UNIVERSIDAD NACIONAL DE COLOMