEIRA construye sombras de vinilo, desafiando los códigos tradicionales de representación. Sus hipertrofias y ambigüedades en la construcción de la imagen son parte de una actitud crítica y de su particular reflexión sobre el lenguaje del arte y sus nuevas formas de "visibilidad". Son paradojas visuales construidas con sombras que proyecta la imaginación de la artista.

concepto de alteridad

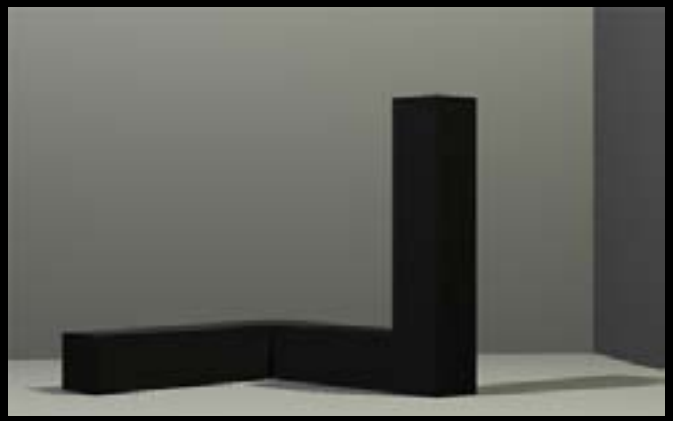
MARY MISS. Des Moines.

MICHAEL HEIZER. Compression Line. 1968

EL LAND-ART, con sus propuestas efímeras y, en ocasiones, anónimas se ocupa de marcar el paisaje con líneas de oscuridad, huecos y fisuras. Es el escenario artístico y el material de la obra es la tierra y el vacío. El paisaje es el espacio de experimentación, es tallado, ocupado efímeramente, las producciones artísticas se modifican con el paso del tiempo, incluso hasta desaparecer. Debido a esta condición, la obra se documenta por medio de fotos, videos o los medios que elija el artista para mostrar el desarrollo y efecto de su obra.

MICHAEL HEIZER.Mass Circumflex.1972

huecos en el paisaje marcar / ocupar / tallar



TONY SMITH. *Free ride*.1962

TONY SMITH. *The wall*. 1964

RICHARD SERRA. *Torqued Ellipse* IV. 1998

Obras minimalistas que quieren respirar del espacio público, fuera de las galerías, sus masas geométricas irrumpen en el espacio proclamándose como vacíos. No es casual que la mayoría de los artistas que han planteado este contrapunto espacial hayan ejercido en alguna oportunidad como arquitectos. Tanto TONY SMITH como SOL LEWITT o RICHARD SERRA recurren a figuras geométricas primarias, eliminando toda alusión representativa o metafórica. Serra, en su etapa postminimalista, construye pasajes, espacios interiores dentro de sus obras acercándolas a la arquitectura.

cajas negras

"(...) Pintadas de negro -color de las heridas visuales practicadas en la extensión coloreada de las cosas visibles-, aparecen por ende como los monumentos de una muy sombría lucidez en la que el volumen plantea constantemente la cuestión -y construye la dialéctica- de su propia condena al vacio." *Didi Huberman sobre Tony Smith.*

The Little Chimney Sweep. Realizada en Reino Unido en 1954
(Duración 9.53')

las sombras cinéticas superan la inmovilidad fotográfica

Pasando al campo de las sombras cinéticas, el trabajo realizado por LOTTE REINIGER es digno de destacar ya que, siendo contemporánea de las producciones expresionistas de la Alemania del Weimar, renuncia a esta visión fantasmagórica para producir delicadas siluetas. Preocupada por la creatividad más que por la técnica, lleva el antiguo teatro de sombras a un estatus de cine de animación. Basada en sus observaciones del milenario arte oriental, anima a sus siluetas negras (sombras sin sombra) como personajes de historias que alaban la victoria del bien sobre el mal. Sus guiones son entendidos como *Bildungsroman* (novela de formación) de personajes arquetípicos que, al no representar una trama compleja, dejan el espacio para el disfrute del espectáculo visual.

ROBERT WIENE. El gabinete del Doctor Calegari. (fotograma) 1919

QUENTIN TARANTINO. Kill Bill I (fotograma). 2003

TIM BURTON. Vincent (fotograma). 1982

WOODY ALLEN. El dormilón (fotograma). 1973

Realizadores como TARANTINO, WOODY ALLEN, o TIM BURTON, por mencionar algunos cineastas contemporáneos, recurren a siluetas de sombras como recurso simbólico del mundo interior de sus personajes al igual que para la dramatización de un *alter ego* siniestro en el sentido freudiano: *"…aquello que debería permanecer oculto, se ha manifestado"*.

Estos ejemplos constituyen una pequeña muestra del uso que la imagen cinética hace de la sombra, recurso que otorga a sus personajes la posibilidad de desvelar lo que hay de oscuro en ellos. Estas formas, a veces evanescentes e otras veces fijas en imágenes internas, se constituyen en emanaciones del alma de los caracteres representados o bien en su imagen misma. Son flujos oníricos que se ofrecen al que observe, expectante, del otro lado.

las sombras cinéticas se transforman en actores

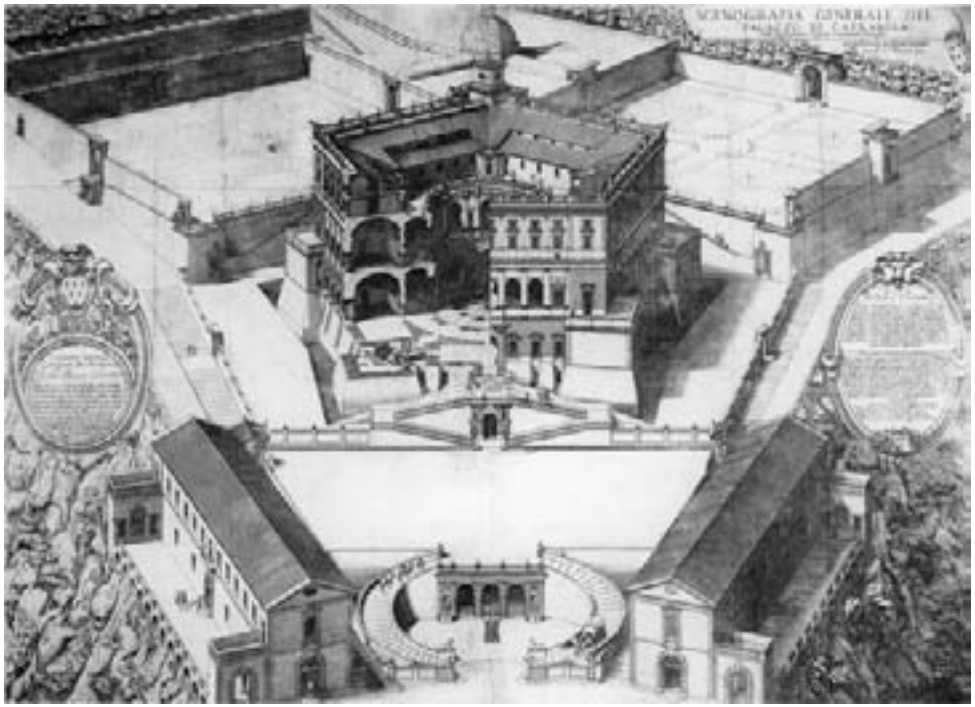
LA ARQUITECTURA

sombras en 4 dimensiones

Cuando nos referimos a las 4 dimensiones y las vinculamos a las sombras, estamos incluyendo una variable, una condición, la de lo efímero, la del fenómeno, la de la variabilidad verificable en el paso del tiempo, condición que no es necesariamente indiscutible. Veremos, más adelante, que es una opción entre otras.

El juego de palabras que da nombre a esta experiencia proyectual, diferencia la proyección del proyecto de las sombras, entendiendo a la proyección como producto de un sistema gráfico y al proyecto como la operación que se verifica cuando el fenómeno adquiera un status de materia proyectable.

Comenzaremos por el uso gráfico, donde la Arquitectura aparenta no haber tenido dudas sobre su capacidad expresiva.

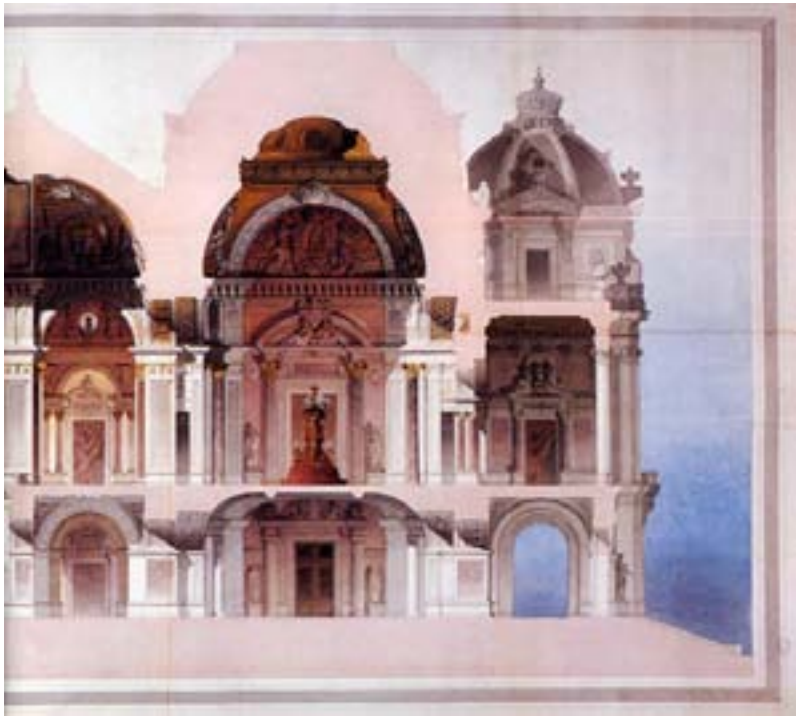


JACQUES LEMERCIER. Palacio de Caprarola.1608

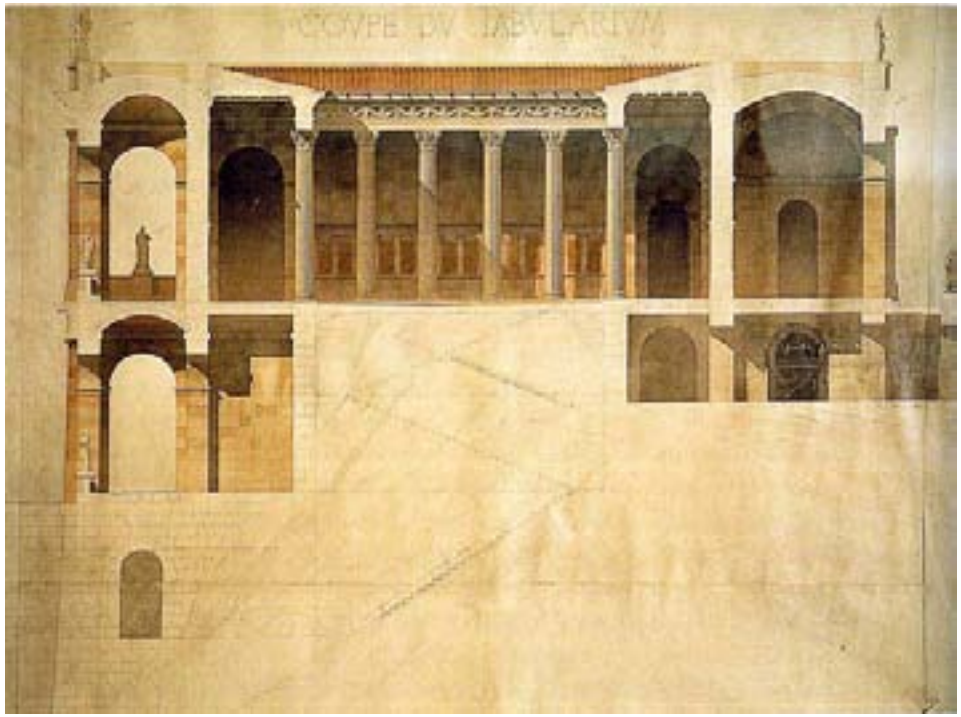
JACQUES LEMERCIER, en sus viajes de aprendizaje a Roma, sorprende por sus gráficas de gran calidad y síntesis. Utiliza el recurso de la sombra con fines de clarificación y expresividad narrativa. Plantea secciones de gran abstracción inspiradas en la visión de las ruinas que, a estos efectos, funcionaban como una especie de modelos 1:1. Hablamos aquí de piezas gráficas del 1600 que no están pensadas para la construcción sino para la divulgación.

Las sombras en los grabados otorgaban efectividad y expresividad a los dibujos de divulgación

CHARLES GARNIER. Grand Prix de Roma. 1848



EMMANUEL BRUNE. Proyecto de escalera Gran Prix de Roma. 1863



CONSTANT MOYAUX. Sección foro romano.1861

LA ACADEMIA DE BEAUX ARTS normaliza el uso de la sombra en el dibujo. En las plantas, oscureciendo las partes seccionadas y en las secciones sombreando los interiores, dejando sin relleno las partes seccionadas, para sugerir las formas no uniformes y facilitar su lectura.

Academia de Beaux Arts

J.M. GANDY. Projection of ruination of the Bank of England.1830. (dibujo realizado para Sir John Seoane)

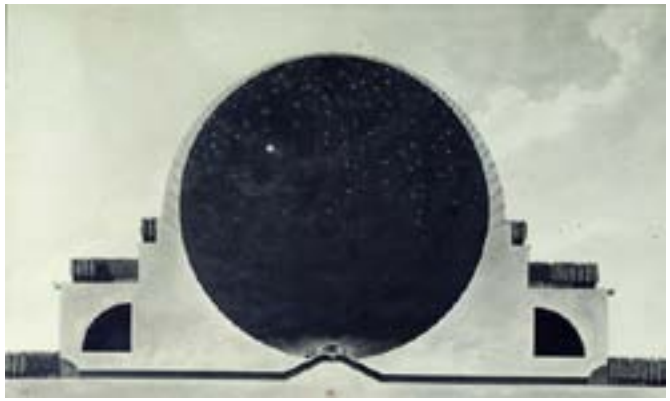
J. M. GANDY. Rotonda del Banco de Inglaterra. 1830

J. M. GANDY. Interior de Cricket Lodge, 1803

JOSEPH GANDY propone una manera diferente de entender la luz y la sombra en la representación. Este arquitecto y gran dibujante, no emplea la luz en contraste con la oscuridad al modo que, en la época, el 1800, había instaurado Boulleé, sino que su luz es un recurso gráfico, una luz que permite apreciar todos los elementos de la escena y que está acompañada de una suave penumbra que da suavidad e interés a la propuesta gráfica sin transformarse en un símbolo.

J. M. Gandy Un sombreado sutil acompaña a una luz instrumental, una luz que permite ver mejor

ETIENNE-LOUIS BOULLÉE. Cenotafio. Elevación.



ETIENNE-LOUIS BOULLÉE. Sección Cenotafio de Newton.1784

ETIENNE-LOUIS BOULLÉE. Entrada a cementerio

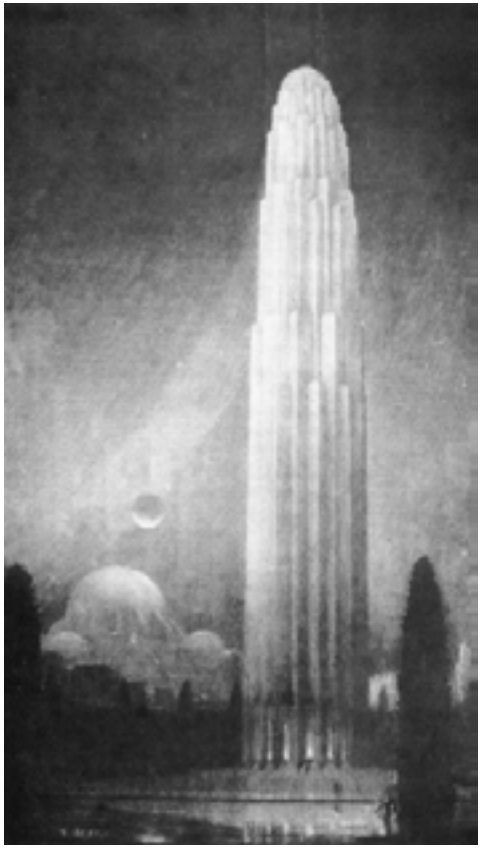
ETIENNE-LOUIS BOULLÉE. Capilla de los muertos. Elevación.

ETIENNE-LOUIS BOULLÉE. Cenotafio. Sección.

ETIENNE-LOUIS BOULLÉE. Sección Cenotafio de Newton.1784

ÉTIENNE-LOUIS BOULLÉE promueve una arquitectura que exprese sus propósitos, sus dibujos muestran una sombra que es símbolo de las tinieblas que han de ser vencidas por una luz mística. "Influenciado por Montesquieu, Voltaire y Rosseau, propone una "arquitectura parlante" con virtudes educativas" (en BnF. Bibliothèque nationale de France. Exposición dedicada a Boullée)

Étienne Boullée La sombra intensifica el discurso simbólico



HUGH FERRIS. Filosofía

HUGH FERRIS. Religión

HUGH FERRIS, el delineador de Gotham (Metropolis of Tomorrow, 1929), plantea imágenes futurísticas de alta expresividad. El artista, con una mirada cercana a Sant'Elia, que luego Leonidov, El Lissitzky y otros también platearían en sus propuestas de arquitecturas fantásticas, dramatiza la nueva escena urbana norteamericana. La desproporción, el uso del contraste del negro y blanco, luz y sombra dramatizadas, construyen una escena urbana como extensión del carácter y la angustia de sus habitantes.

Hugh Ferris La luz y la sombra como expresiones de un carácter

LOUIS KAHN. Plaza del campo. Siena. 1951

LOUIS KAHN. Plaza del campo. Siena. 1951

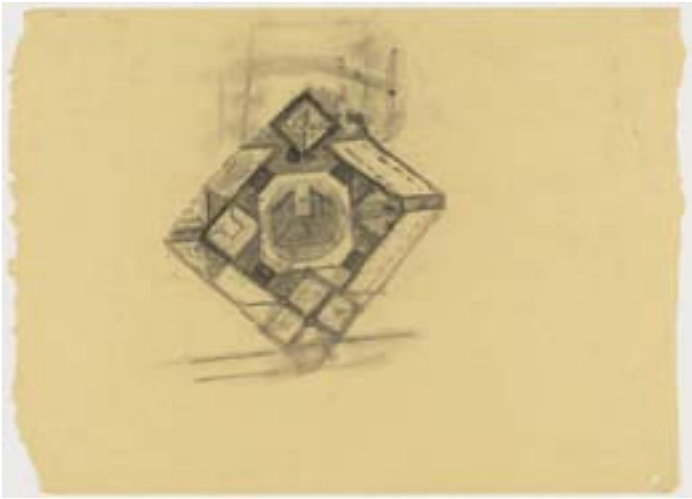
LOUIS KAHN. Templo de Apollo. 1929

Del cuaderno de viajes de Kahn a Italia

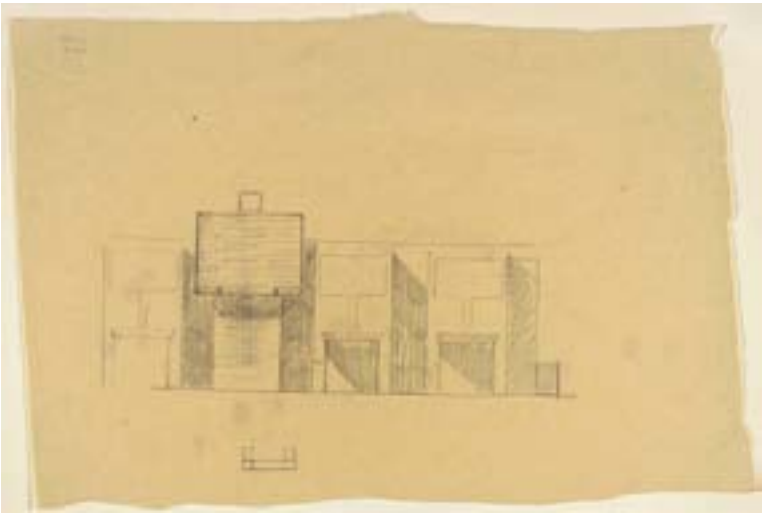
Como en todo apunte se selecciona aquello que se revela como fundamento del lugar, formas simples de cierta rudeza, colores de la tierra y la fuerte presencia de la sombra provocada por la luz del Mediterráneo

LOUIS KAHN, en sus dibujos de viaje, no se detiene en la descripción de los grandes monumentos italianos ni en el registro de la producción de las vanguardias europeas (pensemos que este viaje se produce en 1929, año de gran relevancia en la producción arquitectónica de arquitectos como Mies Van der Rohe, Le Corbusier o Alvar Aalto). Kahn se dedica a plasmar en acuarelas y dibujos, el impacto que le produce la arquitectura vernácula, sus colores, sus formas simples, sus fuertes contrastes de luces y sombras, especialmente acentuados por la luz del Mediterráneo.

LOUIS KAHN. Mikveh Israel Synagogue, project, Philadelphia, Pennsylvania 1963



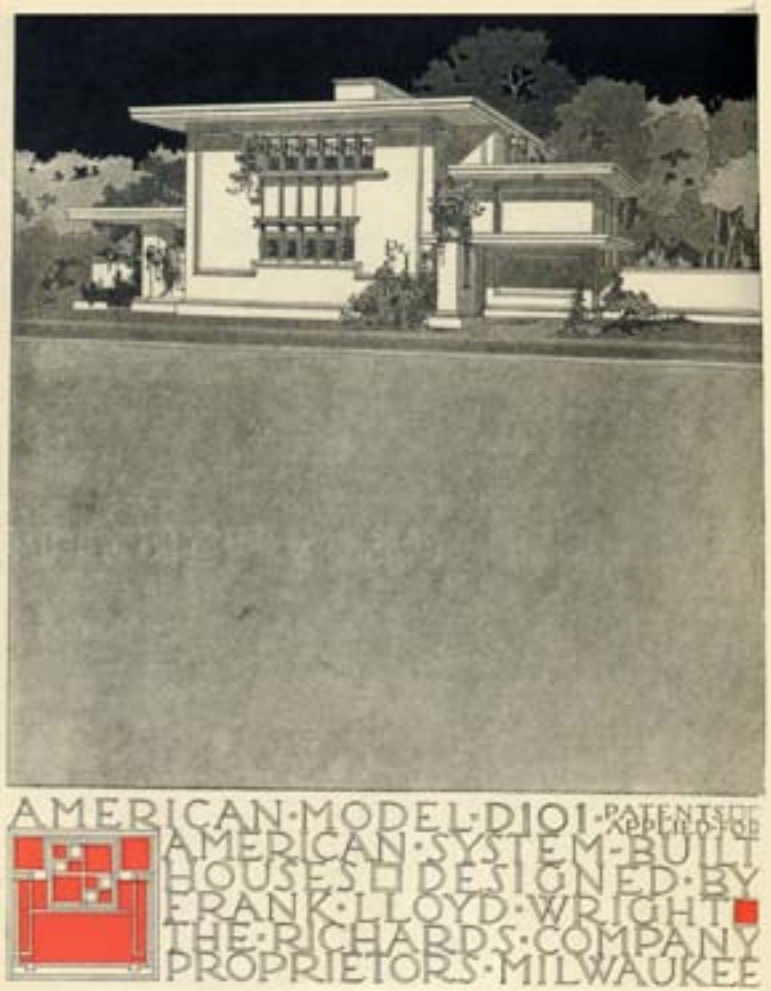
LOUIS KAHN. Dhaka, Bangladesh. Croquis del edificio de la Asamblea Nacional.



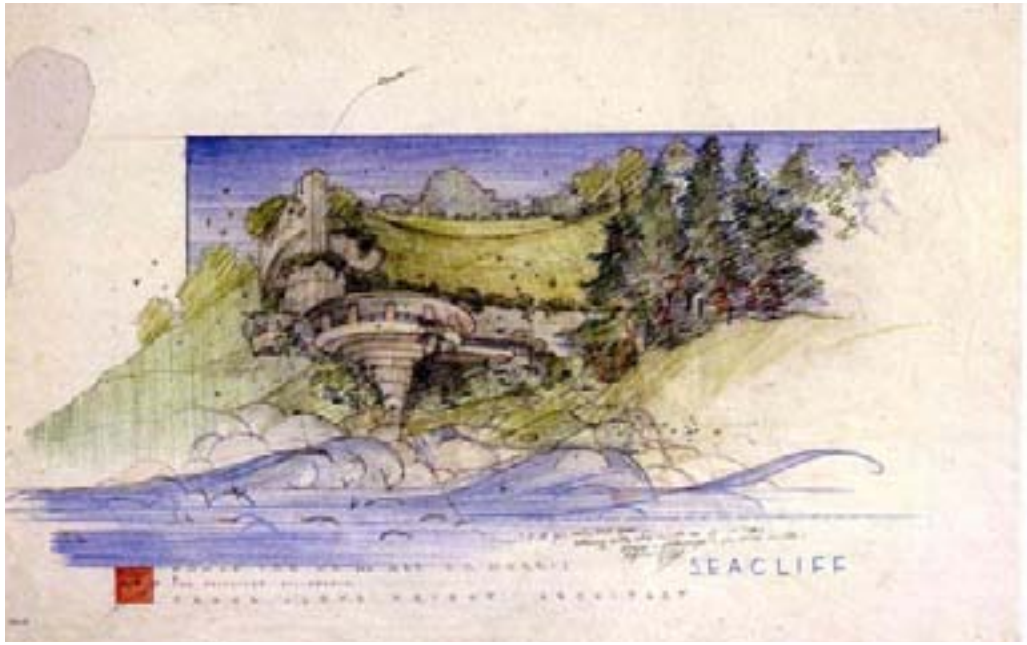
LOUIS KAHN. Tribune Review. 1958

Kahn. Croquis urbanos o previos a la obra. La sombra es una variable gráfica

Vemos en estos dibujos proyectuales de Kahn, tanto perspectivas urbanas como croquis de planta o fachadas, el uso de la sombra como mancha, sin una búsqueda de una perfección normativa, planteando los problemas de diseño con su estilo gráfico suelto y fresco, buscando denotar aquello que resulta de interés para el arquitecto.



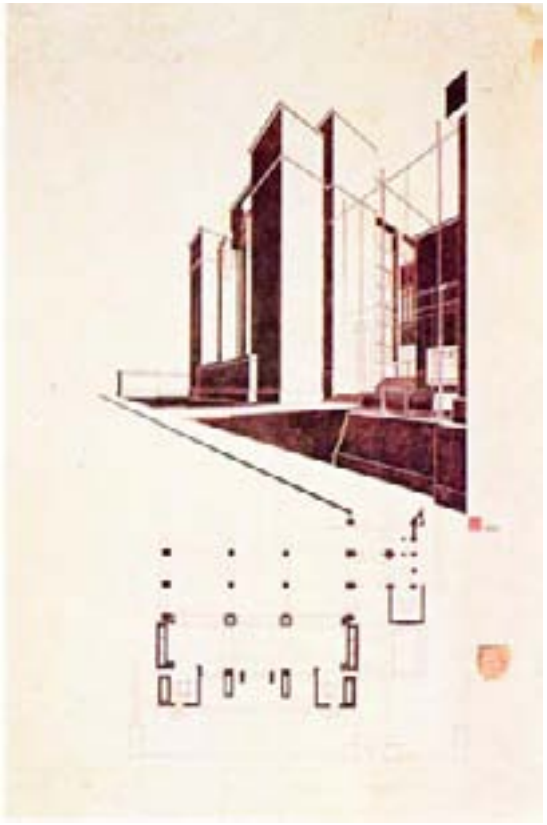
FRANK LLOYD WRIGHT.American System-Built Houses for The Richards Company. Perspectiva exterior



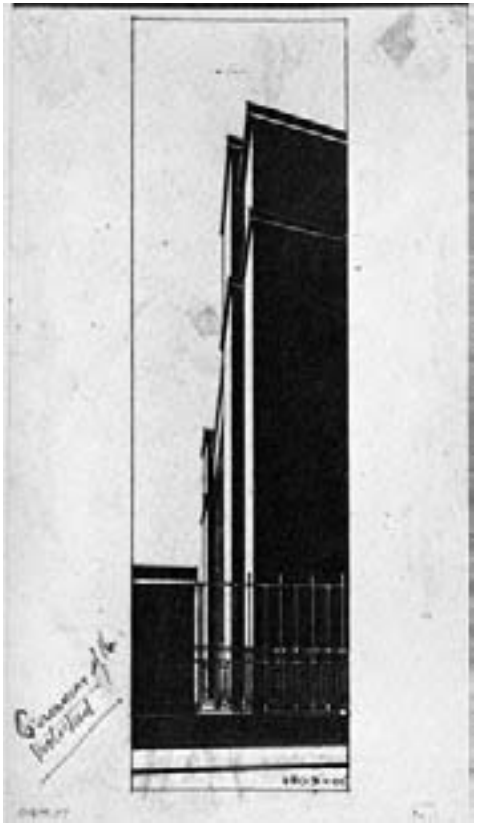
FRANK LLOYD WRIGHT. Casa Morris. Seacliff. San Francisco. 1955

FRANK LLOYD WRIGHT, a su vez, buscaba la revelación de aquello dibujado, su alma gráfica. Los estudiosos de su obra revelan que el arquitecto dibujaba los planos de la obra cuando ya la tenía mentalmente resuelta, los dibujos eran sólo para verificar y comunicarse con clientes y cosntructores.

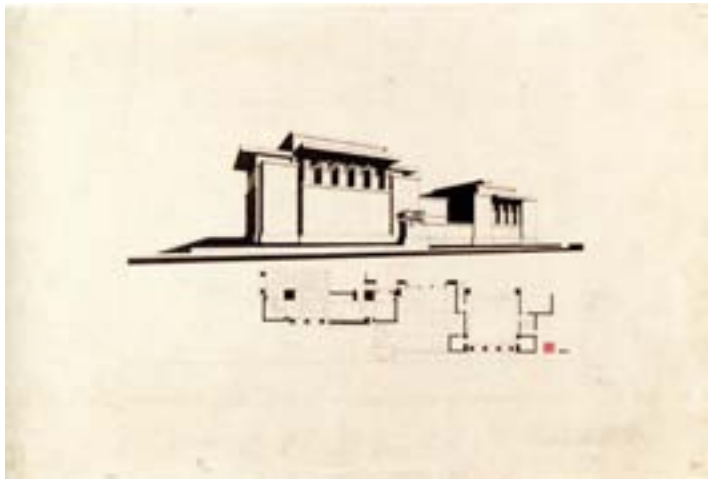
Wright busca la revelación del alma de la cosa dibujada



FRANK LLOYD WRIGHT. Larkin Company. Buffalo. New York. 1904



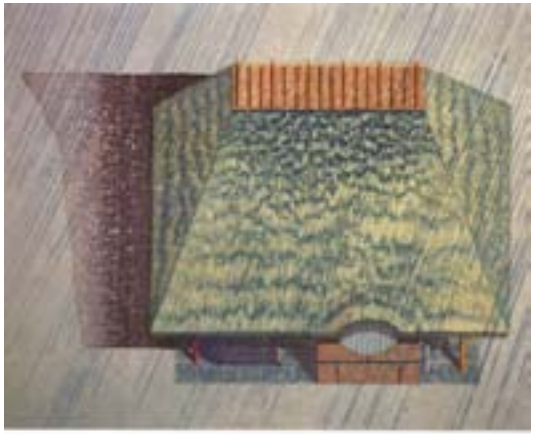
FRANK LLOYD WRIGHT. Larkin Company. Buffalo. New York. 1904



FRANK LLOYD WRIGHT. Unity Temple Dark Oark Illinois

En sus perspectivas de ángulos picados, con volúmenes endurecidos por las sombras o en sus delicadas composiciones cercanas a la Secession (textos, monogramas y grandes áreas vacías en láminas compuestas como grabados japoneses) las sombras formaban parte de su estilo gráfico, especialmente para resaltar sus articuladas composiciones formales.

Wright La perspectiva de sombras opacas busca verificar la idea



ARATA ISOSAKI. Tatched Hut Folly.1983

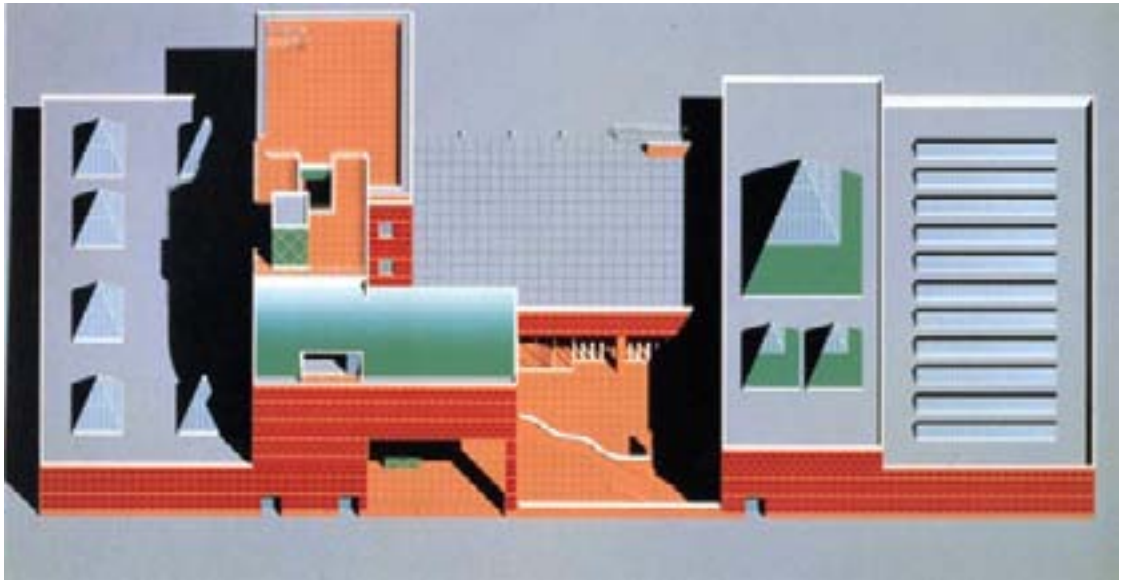
ARATA ISOSAKI. The Museum of Contemporany Art Los Angeles.1986

ARATA ISOSAKI.Kitakyushu Fukuoka. 1990

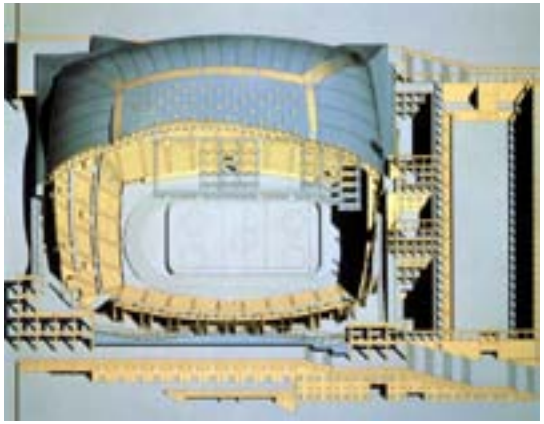
ARATA ISOSAKI emplea la sombra como recurso expresivo para reforzar la narrativa de los diferentes aspectos de su propuesta arquitectónica, sea de una manera pictórica (como es el caso de Tatched Hut Folly, evidenciando el espíritu de la casa tradicional japonesa en un exterior protegido como en un interior donde los rústicos objetos tradicionales son tratados como modernas piezas industriales), como en perspectivas de sombras netas destacando la propuesta formal o bien, en diagramas compositivos de fuertes contrastes.

Arata Isosaki

Sombra como narrativa de propuestas formales

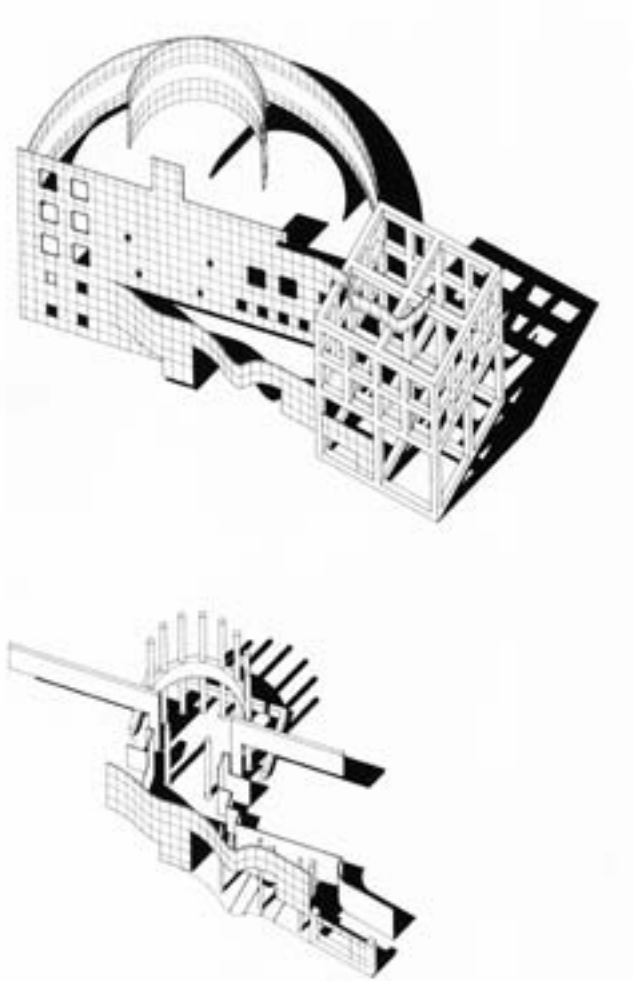


ARATA ISOZAKI. The Museum of Contemporary Art, Los Angeles (MOCA). 1982-86



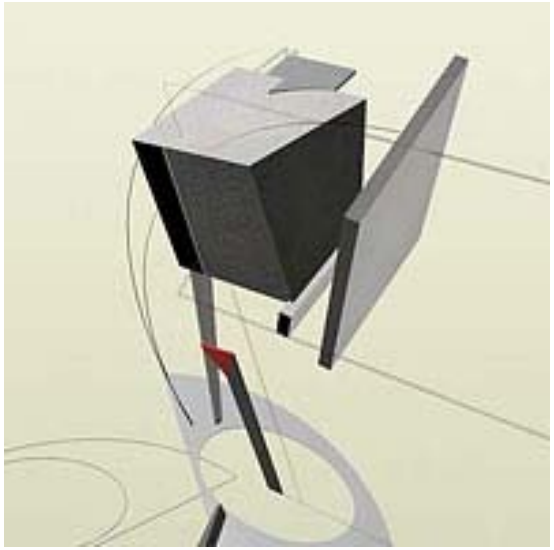
ARATA ISOZAKI. Palau Sant Jordi. Barcelona.1988-90

El uso de la **axonometría**, sobre todo la realizada a 90° del plano frontal u horizontal, intelectualiza la visión espacial estableciendo una nueva mirada donde se excluye la visión homocéntrica, se plantea la representación del infinito (lo asume como un punto imperceptible donde se cruzan dos líneas paralelas) y se transforma al sistema de representación en un instrumento para **mostrar lo que se sabe** del objeto.



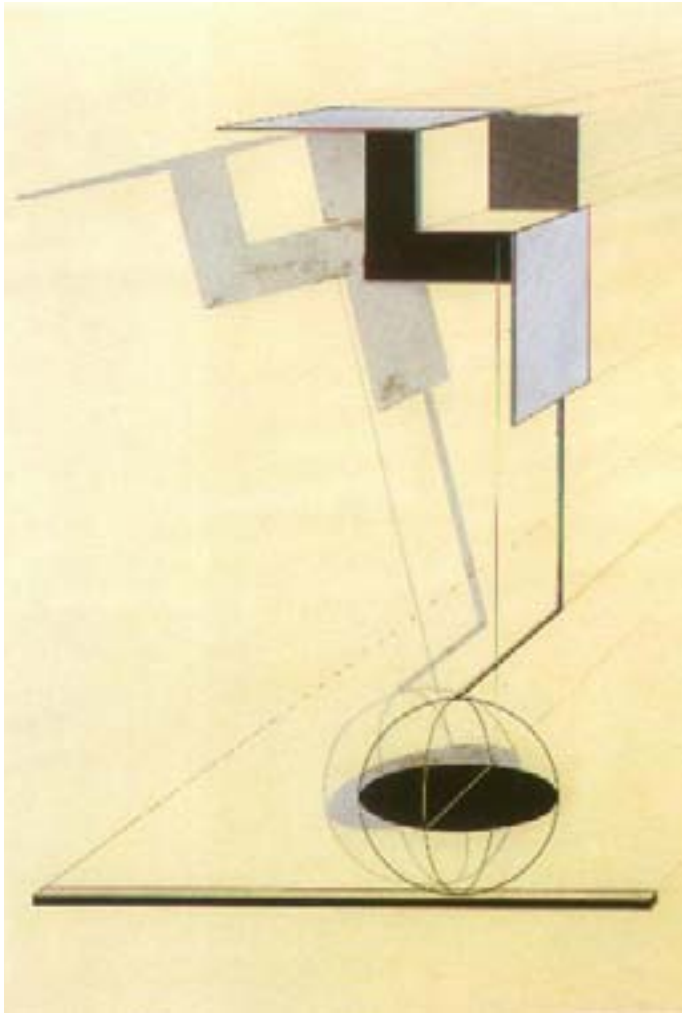
ARATA ISOSAKI. Kamioka Town Hall.1978

Arata Isosaki La axonometría pierde el infinito y mide las sombras



EL LISSITZKY. Proun

EL LISSITZKY. Prounenraum. 1923 (Reconstrucción, 1965)



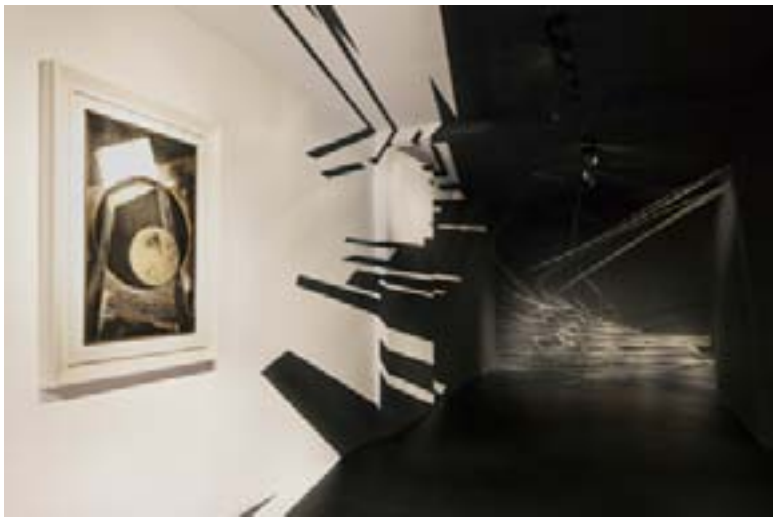
EL LISSITZKY.Proun 46. 1922

El Lissitzky. Los Prouns suprematistas usan las sombras como un elemento más de sus composiciones

La lección del cubismo, que libera al objeto de las convenciones visuales y espaciales a las que se hallaba sujeto, genera el campo propicio para la experimentación y para la producción de objetos con leyes propias. Nuevos conceptos perceptivos pasan a formar parte de las estrategias de representación de los arquitectos vanguardistas

Las vanguardias de la posguerra, con El Lissitszky como figura relevante del Suprematismo soviético e integrante de UNOVIS (defensores del Nuevo Arte) ambicionan un arte para invocar el cambio. Utilizando el lenguaje visual de Malevich, Lissitszky pinta los primeros PROUN (acrónimo de diseño para la confirmación de lo nuevo), como experimentos espaciales, proto-arquitecturas que parecen flotar en un espacio sin referencias. Las sombras de los objetos pasan a ser un elemento más en la plástica compositiva

Según Kenneth Frampton "Lissitzky habia acuñado el término Proun, de Pro-Unovis, "Por la escuela del Nuevo Arte" -para indicar un reino creativo sin precedentes, situado en algún lugar entra la pintura y la arquitectura."



ZAHA HADID. Exposición El Suprematismo. Galería Gmurzynska. Zürich. 2010

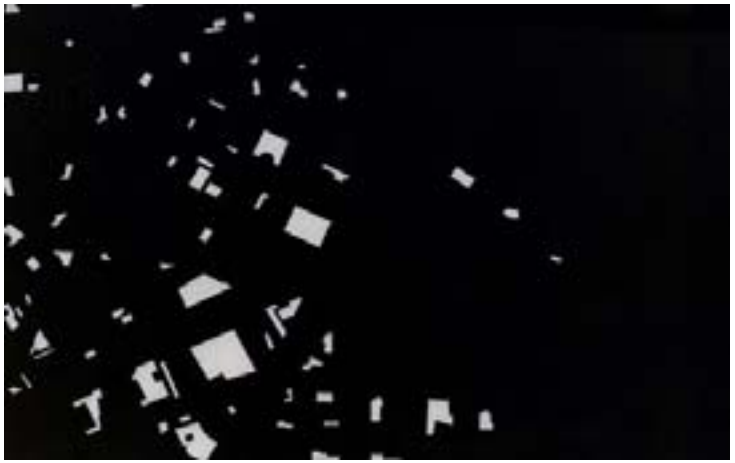
Estas imágenes pertenecen a una muestra diseñada y comisariada por la arquitecta ZAHA HADID exaltando la producción de los que fueran sus referentes. La vanguardia rusa representada por MALEVICH, RODCHENKO, CHASHNIK, SUETIN y EL LISSITZKY dialoga con las obras de Hadid revelando la procedencia del interés que la arquitecta ha manifestado desde su proyecto de graduación en 1977.

Esta muestra realizada en la Galerie Gmurzynska de Zürich es un intento de recorrer la producción de un período de gran exuberancia creativa alimentado por el entusiasmo idealista de las vanguardias rusas en su búsqueda de una nueva sociedad.

ZAHA HADID+MALEVICH+RODCHENKO+CHASHNIK+SUETIN+EL LISSITZKY

ZAHA HADID. Azubu-Jyuban Building. Tokyo, Japón. 1987

ZAHA HADID. The World (89 Degrees) 1983



ZAHA HADID. Reina Sofía. Madrid. 1999

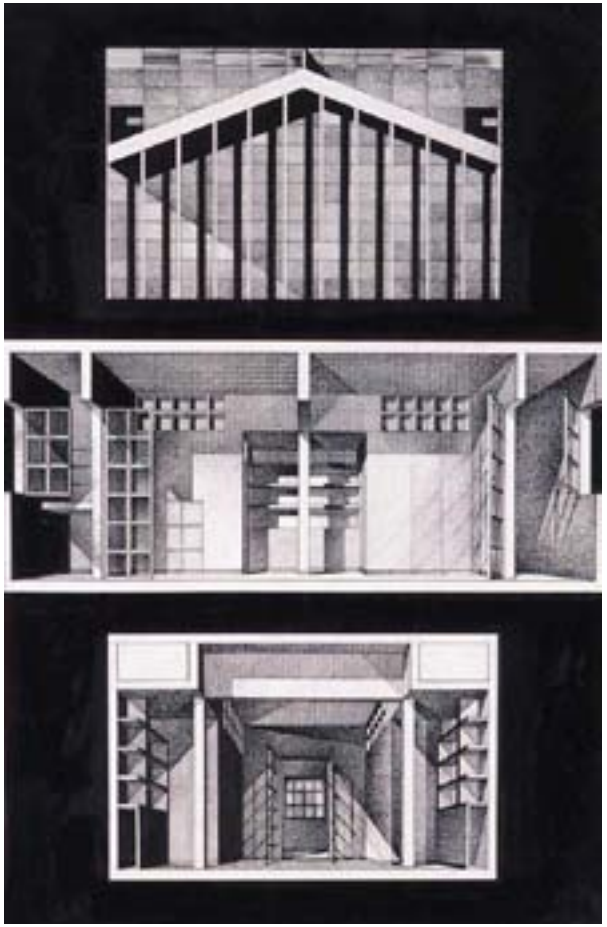
ZAHA HADID. Lois & Richard Rosenthal Center for Contemporary Art. Cincinnati.1998

ZAHA HADID. Nuevas formas de utilizar y crear el espacio

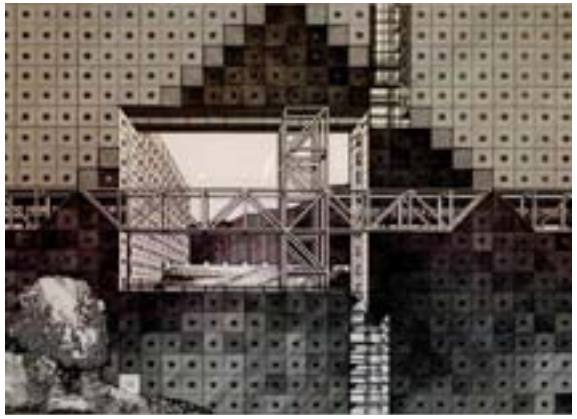
Heredera de los suprematistas, ZAHA HADID se revela babilónica en su entendimiento caligráfico de la planta. Las capas y el linaje de siglos de cultura desvelan la relación que se reconoce entre los caracteres arábigos y la definición de las formas de sus producciones.

Tanto la fluidez en la planta como el azar calculado se evidencian como una idea aprendida de Malevich. HADID plantea nuevas formas de utilizar y crear espacios. La liberación de la gravedad rige sus proyectos y es una afirmación de su capacidad de traducir la deformación dinámica y las alteraciones espaciales de sus dibujos en realidad física.

FRANCO PURINI. Due case.1980



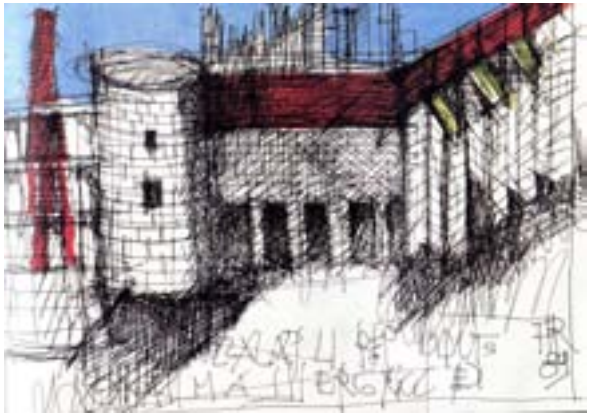
FRANCO PURINI. "L'alloggio". 1978



FRANCO PURINI. "Parete", 1976

Algunos arquitectos de los que veremos parte de su producción, merecen una especial mención por ser representantes de un período determinante en la historia de la Arquitectura, habiendo sido adorados, odiados u olvidados. El caso de FRANCO PURINI, es un claro ejemplo del uso no convencional de las proyecciones y, en especial, de las texturas y sombras que colaboran en la carga de tensión de sus producciones gráficas. La deformación, superposición y estratificación en su particular estilo gráfico actúan como un manifiesto donde la densidad es su instrumento.

Franco Purini, la densidad como instrumento



ALDO ROSSI. Nuevo Palacio del Congreso de Milano. 1990

ALDO ROSSI. Concurso para el Nuevo Palacio del cinema de Venice. 1990

ALDO ROSSI. Sin título. 1978

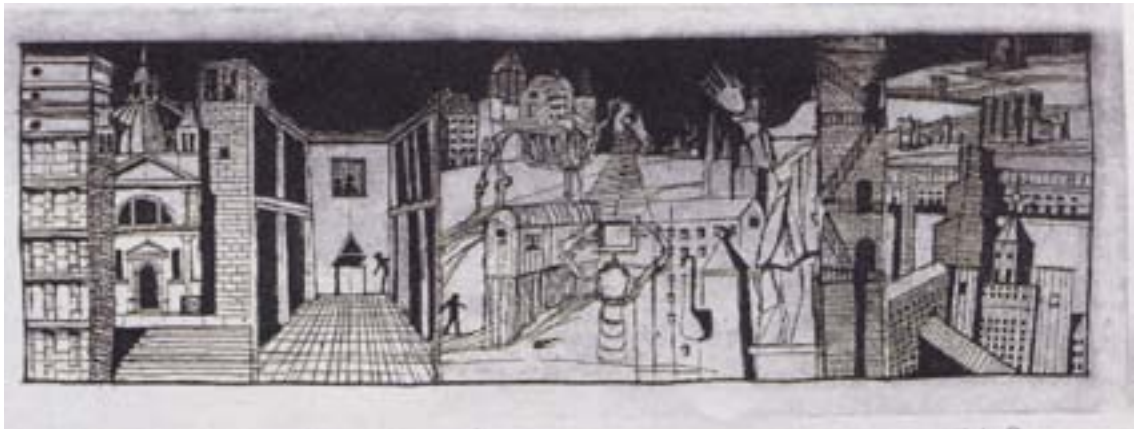
ALDO ROSSI. La esperanza (para il Teatrino Científico) 1979

ALDO ROSSI nos acerca una nueva realidad hecha de dibujos, una arquitectura análoga donde la sombra y los fuertes contrastes ponen de manifiesto su devoción al tipo y al signo, revelando por medio de estos recursos aquellas formas que constituyen su imaginario.

La gráfica onírica de **Aldo Rossi,** la **sombra** y el **contraste**

ALDO ROSSI. New Headquarters for the Bonnefanten Museum. 1990-94

ALDO ROSSI. Sin título (Sector del dibujo) 1989

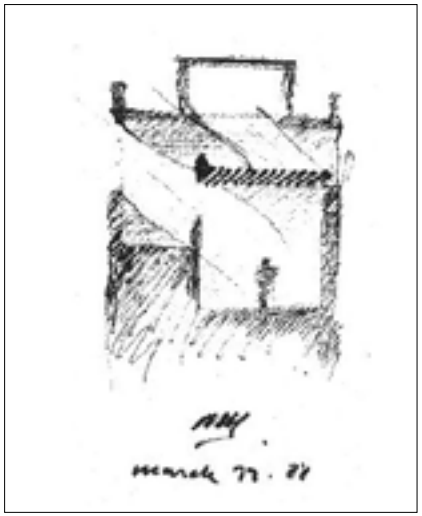


ALDO ROSSI. Sin título (realizado sobre una antiguo papel francés) 1989

Aldo Rossi materializa sus "sentimientos" en una nueva realidad construida con dibujos

RAFAEL VIGNOLY. Tokyo International Forum. Tokyo, Japón. 1991

Rafael Vignoly utiliza la mancha como representación de la masa umbría



ALBERTO CAMPO BAEZA. Turégano House
Madrid 1988

ALBERTO CAMPO BAEZA. Ampliación
Escuela Loeches Madrid 1994

Alberto Campo Baeza

secciones, luces y sombras

Otros arquitectos-dibujantes plantean el uso de los recursos gráficos determinando áreas de luces y sombras que incidirán en el espacio construido.

Las intenciones gráficas se manifiestan como intenciones proyectuales.

STEVEN HOLL. Knut Hamsun. Hamaray,
Noruega. 1994-2009. Sección Conceptual.

STEVEN HOLL.Acuarela.

Steven Holl

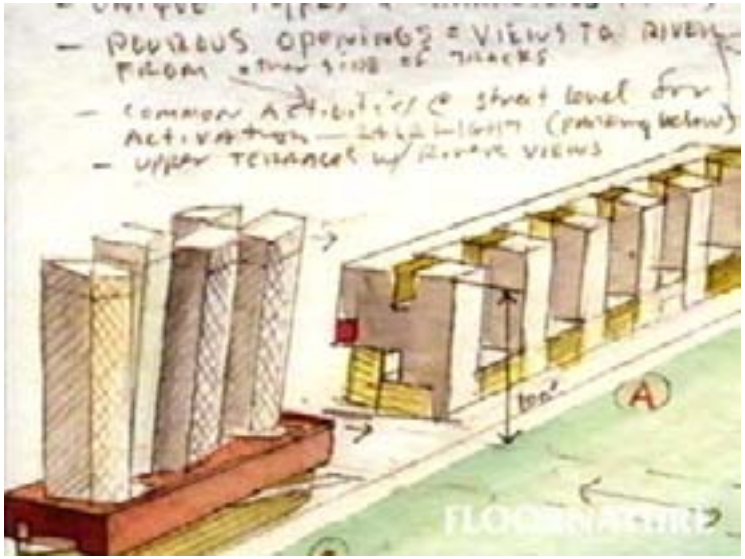
BOLLES+WILSON. Pont des Arts / shadows metropolis. París. 1982

BOLLES+WILSON. Pont des Artss. París. 1982

Peter Wilson, sombras como reflejos / reflejos como sombras

PETER WILSON, en cambio, usa la sombra pictóricamente, no arquitectónicamente, como se puede apreciar en estas magníficas gráficas del Pont des Arts.

EL PROYECTO DE *LAS SOMBRAS*



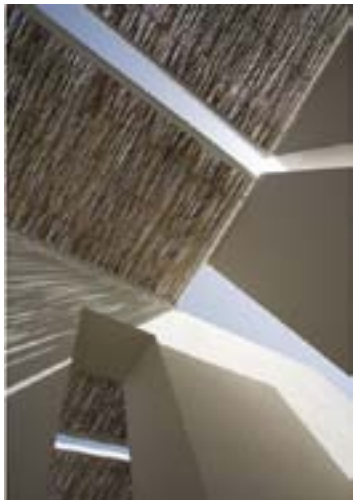
STEVEN HOLL.Void SpaceE/Hinged Space Housing. Fukuoka, Japan, 1989-1991.
Croquis

STEVEN HOLL.Void SpaceE/Hinged Space Housing. Fukuoka, Japan, 1989-1991.
Vista fachada.

STEVEN HOLL. Void Space/Hinged Space Housing. Fukuoka.1991

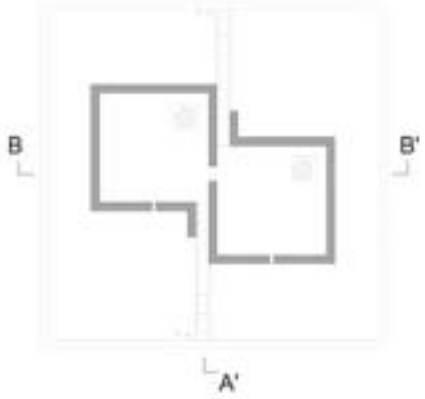
objetos negros en sombra permanente

El objeto, en este caso el plano, es una sombra construida como tal.



TAM. Prayer and Meditation Pavillion. Khartoum, Sudán.

TAM. Prayer and Meditation Pavillion. Khartoum, Sudán. Sección.



TAM. Prayer and Meditation Pavillion. Khartoum, Sudán. Planta.

TAM. Prayer and Meditation Pavillion. Khartoum, Sudán.

TAM. Prayer and Meditation Pavillion. Khartoum, Sudán.

TAM. Prayer and Meditation Pavillion

tramas espaciales

SHIGERU BAN. Bamboo Roof Rice University Art Gallery. Houston. USA. 2002

SHIGERU BAN. Entrance and Lobby Design for Casino Resort - Las Vegas, USA, 2007

SHIGERU BAN. Casino Resort - Las Vegas, USA, 2007

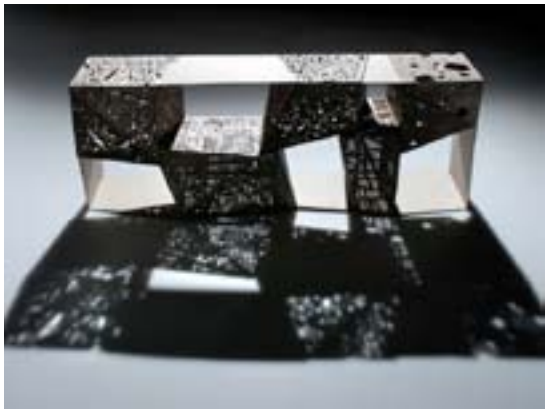
SHIGERU BAN. Miyake Design Studio Gallery. Tokio. 1994

SHIGERU BAN. Mallas y estructuras de bamboo.

tramas espaciales

Filigranas atmosféricas construidas con diversas densidades de oscuridad, se mueven, aparecen y se desvanecen.

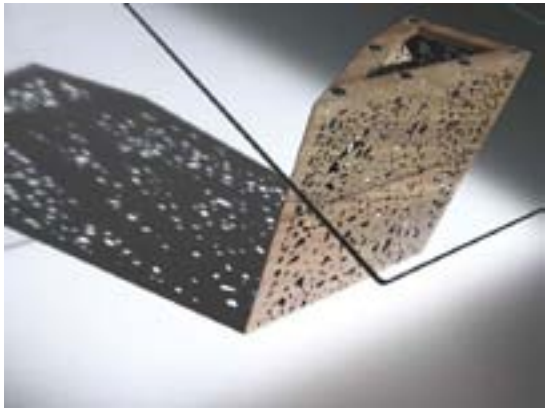
Estos ejemplos nos permiten diferenciar cuando la intención proyectual está del lado de la sombra.



STEVEN HOLL. Riddled Cabinet. 2006

STEVEN HOLL. Riddled Cabinet. 2006

STEVEN HOLL. Planar House.AZ, United States, 2002-2005

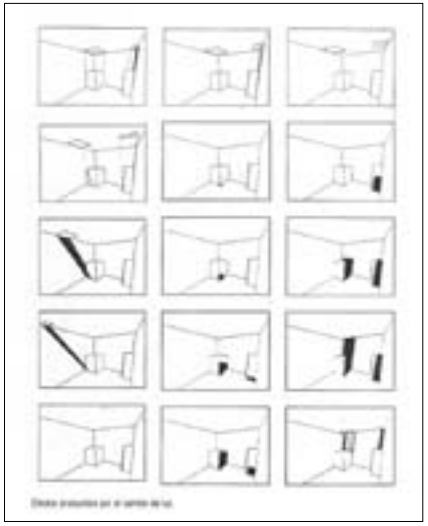


STEVEN HOLL. Riddled Table and Object. 2007

STEVEN HOLL Planar House.AZ, United States, 2002-2005

STEVEN HOLL. Denver Justice Center Court House.

EDUARDO CHILLIDA. Proyecto Tindaya. Fuerteventura. España. Modelo

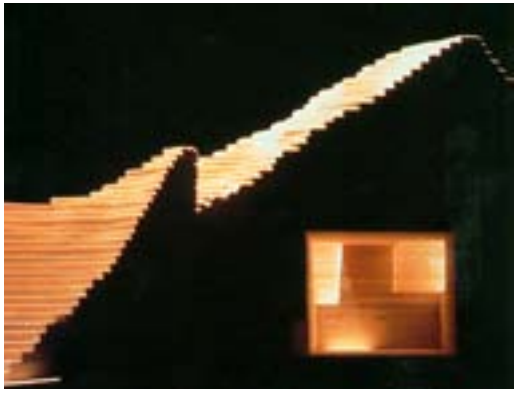


Esquemas de ingresos de luz.

huecos, vacíos

El hueco, el vacío como exploración. Un vacío activo aliado a la forma y a la naturaleza. Al igual que Jorge Oteiza, EDUARDO CHILLIDA explora la idea de una integración mística del espacio estético. El vacío será activo cuando provoque reacciones en el que lo ocupe, emociones vinculadas a la quietud o a la inquietud, a la protección o a la desolación.

EDUARDO CHILLIDA. Proyecto Tindaya. Fuerteventura. España. Modelo

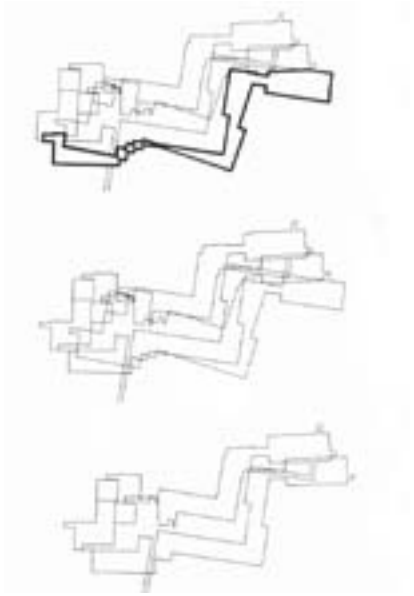


EDUARDO CHILLIDA. Proyecto Tindaya. Fuerteventura. España. Modelo

EDUARDO CHILLIDA. Proyecto Tindaya. Fuerteventura. España

PETER EISENMAN. Aronoff Center for Design and Art 88 96. Modelo

ZAHA HADID. Car Park and Terminus Strasbourg. France. 1998-2001. Maqueta de estudio



PETER EISENMAN. Aronoff Center for Design and Art 88 96. Plantas

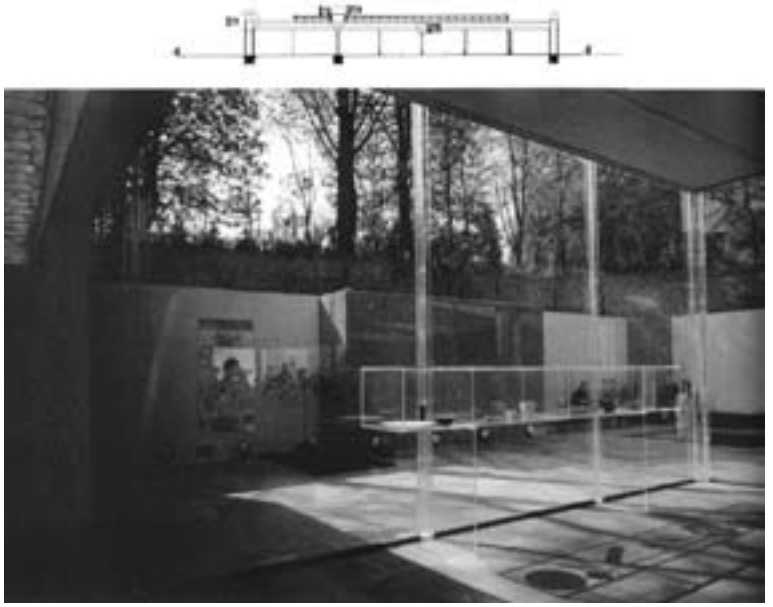
Las proyecciones de sombras son utilizadas como recurso compositivo, como estímulo proyectual, planteadas como articulaciones, yuxtaposiciones o duplicaciones. En el caso de EISENMAN la traslación de la planta, como una proyección de sombra, se transforma en los diferentes volúmenes que se articulan, yuxtaponen y seccionan generando la propuesta formal. ZAHA HADID, en el Car Park, propone un área de concreto oscuro como una sombra ficticia, señalando el límite del plano que contiene el parking, al igual que un campo de líneas que funcionan como sombras de las luminarias o como indicador de aquellos elementos, considerados efímeros, que serán sus ocupantes: los automóviles.

la sombra
como estímulo y mecanismo proyectual

ZAHA HADID. Car Park and Terminus Strasbourg. France. 1998-2001. Parking

SVERRE FEHN. Optica de Oslo.1960.

SVERRE FEHN. Optica de Oslo.1960.Vidriera exterior



SVERRE FEHN. Pabellón Noruego en Bruxelles.

la sombra como elemento plástico compositivo

SVERRE FEHN afirmaba que la arquitectura era una cuestión de creación de sombras y que el hombre buscaba un lugar donde encontrar sus propias sombras. Fehn las incorporaba como parte del "alfabeto" con el que el arquitecto se expresa. Sus propuestas revelan que es posible dejarlas que participen del espacio, recorriéndolo a lo largo del día, o bien, fijarlas en una duplicación del objeto como parte de una puesta en escena donde la masa y el símbolo sean uno.

"(...) En realidad, la belleza de una habitación japonesa, producida únicamente por un juego sobre el grado de opacidad de la sombra, no necesita ningún accesorio. Al occidental que lo ve le sorprende esa desnudez y cree estar tan sólo ante unos muros grises y desprovistos de cualquier ornato, interpretación totalmente legítima desde su punto de vista, pero que demuestra que no ha captado en absoluto el enigma de la sombra."

TANIZAKI, Jun'ichiro. El elogio de la sombra.1933

sesión 02

Breve "investigación" sobre una obra asignada, donde se verificará el objetivo perceptual y significativo puesto en juego por el autor. Se orientará a los participantes en las pautas de reconocimiento de los atributos de la sombra como "materia prima" y su aplicación en el objeto arquitectónico (Representación libre, procurando los medios más eficaces para analizar y comunicar la condición analizada)

sesiones 03 04 05

Planteo de un ejercicio proyectual simple*, donde se utilizará la modalidad de uso de la sombra coincidente con la de la obra asignada. (Representación libre, procurando los medios más eficaces para analizar y comunicar la propuesta. Asimismo, se tendrá especial atención a la selección de los medios narrativos en función del uso particular de la sombra asignado)

* PROPUESTA PROYECTUAL donde se considerarán las siguientes variables: la propuesta formal se desarrollará dentro de un CONTENEDOR CÚBICO y se abordará como variable compositiva la MODALIDAD DE USO DE LA SOMBRA utilizada en la obra analizada. Se deberán definir la escala, las dimensiones, el programa, la morfología, la materialización, la contextualización y el sitio. Cada una de estas definiciones adquirirá mayor o menor relevancia en concordancia con la propuesta específica.

volver al índice

01 TADAO ANDO & JAMES TURRELL

Minamidera. “Backside of the Moon”

Naoshima. Japón.1999

51 ficha de la obra

53 propuesta equipo integrado por:
Cecilia Percoco
Cecilia Stoppani
María Jinema Montanaro

volver al índice

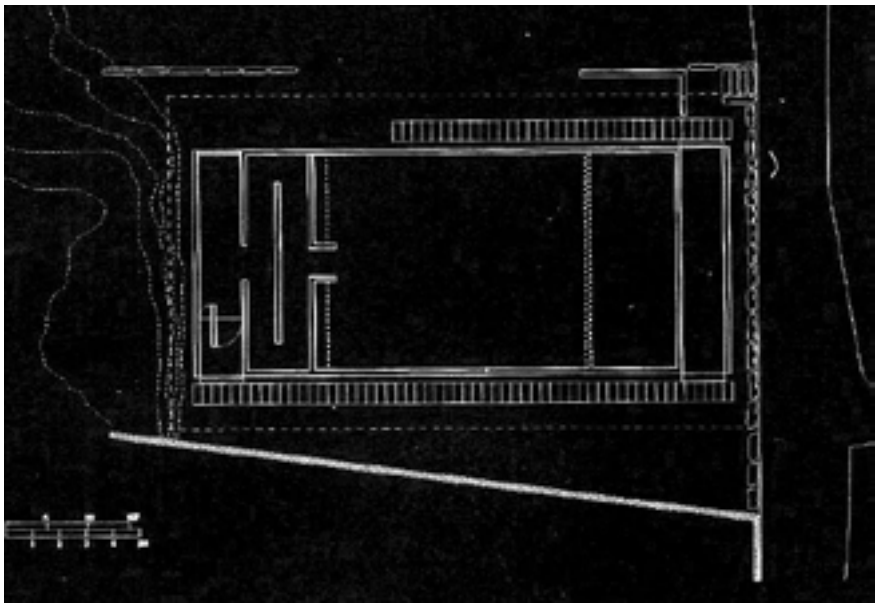
THE ART HOUSE PROJECT.. El director del Museo de Arte de Naoshima, Yuki Akimoto, llevó adelante este interesante proyecto, donde se hacen 4 intervenciones (Kadoya, Kinza, El santuario Goho y Minamidera) transformando casas tradicionales en instalaciones de arte permanente, involucrando, en alguna de ellas, a la población.

Una sencilla construcción de madera, ubicada donde anteriormente se encontraba un antiguo templo, fue diseñada por TADAO ANDO. Un volumen simple, que rescata elementos típicos de la construcción tradicional japonesa, la madera tiznada, el gran alero y la entrada indirecta. Al entrar en esta casa de arte nos encontramos con una oscuridad absoluta hasta que con el paso de unos minutos, conseguimos entrever su austero interior. Será la voz del guía la que incitará a movernos hacia un plano de luz, que a primera vista pareciera tener espesor, inclusive las siluetas de los visitantes parecen arrojar sombras sobre la luz. Es difícil entender el espectáculo que se presenta ante nuestros ojos, generando dudas sobre la percepción que estamos teniendo tanto del espacio como de la posición de este plano lumínico. Un volumen de luz que intenta ocupar la oscuridad, obra del artista JAMES TURRELL *(Backside of the Moon)*

1- Vista general Art House

2- Ingreso edificio

3- Fachada Lateral



4- Planta del edificio e instalación de J. Turrell

"La luz es una sustancia poderosa, tenemos una conexión primaria con ella. Pero para ser algo tan poderoso, las situaciones en las que sentimos su presencia son frágiles. Me gusta trabajar con luz, sentirla físicamente, que puedas sentir la presencia de la luz habitando el espacio."

James Turrell (Artista que manipula la luz como si de arcilla se tratase (ver www.guggenheim.org) Pretende, o tal vez, espera, llevar al espectador a un estado de auto-reflexión donde cada uno pueda verse en la experiencia)

5- Imagen de la instalación de Turrell "Backside in the Moon"

MINAMIDERA
Tadao Ando_ James Turrell
"Backside of the moon"

Activar vídeo de presentación en caso de no iniciarse automáticamente

video análisis

Memoria de proyecto. Para la cultura oriental las áreas de oscuridad están relacionadas con los niveles más profundos de la creación, encontrarse con un espacio oscuro significa encontrarse con uno mismo con un ser espiritual. En la estética tradicional japonesa lo esencial está en captar el enigma de la sombra. Lo bello no es una substancia en sí, sino un juego de claroscuros producido por la yuxtaposición de las diferentes substancias que va formando el juego sutil de las modulaciones de la sombra.

A falta de ladrillo, cristal y cemento para proteger las paredes contra las ráfagas laterales de lluvia, ha habido que proyectar el tejado hacia adelante. Así fue como los antepasados obligados a residir en viviendas oscuras, lo quisieran o no, descubrieron un día lo bello en el seno de la sombra, y no tardaron en utilizarla para obtener efectos estéticos.

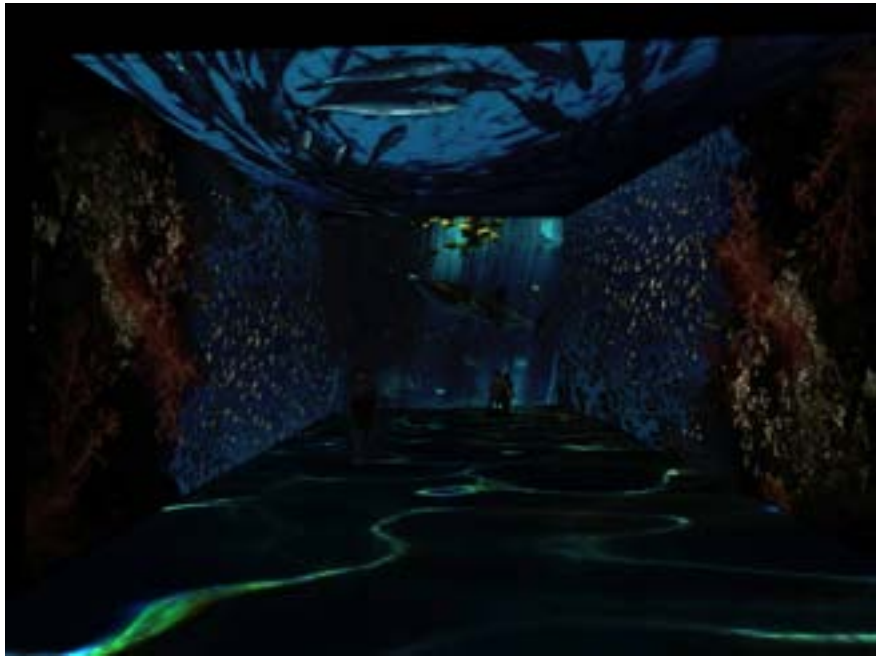
En las casas japonesas, se puede apreciar la dificultad que tiene la luz para entrar directamente en las habitaciones interiores, a causa de los aleros del espacio tradicional, denominado "zona gris" que rodea el edificio. El interior siempre está iluminado por una luz indirecta reflejada desde la zona gris y el jardín. En general el interior de las casa japonesas es relativamente oscuro. Cuando te sientas en una sala oscura y miras el jardín iluminado naturalmente, se puede empezar a sentí r la relación fundamental entre luz y oscuridad, esa es la razón por la cual se necesitan una a otra para expresarse.

Al sentarnos en la oscuridad, la misma nos envuelve, perdiendo sentido de la dimensión, donde uno por un lapso determinado no sabe que magnitud ocupa en el espacio y si el mismo es un espacio finito o infinito, y pierde el sentido de la forma de su entera magnitud. En la oscuridad reina una serenidad eternamente inalterable, una calma inquietante. A medida que el ojo se acostumbra a la oscuridad se empiezan a visualizar luces, reflejos, diferencias de materiales, en este concepto juega un papel fundamental el tiempo, el tiempo y el lugar están íntimamente conectados, este concepto es el que utiliza Tadao Ando en su obra Minamidera.

En nuestra sociedad occidental, la luz siempre se ve privilegiada respecto de la oscuridad, que tiene una connotación maligna. Pero el equilibrio de luz y oscuridad puede cambiar dependiendo del contexto.

Debido a que nuestro concepto de oscuridad es diferente nos parecía absurdo utilizar este concepto para un espacio de meditación ya que en nuestra cultura no sería un espacio vivible, lo aplicamos a un espacio contenido en un acuario, donde solo se necesita luz cenital, la misma ingresa por unas pequeñas perforaciones realizadas en techo del objeto, la cual no puede ser visualizada dentro de la sala del acuario cuando uno recién ingresa en el, si no que la variable del tiempo cumple un papel fundamental en nuestra propuesta, a medida que se acostumbra la vista, uno se encuentra rodeado de una pecera en la que viven peces de fondo del mar, que requieren de la ausencia de luz para vivir.

1- Imagen propuesta (acuario)



2- Imagen recorridos (acuario)

secuencia de imágenes de recorrido

Se ingresa por un lugar laberíntico donde el visitante va perdiendo la noción de espacio, recorriendo distintas tramas de un mismo color pero de diversos materiales, que sólo puede apreciar cuando transcurre un lapso determinado de tiempo en el interior.

La luz siempre tiene su propio espacio dentro de la oscuridad, siempre habita ese lugar.

02 ZAHA HADID

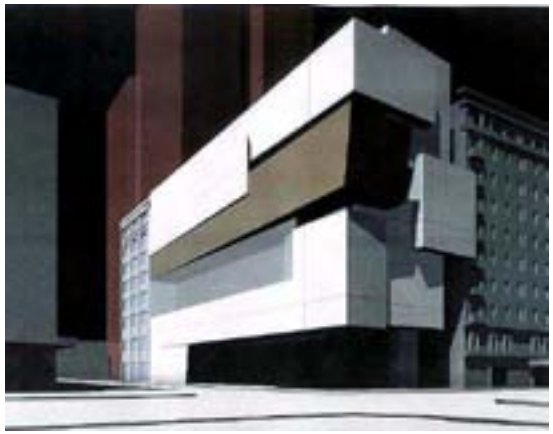
Lois & Richard Rosenthal Center for Contemporary Art .Cincinnati.1998

58 ficha de la obra

60 propuesta equipo integrado por:
Angeles Ransdale Ruiz
Cecilia Medina
Fabián De Grucci

volver al índice

"(...) El efecto no es tanto el de un dinamismo constructivo, cuanto de una tensión, de una energía contenida, -una dínamo más que la descarga de un rayo- y anclada al terreno más que libre de moverse. La piedra oscura es la única que sobresale sobre Walnut Street. (...)se transforma en caja y crea un ondulante muro de cubos (uno de los cuales, obviamente es negro) Es como si Kasimir Malévich hubiese deseado responderle con un tono un poco sarcástico al vecino Cesar Pelli."[1]



[1] Texto extraido del articulo **Ossimoro, cioè costuire e rappresentare** de Nicholas Adams en Casabella 714, pg.26. Original en italiano, traducción MR.

0- Sótano

1- Planta baja

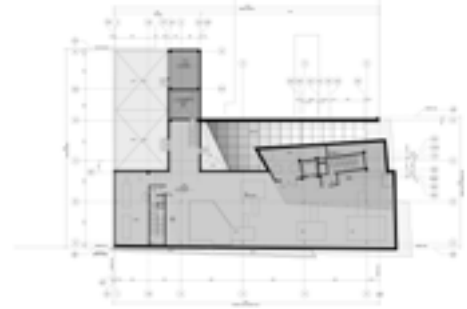
2- Segundo nivel

3- Tercer nivel

4- Cuarto nivel

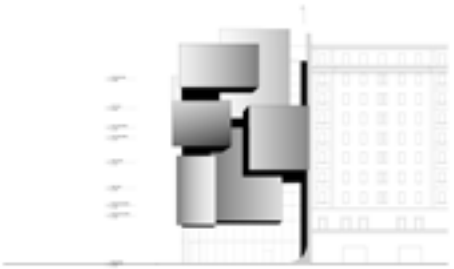
5- Quinto nivel

6- Sexto nivel



7- Penthouse

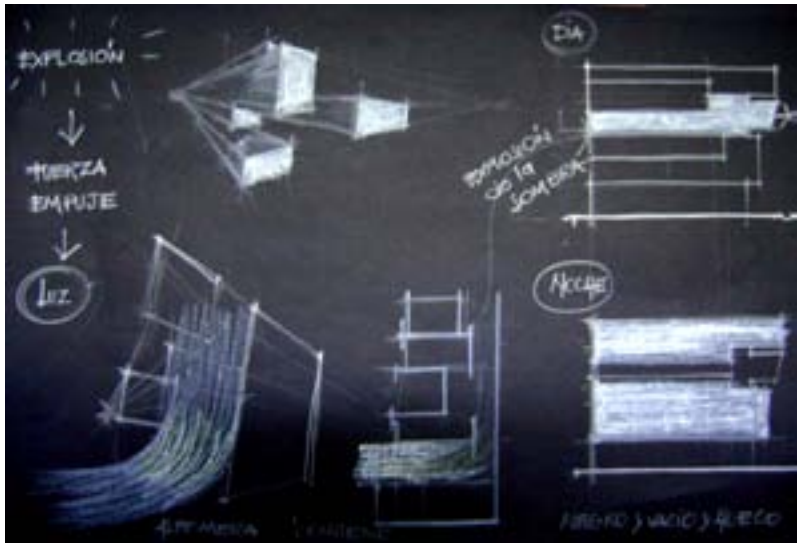
8- Sección Este



9- Elevación fachada Este

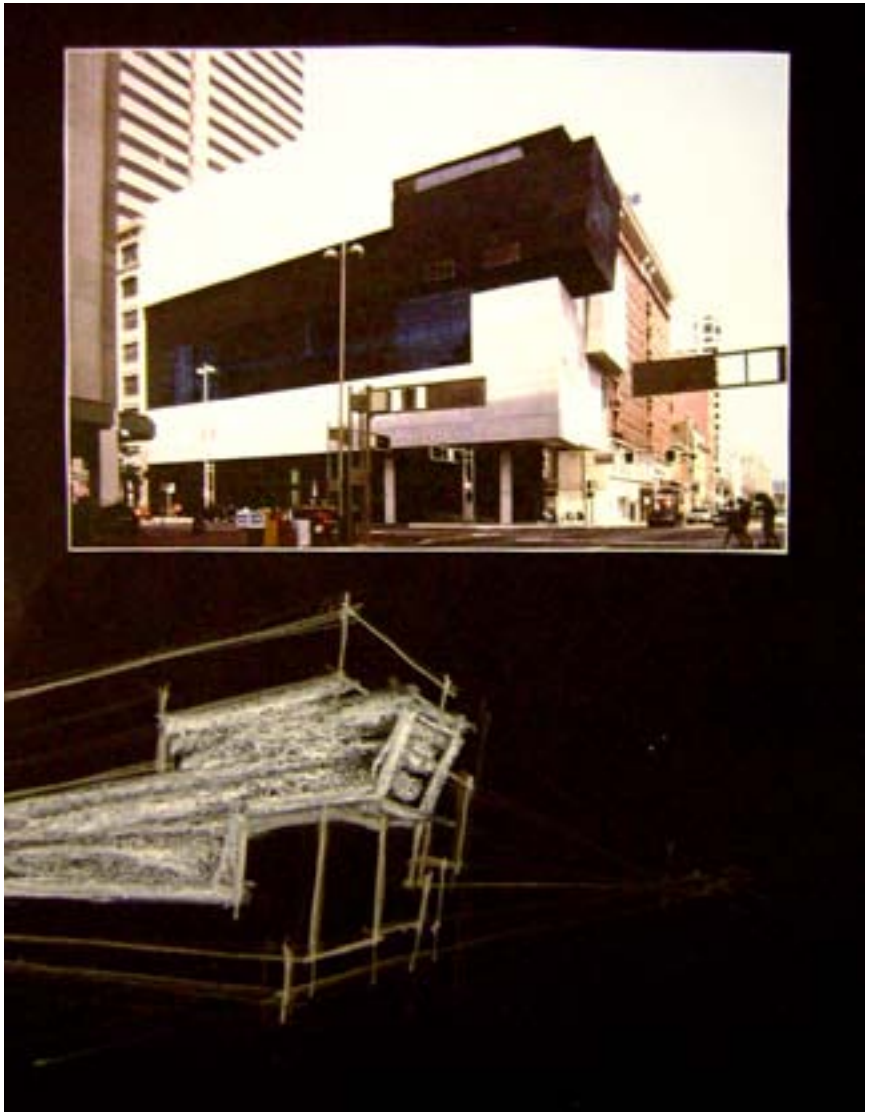
10- Sección Sur

Plantas y secciones de www.zaha-hadid.com



1- Análisis obra referida

2- Análisis obra referida



3- Croquis síntesis

4- Maqueta mirador

5- Interior mirador

6- Hacia el paisaje

7- En el paisaje

8- Mirador al ocaso

03

PETER ZUMTHOR

Termas de Vals

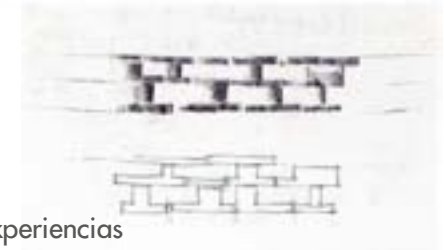
Grisones, Suiza. 1996.

63 ficha de la obra

66 propuesta equipo integrado por:
Sofía Krapovickas
Julieta Dri
Brenda Pracht

volver al índice

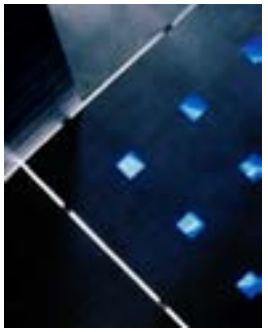
"(...) el deseo de asegurar la fascinación de la experiencia del agua..... variaciones de luz, color, ambiente, materiales y sonidos, cercanía con la piedra y el agua; la inmersión como si de un ritual se tratase. Purificación. Paz. Serenidad. Sin atracciones ruidosas, sin simulaciones intrusivas, sólo la sensación de nuestro cuerpo experimentando sutiles cambios" (De Peter Zumthor. Therme Vals. Pg. 89. Trad. MR)



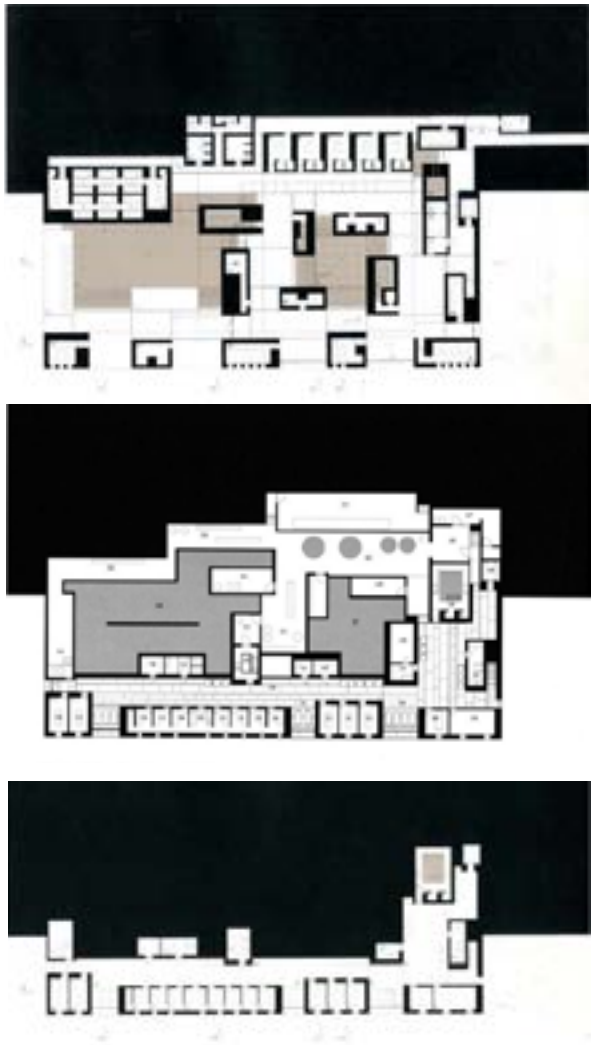
"(...) ahuecando bloques, dando, buscando y encontrando experiencias de baño, inventando huecos, cavidades..." (De Peter Zumthor. Therme Vals. Trad. MR)

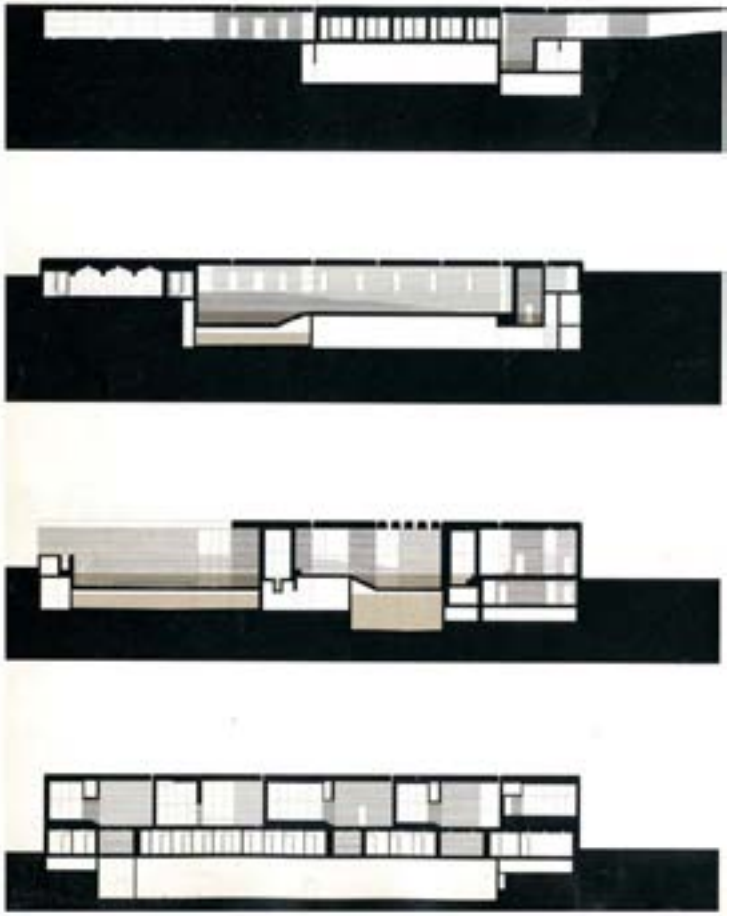
Croquis y esquemas de PETER ZUMTHOR. THERME VALS. Ed. Scheidegger & Spiess, Zurich, 2007

Imágenes de MR. 2010



Croquis e imágenes de PETER ZUMTHOR. THERME VALS. Ed. Scheidegger & Spiess, Zurich, 2007





Plantas y secciones de PETER ZUMTHOR. THERME VALS . Ed. Scheidegger & Spiess, Zurich, 2007

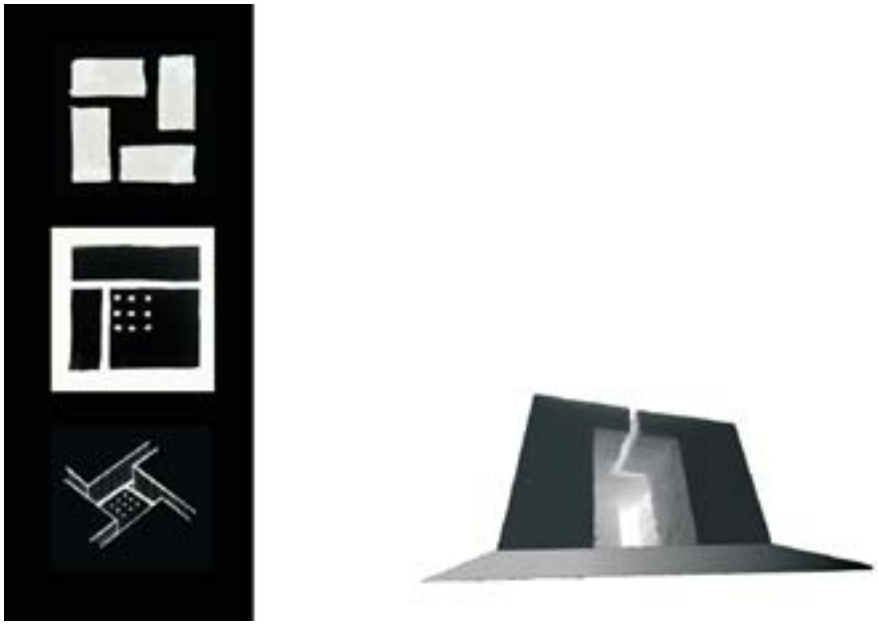
1- La sombra como masa

2- Operaciones con la masa

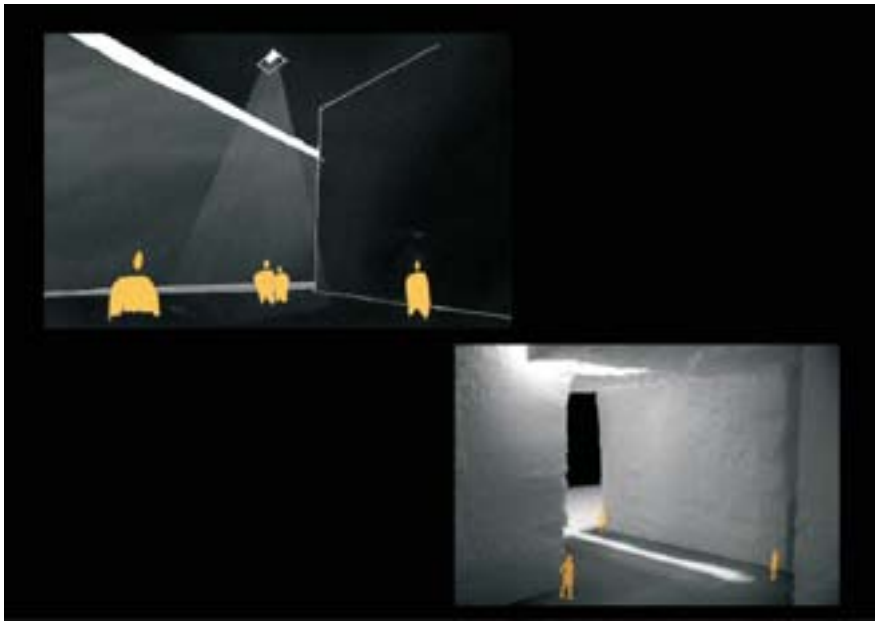
3. El espacio en negativo

4- Pensar la arquitectura como la sustracción de la masa

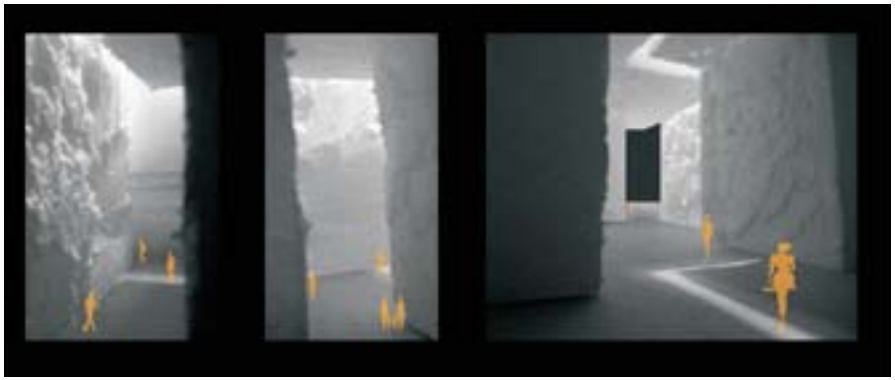
5- Sombra, luz, reflejo.



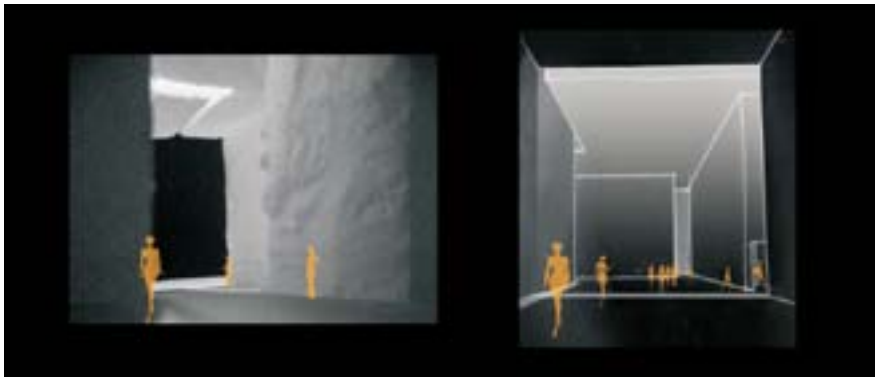
6- Esquema propuesta



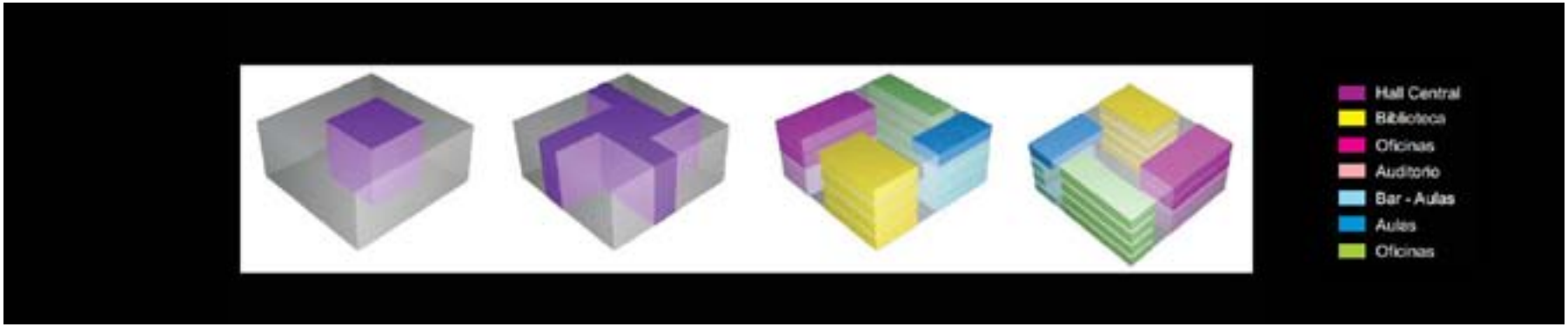
7- Espacios de recorrido.



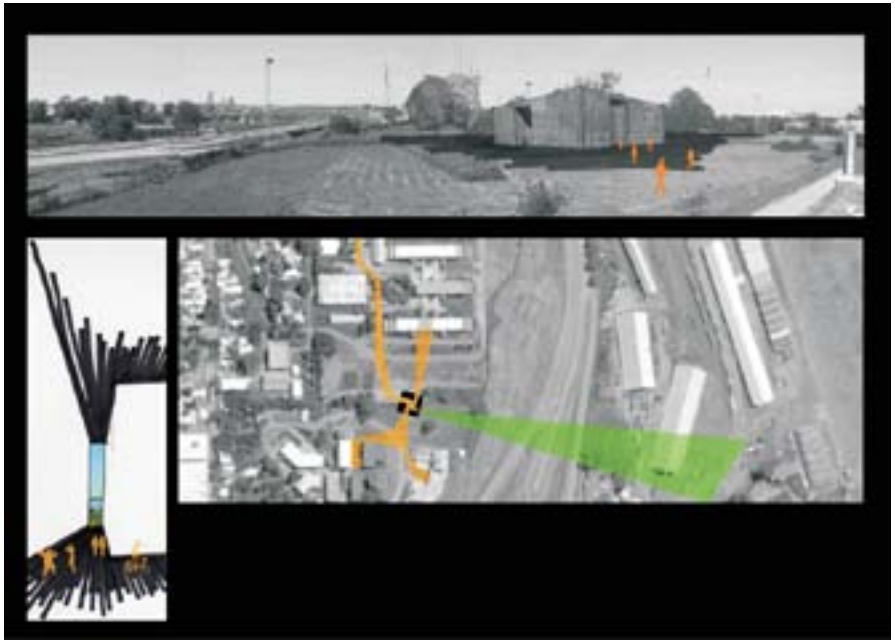
8- El hueco rige el espacio.



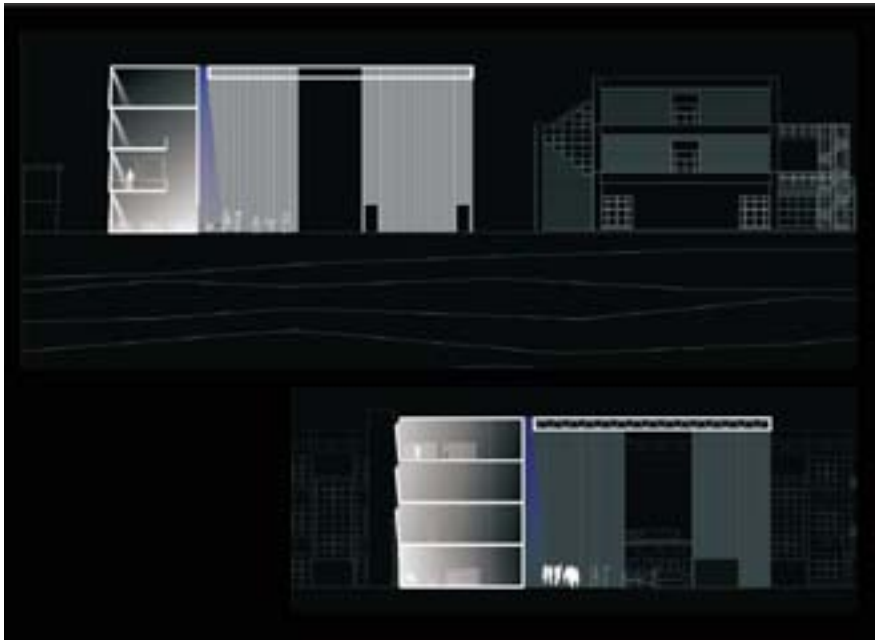
9- Recorridos...



10- El programa



11. El sitio



12. El edificio

04 JEAN NOUVEL

Instituto del mundo árabe

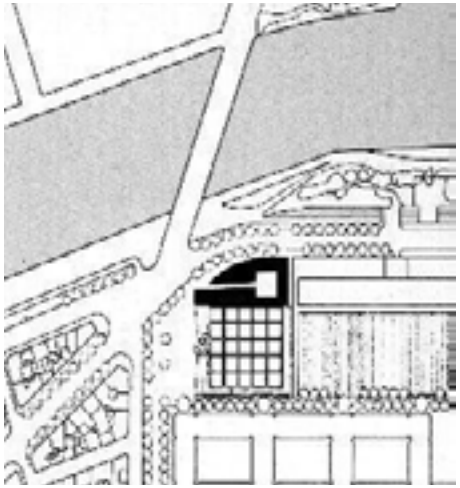
Paris 1987

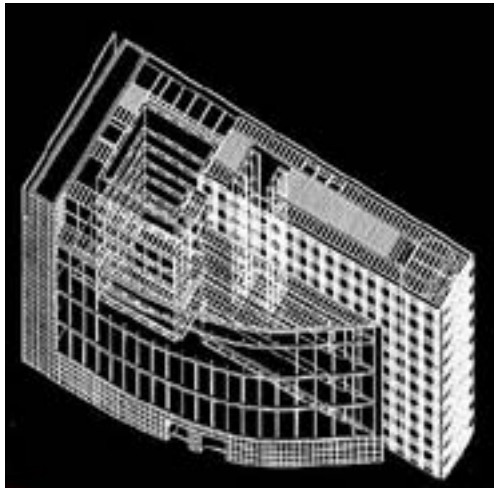
70 ficha de la obra

71 propuesta equipo integrado por:
Paula Bocale
Lucía Bocale
Florencia Balzi
Cintia Ramírez

volver al índice

Imágenes e información del proyecto en www.jeannouvel.com



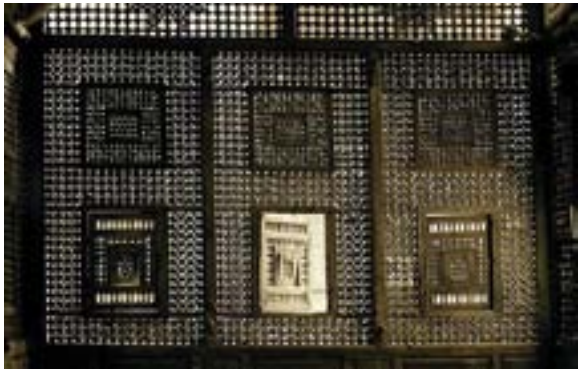


Ejemplo de mashrabiyya, celosías de madera de tramas superpuestas, típica de la tradición islámica.

1- Modalidad de uso de la sombra

2. Caracterización, dinámica de uso

TRAMAS ESPACIALES Se dibuja el espacio con sombras



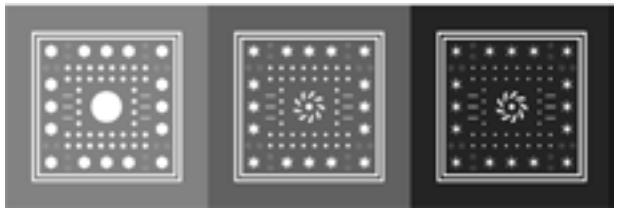
3- Intenciones

4- Caracterización

EXPRESIÓN Y CUALIFICACIÓN DEL ESPACIO
Utilización de patrones y conceptos de espacialidad que representan el espíritu del espacio interior.

DOBLE DINÁMICA DE LA SOMBRA
-Dinámica determinada por la luz externa
-Dinámica propia de la trama. Sombra como elemento variable. No estático, no fijo.
Reforzado con superficies reflectantes.

Equilibrio entre la dinámica de la sombra propia de la luz externa y la dinámica de la sombra propia de la trama.
Relación cantidad-intensidad de sombra.



La sombra como elemento que permite tener conciencia del exterior...

... percibir el paso del tiempo ...

... y componer con ello todo el interior.

5- Esquemas de la dinámica de la sombra, la luz y la trama.

6- Esquemas de la propuesta

Implantación: barranca al río
Orientación de fachada entramada: norte
Materialidad de fachada entramada: metal
Dimensiones del cubo: 20m x 20m x 20m
Módulos de trama: 2,5m x 2,5m

7- Imagen de referencia

8- Espacio y trama

Intenciones:
EXPRESIÓN Y CUALIFICACIÓN DEL ESPACIO

Búsqueda de sombras relacionadas al uso y al contexto del espacio proyectado y que, al mismo tiempo, representen continuidad con el mismo.

9- Desarrollo de la trama

Abstracción y síntesis de una imagen que responde a nuestras intenciones.
Reflejos sobre el agua producidos por el sol a cielo abierto.

10- Dinámica producida por la luz

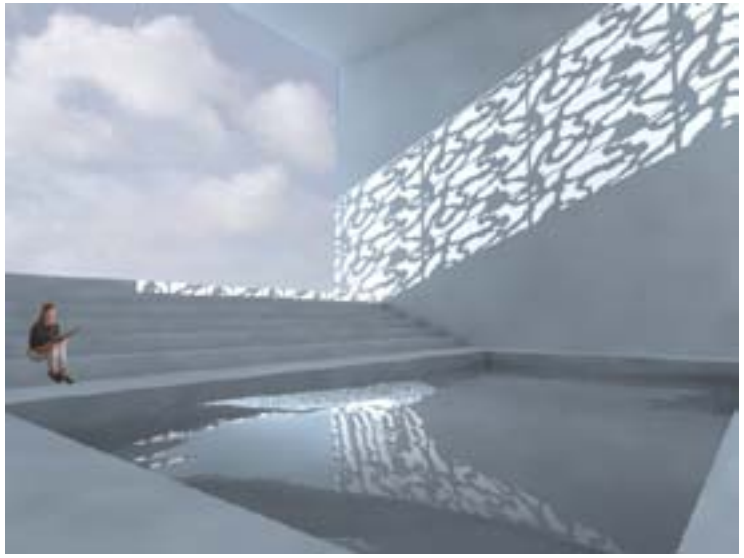
11- Dinámica producida por los reflejos

DOBLE DINÁMICA DE LA SOMBRA
-Dinámica determinada por la luz externa
-Dinámica producida por el movimiento del agua

La sombra como elemento variable. No estático, no fijo. Reforzado con superficies reflectantes.

La sombra como elemento que permite tener conciencia del exterior... … percibir el paso del tiempo ...

12



13

14

15

… y componer con ello todo el interior.

05 STEVEN HOLL

Knut Hamsun Center. Hamaroy.

Noruega. 2009

77 ficha de la obra

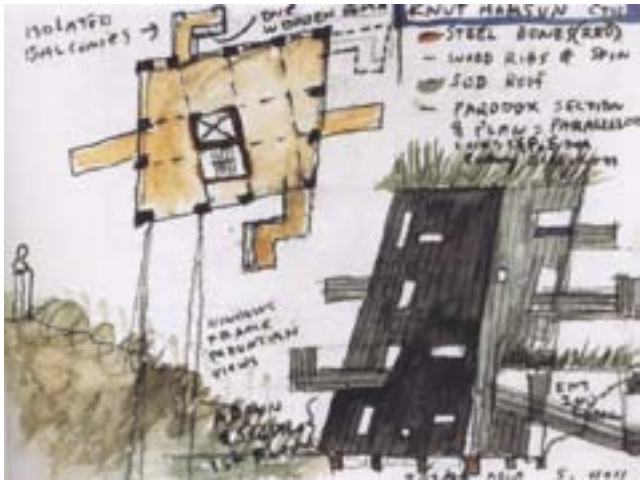
78 propuesta equipo integrado por:
Maribel Muñoz
Verónica Ruiz
Paula Marengo
Gisela Marizza

volver al índice

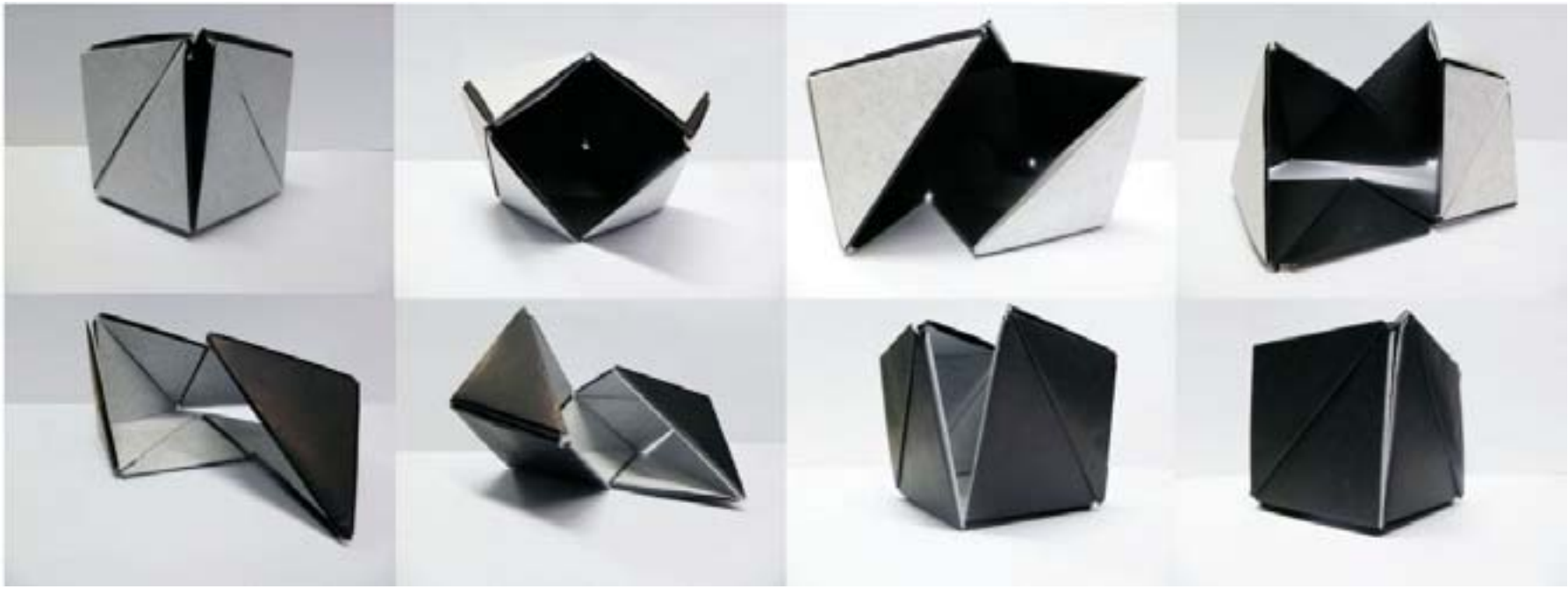
Estructuralmente, el edificio consta de una fachada de madera negra alquitranada, característica de las iglesias noruegas de la región. Esta piel oscura está marcada por "ocultos impulsos' que proporcionan interés visual a su interior. En marcado contraste, el interior de concreto pintado de blanco atrae a sus visitantes con sus rayos de luz cambiando de intensidad durante el paso del año.

"Estas extrañas, sorprendentes, y fenoménicas experiencias en el espacio, la perspectiva y la luz proporcionan un marco inspirador para las exposiciones. (...) El edificio está concebido como una arquetípica e intensa comprensión del espíritu en espacio y luz, concretizando el carácter de Hamsun* en términos arquitectónicos," dice Holl

*Knut Hamsun fué un escritor noruego, Premio Nobel de Literatura en 1920. Controvertido autor de novelas psicológicas.



Dibujos e imágenes en www.stevenhall.com

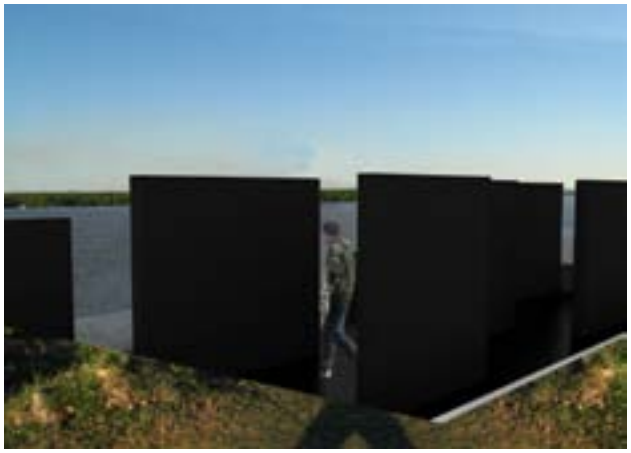


1- Inversión idea de interior y exterior

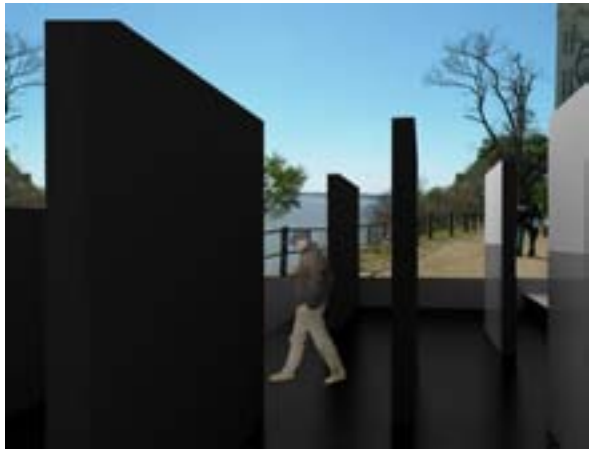
El autor propone un edificio con un uso contenedor que exteriormente se percibe como un vacío. Invierte el sentido intuitivo de la luz natural en el exterior y oscuridad en el interior generando una sombra continua e inmutable en la fachada con perforaciones permitiendo la entrada de luz en sentido diagonal y variable de acuerdo a la posición del sol durante el año.

Socavando la barranca, en un terreno próximo a los Silos Davis, generamos un cubo virtual, de diferentes niveles. En los mismos, dispusimos placas negras, a excepción de una de sus caras, que confronta al río Paraná.

2

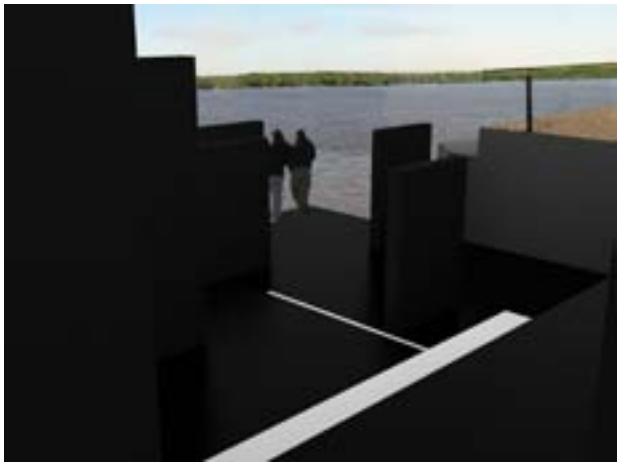


3

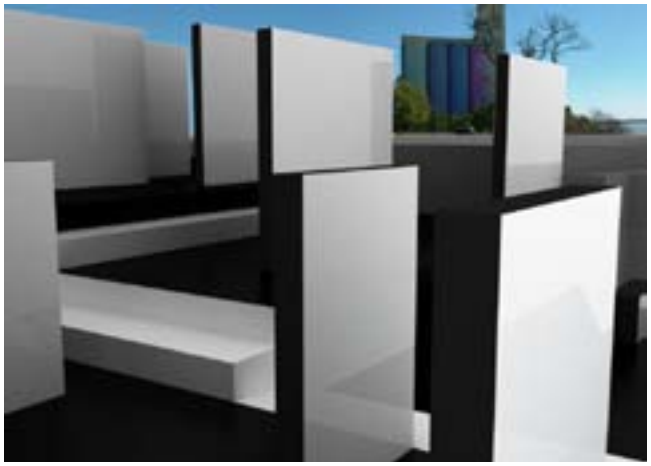


4

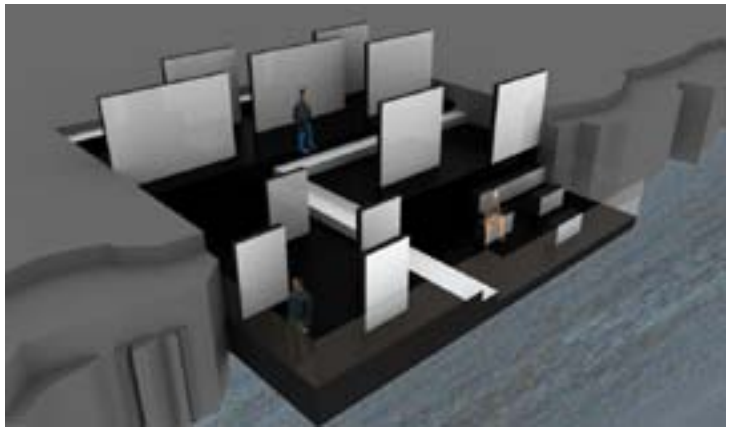
2 La sombra arrojada por estas placas se disuelve en las caras negras, evitando la sensación de profundidad. **3** Al acercarse se descubre la permeabilidad del objeto, que describe un recorrido en su interior, generando espacios de contemplación que contienen al individuo. **4** El observador las percibe como un muro, un vacío en el espacio, en el paisaje; una sombra uniforme que obstruye la visual, despertando la curiosidad.



5



6



7

5 A medida que se avanza, descendiendo por las plataformas, la visual comienza a despejarse, tamizándose cada vez con mayor apertura, hasta que la visión es completa. **6 7** Una vez comenzado el recorrido, al ver hacia atrás, se aprecia un espacio iluminado, generado por las caras blancas que reflejan la luz natural y el paisaje. El mirador que no deja mirar se percibe como un vacío, pero por dentro está lleno de luz.

06

SHIGERU BAN
Miyake Design Studio Gallery
Shibuya, Tokyo, Japan, 1994

82 ficha de la obra

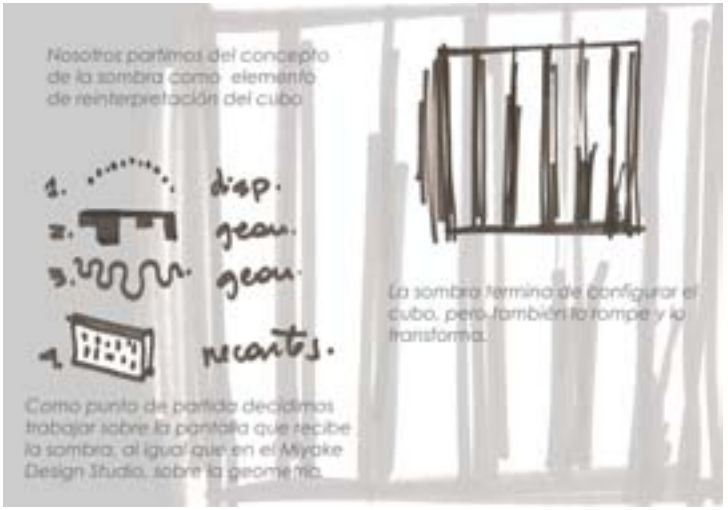
83 propuesta equipo integrado por:
Lucía Fernández
Germán Forholtz
Sebastián Vizzo

volver al índice

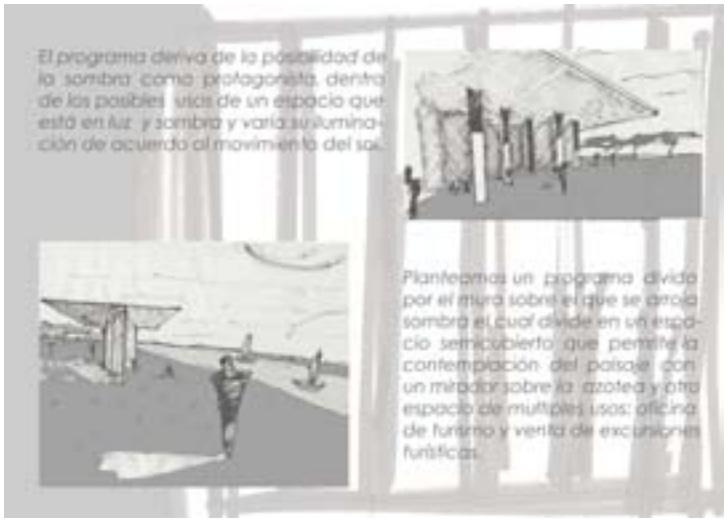
Imágenes y dibujo en www.shigerubanarchitects.com

Las leyes de zonificación requerían un muro exterior resistente al fuego para permitir usar los tubos de cartón como estructura primaria. Los tubos de cartón soportan las cargas verticales. Por lo tanto la intersección de tubos de cartón y el suelo se han diseñado de manera simple para evitar pérdidas. El planteo del edificio, un rectángulo de16.5 por 5.2m, se basa en el ágora griega - un espacio creado simplemente por columnas y sombra. La hilera exterior de tubos proyectan sombras que se deslizan en el piso, cambiando durante el día, y proporcionando una sensación de animación. El cielorraso arroja una sombra curva sobre los tubos de papel y los bancos creados especialmente para este espacio. (Traducción del texto con que el despacho presenta la obra en www.shigerubanarchitecs.com)

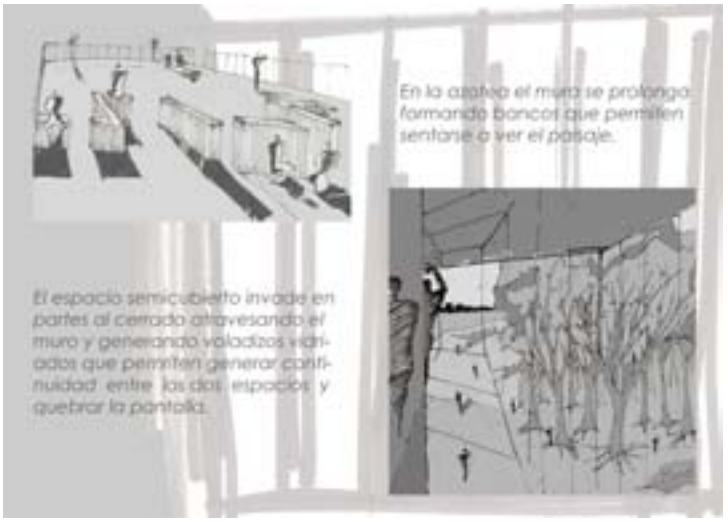
1. Reinterpretación y síntesis



2. Reinterpretación del cubo



3- Programa

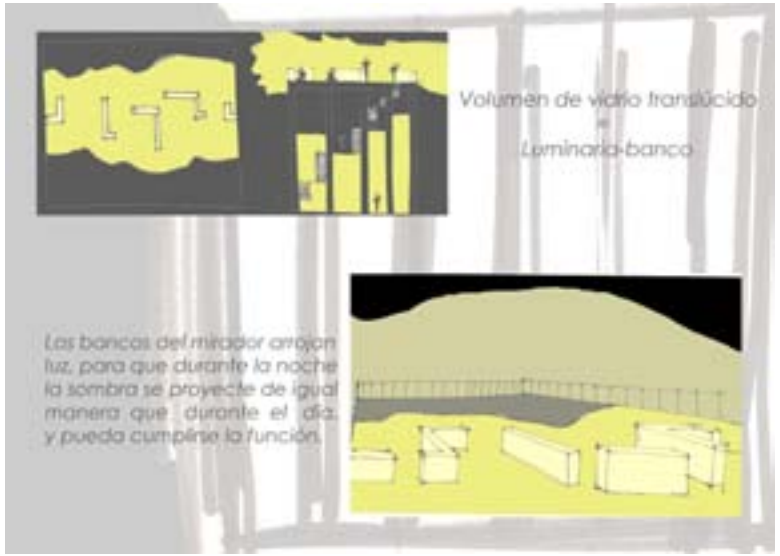


4- Definición del espacio

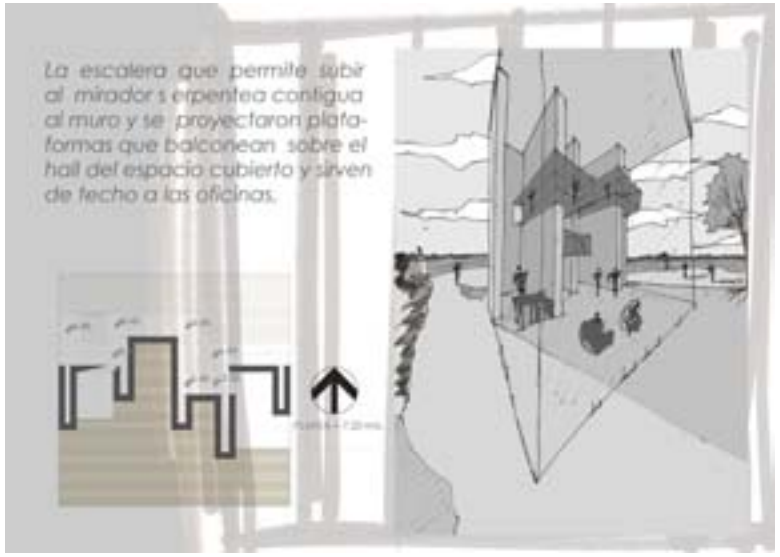
En la obra de referencia la sombra se trabaja no desde los objetos que la proyectan sino desde la superficie que la recibe, la geometría y disposición de los elementos que componen la pantalla modifican la sombra. (1)

Nosotros partimos del concepto de la sombra como elemento de reinterpretación del cubo. Como punto de partida decidimos trabajar sobre la pantalla que recibe la sombra, al igual que en el Miyake Design Studio, sobre la geometría.

La sombra termina de configurar el cubo, pero también lo rompe y lo transforma. (2)



5- Volúmenes de luz



6- Definición de volúmenes y espacios

El programa deriva de la posibilidad de la sombra como protagonista, dentro de los posibles usos de un espacio que está en luz y sombra y varía su iluminación de acuerdo al movimiento del sol.

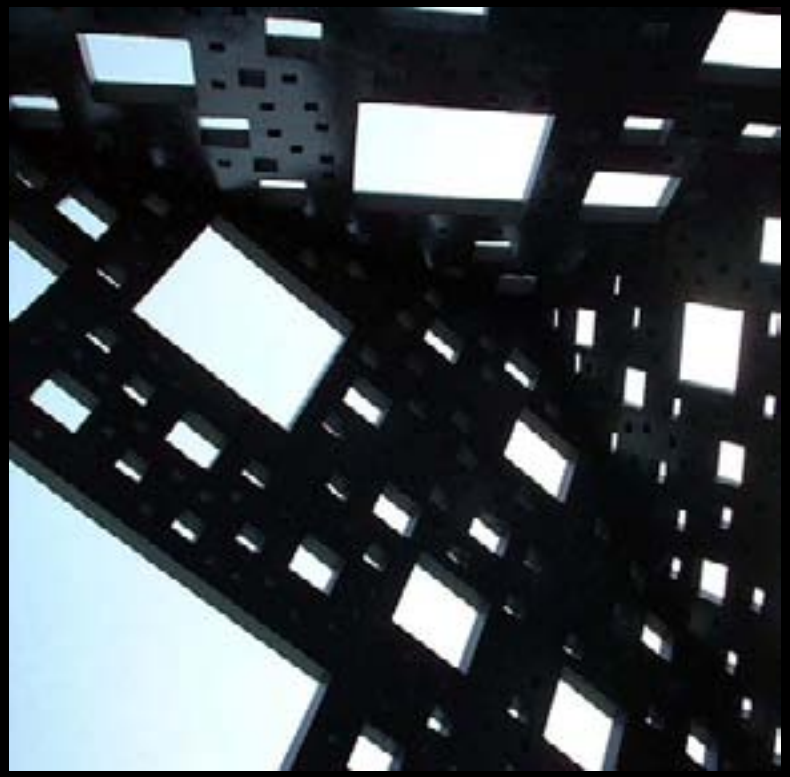
Planteamos un programa dividido por el muro sobre el que se arroja sombra, el cual divide en un espacio semicubierto que permite la contemplación del paisaje con un mirador sobre la azotea y otro espacio de múltiples usos: oficina de turismo y venta de excursiones turísticas.

El espacio semicubierto invade en parte al espacio cerrado atravesando el muro y generando voladizos vidriados que permiten generar continuidad entre los dos espacios y quebrar la pantalla. (3)

En la azotea, el muro se prolonga formando bancos que permiten sentarse y ver el paisaje (4)

Los bancos del mirador arrojan luz, para que durante la noche la sombra se proyecte de igual manera que durante el día y pueda cumplirse la función.(5)

La escalera que permite subir al mirador serpentea contigua al muro. Se proyectaron plataformas que balconean sobre el hall del espacio cubierto, sirviendo de techo a las oficinas. (6)



07

KUMIKO INUI

Monument at Shin-Yatsushiro Station

Yatsuchiro, Japón. 2004

86 ficha de la obra

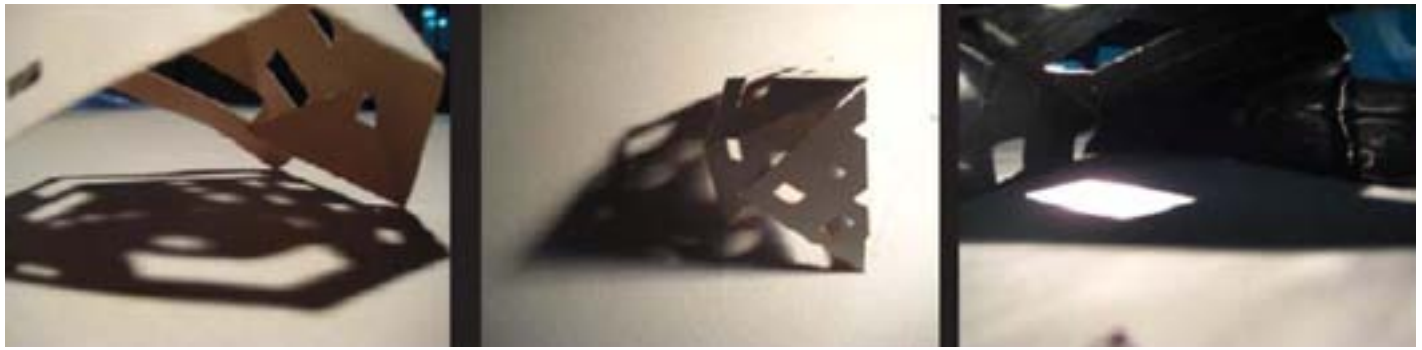
87 propuesta equipo integrado por:
Victoria Milicich
Luis San Filippo
Luciana Santucci

volver al índice

Imágenes y dibujos en Architectural Record. Design Vanguard Diciembre 2006.

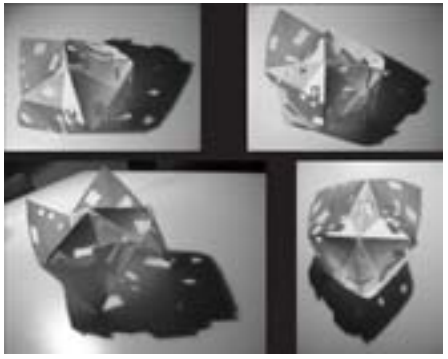
El pabellón, construido íntegramente con hormigón armado, esta situado frente a una estación de tren y funciona como área de espera y punto de encuentro para los pasajeros.

La volumetría sobria de la pieza, queda matizada por la trama de perforaciones cuadradas de diferentes tamaños, con las que se establece un juego de desmaterialización de la masa, entre el vacío y las sombras.



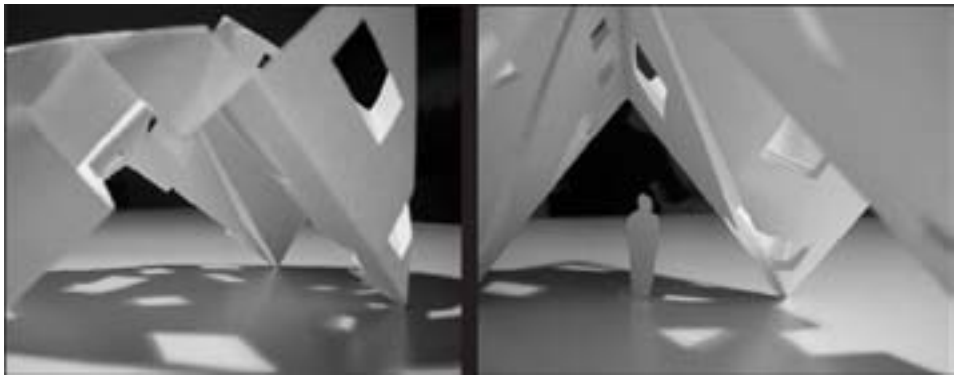
1

2

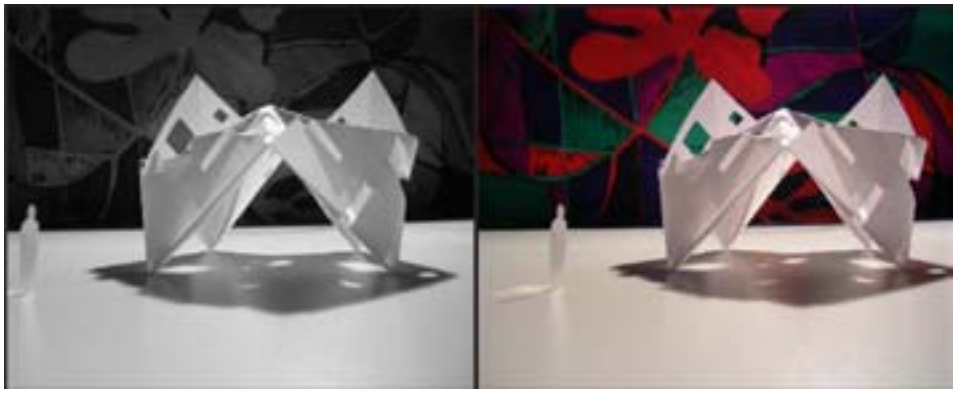


3

Esto no es un cubo...



4



5

Esto no es un cubo...
La forma se define en la sombra.

Memoria del proyecto
Lugar: Plaza Canada ingreso a la FAPyD

Será un espacio para jugar con distintos elementos que aludan a la figura de un cubo, como ser el cubo mágico, la rayuela, tetris, tateti, laberinto, otros.

Algunos de estos juegos estarán ubicados dentro de gabinetes de guardado en lo que serían las paredes estructurales del espacio. Al abrir y bajarse estos gabinetes, podrán servir de mesas para sentarse a jugar con los juegos guardados. También en estos gabinetes se guardarán banquitos con forma de cubo de distintos colores, como si fuesen puff's para sentarse, y que serán móviles, para poder sentarse a la sombra donde y cuando uno quiera por fuera o dentro de los límites reales y virtuales del proyecto "esto no es un cubo".

El proyecto consta de una estructura metálica conformada por perfiles y chapas perforadas de color blanco, articuladas, que recompone una forma contenida en un cubo, la cual surge a partir de un pliegue de papel del tipo Origami.

En el dia, la estructura proyectará ciertas sombras que recompondrán la figura de un cubo sobre el piso de estructura flotante de color blanco. Este piso se proyectará a partir de un cuadrado de 8x8m a partir del cual trazando la espiral dorada, se construirán otros cuadrados y rectángulos sucesivos. En uno de estos cuadrados proyectados, de 4x4m se proyectará el espacio con la estructura.

También en una esquina del proyecto se colocará un poste con un cartel que dirá: "esto no es un cubo" Origami.

08 PETER ZUMTHOR

Termas de Vals

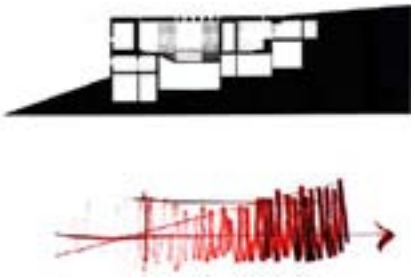
Grisones, Suiza

63 ficha de la obra

90 propuesta equipo integrado por:
Jorge Altapi
Sebastián Lafourcade
Lucas Olivero
Gonzalo Utrera
FAUD UNC

volver al índice

...Autorretrato...

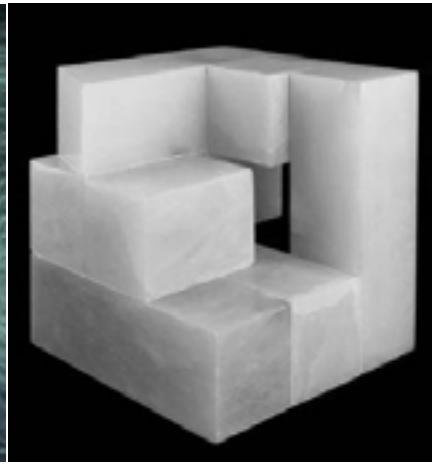


Gradiente-Desmaterialización

...Vamos a buscar la luz...

Transiciones direccionales

...Te llevo adentro...



Una no puede existir sin el otro

..Lo que es arriba
es abajo...

Visto desde más arriba pasamos desapercibidos

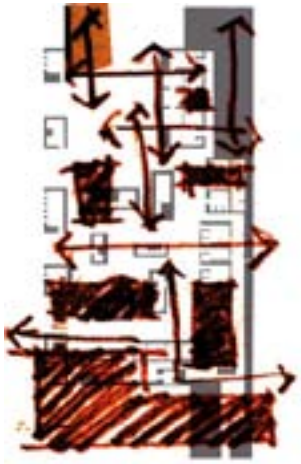
...De noche soy libre...

Siempre se ve nuestra fachada

...el interior inacabable..

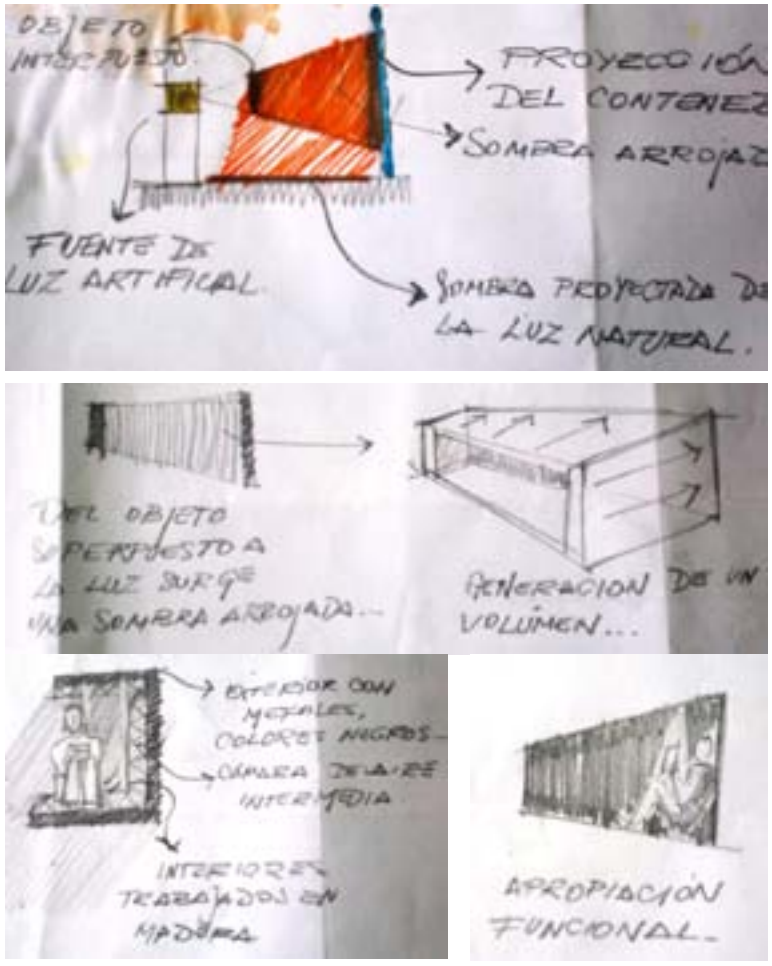
Pararse en la sombra
para ver la luz

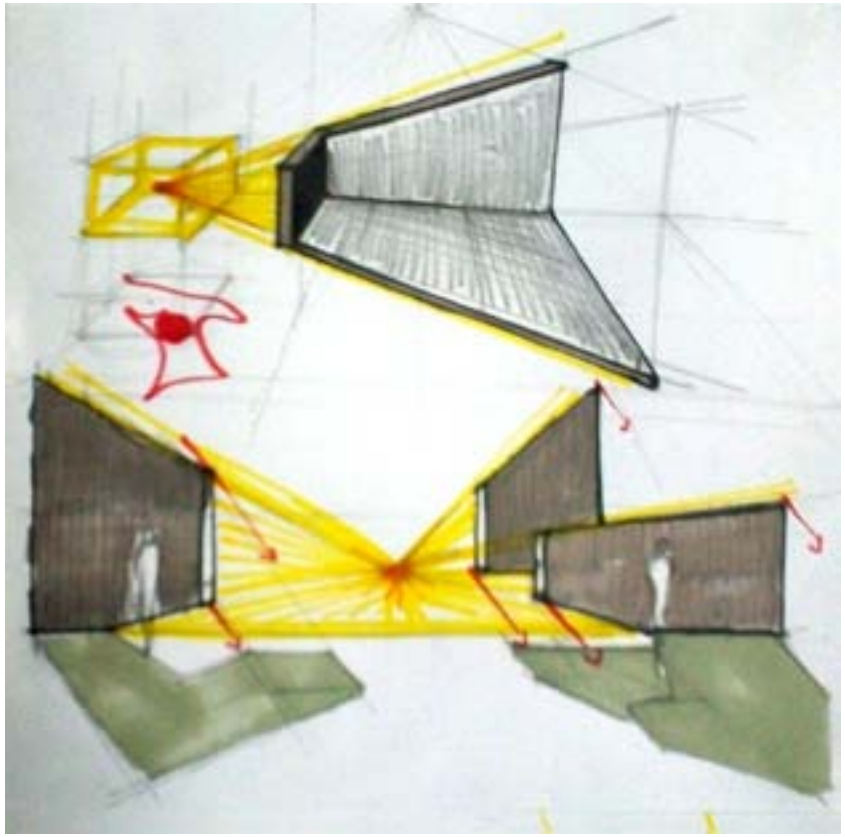
...el interior inacabable..



sinuosos caminos de nuestro ser

Leyendo el interior de la sombra





Del objeto interpuesto a la luz surge una sombra. De la sombra se genera un volumen.

Comentarios Textos escogidos Bibliografía

Iniciando con un agradecimiento por la participación e interés a todos aquellos que formaron parte de esta experiencia, autoridades, arquitectos y alumnos, y una mención especial para el grupo que representó a la FAUD de la Universidad Nacional del Córdoba, haremos algunos comentarios sobre los resultados de esta experiencia proyectual.

En primer término, haremos hincapié en que esta propuesta es un intento de liberar al fenómeno de la sombra de la confinación de la gráfica, permitiéndole seguir el camino hacia su realización física como parte del objeto construido. No discutiremos el hecho de que la sombra es siempre parte del objeto, pero no en el sentido de haber sido considerada como una materia proyectable sino como una mera consecuencia de participar del fenómeno de la luz.

Como ya hemos puntualizado en la presentación hablamos de un campo ampliado del fenómeno, ya que no trabajamos simplemente con el producto de una proyección dependiente de la luz, sino que consideramos sus valores simbólicos, su relación con el vacío, su carácter de trama, de textura, la recurrente e histórica relación con lo negro, sus capacidades como estímulo proyectual y sus posibles condiciones de temporalidad.

Las obras de referencia fueron seleccionadas en función de presentar ejemplos conocidos por los participantes o que pertenecieran a arquitectos contemporáneos cuya trayectoria ya hubiese sido abordada por el grupo. Esta particularidad adquiere sentido al poder reflexionar sobre ellas con un nuevo criterio de análisis, una nueva mirada, y de entenderlas como material de proyecto que aportar criterios de acción proyectual. Las sesiones de trabajo, por su reducida duración, requirieron de oficio y práctica analítica de los participantes. En la sesión dedicada al análisis de la obra de referencia, en casi la totalidad de los grupos se evidenció cierta dificultad en definir la modalidad de uso de la sombra, adjudicable al inicio de un proceso de comprensión del enfoque y a cierta resistencia a modificar y ampliar los mecanismos de análisis.

En las sesiones donde se planteó la práctica proyectual nos sorprendió que una condición tan simple como la definición de los límites de la configuración formal (contenedor cúbico) no fuese entendida como tal, con las míltiples variaciones de articulaciones morfológicas que posibilitaba. En algunos planteos, inclusive, no fue considerado el cubo como un prisma regular sin tensiones direccionales, sino como un prisma rectangular horizontal o vertical, desconociendo, o bien la condición fija requerida, o bien, su definición geométrica.

La obra analizada no constituía sólo un proyecto de referencia, sino que se asumía como criterio proyectual, insistimos, como criterio no como solución, evitando incurrir en una mera

imitación del modelo. En la mayoria de los planteos, esto fue así entendido, facilitado por la diferencia programática entre referente y propuesta. Cuando la cercanía entre programas, escala y sitio era excesiva, como ocurre en el caso del Equipo 7 (Monument at Shin-Yatsushiro Station), se aprecia esta traslación casi directa.

Otro tema a destacar es la definición del programa donde la recurrencia temática, los "lugares de meditación", posibilitó una interesante reflexión sobre la propuesta de usos "ficticios", incluso ajenos a nuestra cultura. Sin resisitirnos a los cambios de hábitos, estimulamos la reflexión ante la consistencia de la condición de utilidad programática.

También ha resultado de especial interés la utilización de diferentes medios de representación tanto en el proceso de ideación como en el de comunicación del objeto proyectado. Siendo condición de la experiencia la libertad en la selección de medios gráficos, se pretendía insistir sobre la incidencia de los medios en la generación del proyecto, como diría Gombrich, su eficacia en un determinado contexto de acción. Esto fué determinante, especialmente, en la propuesta del Equipo 1 (Minamidera) que requería de imágenes cinéticas para desarrollar ambas fases de su trabajo.

Finalmente, destacaremos que algunas propuestas han desarrollado un verdadero proceso de descubrimiento y hallazgo tanto proyectual como representacional, planteando ideas de gran originalidad y asumiendo riesgos con el uso de los medios, como es el caso del Equipo 1 (Minamidera), al igual que el Equipo 8 (Termas de Vals) que sumó al interesante planteo una serie de croquis proyectuales de gran expresividad. Tanto el Equipo 3 (Termas de Vals) como el Equipo 4 (Instituto del Mundo Árabe) demostraron una gran sensibilidad y comprensión de esta nueva "mirada" sobre la sombra, en un caso construyendo un vacío y en el otro, proponiendo una delicada trama nacida del reflejo. La propuesta realizada por el Equipo 5 (Knut Hansum) resulta de gran interés al igual que su análisis de la obra de referencia a través de un origami que expresa la dualidad interior-exterior con simpleza y eficacia. El resto de los trabajos, todos ellos adecuados a nuestras expectativas, requerían de una profundización y ajuste de parte de sus autores.

Para concluir quisiera reiterar el agradecimiento por la implicación de todos los participantes y hacer una mención especial al Arq. Marcelo Salgado, en su calidad de Secretario de Investigación, por su apoyo inestimable en la organización del workshop y, en especial, a las Arquitectas Viviana Brebbia y Laura Lagorio por su colaboración incansable y su invalorable amistad.

Marcela Rucq

Algunos textos escogidos:

"En el s.IV -edad de oro de la pintura griega para los antiguos- se realizan progresos decisivos. Apolodoro, llamado el Skiagrafo (pintor de las sombras), inventa, hacia el s.V -comienzos del IV, el empleo sistemático de la sombra para modelar las formas y expresar volúmenes: afronta el problema del dominio de la perspectiva y codifica el empleo del escorzo. Platón polemizará contra esta "skiagrafia" -esta pintura ilusionista- que en lugar de captar la realidad profunda, la estructura de los seres y las cosas, sólo pretende reflejar el aspecto sensible, crear una imitación ilusoria".

VILLANUEVA BARTRINA, Lluis. Historia de la Representación Arquitectónica. EGA1.2001. p. 56

"Ahora -proseguí- represéntate el estado de la naturaleza humana, con relación a la educación y a su ausencia, según el cuadro que te voy a trazar. Imagina un antro subterráneo, que tenga en toda su anchura una abertura que dé libre paso a la luz, y en esta caverna, hombres encadenados desde la infancia, de suerte que no puedan mudar de lugar ni volver la cabeza a causa de las cadenas que les sujetan las piernas y el cuello, pudiendo solamente ver los objetos que tienen enfrente. Detrás de ellos, a cierta distancia y a cierta altura, supóngase un fuego cuyo resplandor los alumbra, y un camino elevado entre este fuego y los cautivos. Supón a lo largo de este camino un tabique, semejante a la mampara que los titiriteros ponen entre ellos y los espectadores, para exhibir por encima de ella las maravillas que hacen...Por lo pronto, ¿crees que puedan ver otra cosa, de sí mismos y de los que están a su lado, que las sombras que el fuego proyecta enfrente de ellos en el fondo de la caverna?

- Y respecto de los objetos que pasan detrás de ellos, ¿pueden ver otra cosa que las sombras de los mismos?

-Si pudieran conversar unos con otros, ¿no convendrían en dar a las sombras que ven los nombres de las cosas mismas?
- Y si en el fondo de su prisión hubiera un eco que repitiese las palabras de los transeúntes ¿se imaginarían oír hablar a otra cosa que a las sombras mismas que pasan delante de sus ojos?

- Que se desligue a uno de estos cautivos, que se le fuerce de repente a levantarse, a volver la cabeza, a marchar y mirar del lado de la luz; hará todas estas cosas con un trabajo increíble; la luz le ofenderá a los ojos y el alucinamiento que habrá de causarle le impedirá distinguir los objetos cuyas sombras veía antes. ¿Qué crees que respondería si se le dijese que hasta entonces sólo había visto fantasmas y que ahora tenía delante de su vista objetos más reales y más aproximados a la verdad? Si en seguida se le muestran las cosas a medida que se vayan presentando y a fuerza de preguntas se le obliga a decir lo que

volver al índice

son, ¿no se le pondrá en el mayor conflicto y no estará él mismo persuadido de que lo que veía antes era más real que lo que ahora se le muestra? (…)

- Y si se le obligase a mirar la luz misma, ¿no sentiría dolor en los ojos?, ¿No volvería la vista para mirar a las sombras, en las que se fija sin esfuerzo?, ¿No creería hallar en estas más distinción y claridad que en todo lo que ahora se le muestra? (…)

- Si después se le saca de allí a la fuerza y se le lleva por el sendero áspero y escarpado hasta encontrar la claridad del sol, ¿qué suplicio sería para él verse arrastrado de esa manera? ¡Cómo se enfurecería! Y cuando llegara a la luz del sol, deslumbrados sus ojos con tanta claridad, ¿podría ver ninguno de estos numerosos objetos que llamamos seres reales?

-Necesitaría indudablemente algún tiempo para acostumbrarse a ello. Lo que distinguiría más fácilmente sería, primero, sombras; después, las imágenes de los hombres y demás objetos reflejados sobre la superficie de las aguas, y por último, los objetos mismos. Luego, dirigiría sus miradas al cielo, al cual podría mirar más fácilmente durante la noche a la luz de la luna y de las estrellas que en pleno día a la luz del sol.-¿Cómo no?

- Y al fin podría, creo yo, no sólo ver la imagen del sol en las aguas y dondequiera que se refleja, sino fijarse en él y contemplarlo allí donde verdaderamente se encuentra y tal cual es (…) llegaría a concluir que el sol es el que crea las estaciones y los años, el que gobierna todo el mundo visible y el que es, en cierta manera, la causa de todo lo que se veía en la caverna.

(…) Si este hombre volviera de nuevo a su prisión para ocupar su antiguo puesto, al dejar de forma repentina la luz del sol, ¿no se le llenarían los ojos de tinieblas?

(…) Y si cuando no distingue aún nada, antes de que sus ojos hayan recobrado su aptitud, lo que no podría suceder en poco tiempo, tuviese precisión de discutir con los otros prisioneros sobre estas sombras, ¿no daría lugar a que estos se rieran, diciendo que por haber salido de la caverna se le habían estropeado los ojos, y no añadirían, además, que sería para ellos una locura el intentar semejante ascensión, y que si alguno intentara desatarlos y hacerlos subir sería preciso cogerle y matarle?

(…) En los últimos límites del mundo inteligible está la idea del bien, que se percibe con dificultad; pero una vez percibida no se puede menos de sacar la consecuencia de que ella es la causa primera de todo lo que hay de bello y de recto en el universo; que, en este mundo visible, ella es la que produce la luz y el astro de que esta procede directamente; que en el mundo invisible engendra la verdad y la inteligencia; y en fin, que ha de tener fijos los ojos en esta idea el que quiera conducirse sabiamente en la vida pública y en la vida privada".

PLATON. La República o el Estado (395 a.C-370 a.C.) Colección Austral. 1992. Libro X, pp. 408-410.

"Cuando los melanesios hablan de sombra, hacen de esta palabra un uso figurado para designar lo que es netamente individual en el hombre, y separable del mismo, pero inmaterial...Si se sirven de la palabra sombra es porque no saben expresar su pensamiento más que de una forma accesible a los sentidos. Conciben el alma como algo inmaterial pero sólo aciertan a representársela bajo una vestimenta material."

LEVY-BRUHL, Lucien. El alma primitiva (1922). Ediciones Península. 2003. p. 203.

"(…) Uno de los primeros hábitos que un joven arquitecto debería adquirir es el de pensar en términos de sombra; y en vez de considerar un proyecto en su miserable esqueleto de líneas, debería concebirlo tal y como será cuando lo ilumine el alba y lo apague el crepúsculo; cuando sus piedras estén calientes y sus grietas frías; cuando las lagartijas yazcan al sol sobre las unas y los pájaros aniden en las otras."

RUSKIN, John. Las siete lámparas de la Arquitectura (1849). Murcia,1989. Pg. 126.

"(...) En realidad, la belleza de una habitación japonesa, producida únicamente por un juego sobre el grado de opacidad de la sombra, no necesita ningún accesorio. Al occidental que lo ve le sorprende esa desnudez y cree estar tan sólo ante unos muros grises y desprovistos de cualquier ornato, interpretación totalmente legítima desde su punto de vista, pero que demuestra que no ha captado en absoluto el enigma de la sombra."

TANIZAKI, Jun'ichiro. El elogio de la sombra.(1933). Ed. Siruela. Madrid. 1994. p.45.

"(...) Michael Auping: Irónicamente. la mayoría de críticos hablan de la luz al comentar sus edificios.

Tadao Ando: Somos capaces de ver la luz gracias a la oscuridad. En mi casa de Osaka entrabas a través de un espacio oscuro y a medida que avanzabas, diversos huecos limitados permitían el paso de la luz. Gracias a la oscuridad, sentías la fuerte presencia de la luz. Si observamos una casa tradicional japonesa, podemos ver esa dificultad que tiene la luz para entrar directamente en las habitaciones interiores, a causa de los aleros y del espacio tradicional *engawa*[1] que rodea el edificio. El interior siempre está iluminado por una luz indirecta reflejada desde el *engawa* y el jardín. En general, el interior de la casa japonesa es relativamente oscuro. Cuando te sientas en una sala oscura y miras al jardín iluminado naturalmente, puedes empezar a sentir la relación fundamental entre luz y oscuridad,la razón por la que se necesitan una a la otra para expresarse. Sentía eso en la casa de mi infancia.

MA: En una sociedad cristiana, la luz siempre se ve privilegiada respecto a la oscuridad, que tiene una connotación maligna. ¿Sugiere que la oscuridad puede ser más importante para el proceso contemplativo y creativo?

TA: Sí, eso creo. Desde luego, el equilibrio entre oscuridad y luz puede cambiar dependiendo del contexto. Pero las áreas de oscuridad son claves y creo que se relacionan con los niveles más profundos y metafóricos de la creación. Creo que los filósofos, poetas, y todos aquellos que pasan gran parte de su vida pensando en cosas esenciales, en lo más profundo de su estado mental, tienen lo que yo llamaría una cicatriz. Es algo profundo de su interior o de su pasado que les mueve a pensar en la vida de un modo diferente. Esta cicatriz les da la voluntad de luchar y la fuerza para expresarse. Ahora estoy pensando en el arquitecto Daniel Libeskind, que es judío y que vive con la cicatriz de ser judío, de la difícil historia del pueblo judío; creo que ésa es la imaginería que orienta su creatividad. Y en sus edificios hay importantes zonas de oscuridad."

[1] *Engawa* es el espacio que está por debajo de los grandes alerones de la casa, este espacio se denomina espacio gris, es un espacio que rompe con la tensión de los opuestos interior – exterior, donde se unen y se confunden el edificio y la naturaleza.

TADAO ANDO. Conversaciones con Michael Auping (2002). Editorial GG. Barcelona 2003. Pgs. 55-56.

"(...) Pintadas de negro -color de las heridas visuales practicadas en la extensión coloreada de las cosas visibles-, aparecen por ende como los monumentos de una muy sombría lucidez en la que el volumen plantea constantemente la cuestión -y construye la dialéctica- de su propia condena al vacio. (...) las denominaba Wandering Rocks: piedras errantes en el abandono, piedras portadoras de vacíos, portadoras de ausencias. Piedras, sin embargo, fabricadas en madera, (...)"

Sobre las esculturas de Tony Smith. DIDI-HUBERMAN, Georges. Lo que vemos, lo que nos mira (1992). Editorial Manantial. 2004. Pg.73.

"(…) Lenta, muy lentamente, cede la sombra paso al leve vuelo de la luz. Sólo entonces, después del radical descenso a lo oscuro, supimos lo que nos había sido dado: la materia y la revelación de sí que es la forma. (...) Por supuesto para crear hay que llegar al fondo, al fondo de lo oscuro. Lo que emerge después de tal descenso es la obra y sólo entonces la conocemos, en el recién dibujado borde de una aún trémula luz."

Conversaciones de Eduardo Chillida con José Angel Valente. Chillida 1948-1998. Museo Nacional Reina Sofía. Ed. Caja Madrid. 1998. Pg.107.

"(...) No se ve sino lo que se mira.

(…) ¿Qué le pide el pintor a la montaña, en verdad? Que devele los medios nada más que visibles por los cuales se hace montaña ante nuestros ojos. Luz, iluminación, sombras, reflejos, color, todos esos objetos de la investigación no son por completo seres reales: sólo tienen como los fantasmas, existencia visual.

La mirada del pintor les pregunta como se toman entre sí para hacer que de pronto haya alguna cosa, y a esta cosa para componer ese talismán del mundo, para hacernos ver lo visible".

MERLEAU-PONTY, Maurice. El ojo y el espíritu. (1964). Paidós, 1977. Pg.23.

La luz sobre las cosas. Estuve mirando durante cinco minutos qué pasaba con la sala de estar de mi casa. Cómo era la luz. ¡Es fantástico! Seguro que os ocurre algo parecido. Me puse a examinar dónde y cómo daba la luz de lleno, dónde había sombras y cómo las superficies estaban apagadas, radiantes o emergían de la profundidad. Más tarde me di cuenta de lo mismo cuando Walter De María, un artista norteamericano, me mostró una nueva obra suya que había hecho para Japón: un inmenso vestíbulo, dos o tres veces más grande que este granero donde nos encontramos. Abierto en la parte delantera y totalmente oscuro en la trasera. En él se habían colocado dos o tres gigantescas bolas de piedra maciza, unas bolas inmensas. En el fondo había unas varillas de madera cubiertas de pan de oro. Ese pan de oro resplandecía surgiendo de la profundidad –eso ya hace mucho que lo sabemos, pero, cuando lo volví a ver, me volvieron a conmover–, de la negrura de aquel espacio. Es decir, ese oro parecía tener la propiedad de atrapar y reflejar minúsculas cantidades de luz en la oscuridad de fondo.

En este sentido, tengo dos ideas favoritas a las que vuelvo una y otra vez. Al hacer un edificio, no mandamos llamar al experto electricista al final y le decimos: bueno, ¿Dónde pondremos ahora las luces y cómo lo iluminamos? Al contrario, la imagen global ya está ahí desde el principio. Una de mis ideas preferidas es primero pensar el conjunto del edificio como una masa de sombras, para, a continuación –como en un proceso de vaciado–, hacer reservas para la instalación que permita las luces que queremos. Mi segunda idea favorita –por cierto, muy lógica, no es ningún secreto, lo hace cualquiera– consiste en poner los materiales y las superficies bajo el efecto de la luz, para ver cómo la reflejan. Es decir, elegir los materiales con la plena conciencia de cómo reflejan la luz y hacer que todo concuerde. Me da mucha pena lo que he visto estos días en esta región tan hermosa, el uso de la luz exterior en muchas casas de esta maravillosa campiña,

donde la naturaleza, la luz solar es de una belleza apabullante. Todas esas capas apagadas…, no sé con qué las pintan; enseguida notas que están muertas. Una de cada diez casas sigue teniendo aún un viejo rincón donde, de repente, notas que algo brilla. ¡Es tan hermoso poder elegir y combinar materiales, telas, vestidos que luzcan a la luz! En lo que se refiere a la luz, natural y artificial, debo confesar que la natural, la luz sobre las cosas, me emociona a veces de tal manera que hasta creo percibir algo espiritual.

Cuando el sol sale por la mañana –cosa que no me canso de admirar, pues es realmente fantástico que retorne cada mañana– y vuelve a iluminar las cosas, me digo: ¡esa luz, esa luz no viene de este mundo! No entiendo esa luz. Tengo entonces la sensación de que hay algo más grande que no entiendo. Siento un gozo inmenso y estoy infinitamente agradecido de que haya algo así. Hoy mismo lo sentiré al salir de nuevo afuera. Para un arquitecto, tener esa luz es mil veces mejor que tener luz artificial.

ZUMTHOR, Peter. Fragmento de la conferencia "Atmósferas. Entornos arquitectónicos. Las cosas a mi alrededor" pronunciada en el Festival de Literatura y Música "Wege durch das Land" ["Caminos por el país"]

ANDO, Tadao
Conversaciones con Michael Auping (Michael Auping. Seven interviews with Tadao Ando)
Editorial Gustavo Gilli. Barcelona. 2003. [*]

AUMONT, Jacques
La imagen (L'image. 1990). Editorial Paidós. Barcelona, 1992

CASATI, Roberto
El descubrimiento de la sombra (La scoperta dell'ombra). Editorial Debate. Madrid. 2001

DIDI-HUBERMAN Georges
-- L'image survivante. Histoire de L'art et temps des fantômes selon Aby Warburg. Les Editions de Minuit. Fondation de France. París. France. 2002.
La imagen superviviente. Historia del arte y el tiempo de los fantasmas según Aby Warburg. Abada Editores, Madrid, 2009.
-- Lo que vemos, lo que nos mira (Ce que nous voyons, ce qui nous regarde. 1992)
Ediciones Manantial. Buenos Aires. 1997.[*]

EISENMAN, Peter
-- Siete puntos. Publicado en Revista Minerva 08. 2008. Revista del CBA Círculo de Bellas Artes de Madrid. España. [*]
-- Diagram Diaries. Editorial Universe. New York. 1999

GUBERN, Roman
La mirada opulenta. Ed. Gustavo Gilli. Barcelona,1987

MALÉVICH, Kasimir
The non-objective world: The Manifesto of Suprematism. Ed. Dover. 2001

MERLEAU-PONTY, Maurice.
El ojo y el espíritu. (1964). Editorial Paidós, Barcelona.1977. [*]

MONEO, Rafael.
Ansiedad teórica y Estrategia proyectual en la obra de 8 arquitectos contemporáneos. Editorial ACTAR, Barcelona, 2004.

PLATON
La República o el Estado.(La Repubblica, libro VII) Colección Austral. 1992. [*]

RUSKIN, John
Las siete lámparas de la Arquitectura. Editora Colegio Oficial de Aparejadores y Arquitectos técnicos de Murcia. 1989. Madrid, España. [*]

STOICHITA, Victor I.
Breve Historia de la Sombra. (A short History of the Shadow, 1997) Ediciones Siruela. Barcelona. 1999

volver al índice

TANIZAKI, Jun'ichiro.
El elogio de la sombra. (1933). Ed. Siruela. Madrid. 1994. [*]

TSCHUMI, Bernard.
Even Cities (praxis). The MIT Press. London. 1996.

ZUMTHOR, Peter
-- Pensar la arquitectura. Editorial Gilli, Barcelona, 2004. [*]
-- Partituren und Bilder (Partituras e Imágenes)
"Atmósferas. Entornos arquitectónicos. Las cosas a mi alrededor" Conferencia pronunciada en 2003 en el marco del Festival de Literatura y Música "Wege durch das Land".

LIBROS MONOGRÁFICOS

CHILLIDA, Eduardo
--Chillida. Ed. Museo del Prado. Madrid. España 1998
--Chillida 1948-1998. Museo Nacional Reina Sofía.
Ed. Caja Madrid. 1998.

ISOZAKI, Arata
Architecture 1960-1990
Editorial Rizzoli. New York, 1991.

JEWISH MUSEUM BERLIN
Concept and Vision
Ed. Jüdisches Museum. Berlin, 1998

PETER ZUMTHOR. THERME VALS
Hauser, Sigrid y Zumthor, Peter, Ensayos.
Binet, Hélène, Fotografías.
Ed. Scheidegger & Spiess. Zurich, 2007.

THREE CONCEPTS. PETER ZUMTHOR.
Editor Architekturgalerie. Luzern, 1997.

SVERRE FEHN. Opera completa.
Christian Norberg-Schulz y Gennaro Postiglione. Introduzione di Francesco Dal Co.
Ed. Electa. Milano, 1997. [*]

TADAO ANDO / RICHARD PARE
The Colours of Light
Ed. Phaidon. Londres, 1996.

TADAO ANDO. Details.
Ed. Yukio Futagawa. Criticism Peter Eisenman. GA Architect 8. 1991.

ZAHA HADID. ARCHITEKTUR
Ed. Meter Noever. MAK/Hatje Cantz. Wien. 2003.

ZAHA HADID. I Quaderni de l'industria delle Costruzioni
Ed. Stampa. Roma, 2002. [*]

[*] Fragmento de texto incluído en las fichas de textos del workshop.

volver al inicio

© del texto el autor 2010
© de las imágenes sus autores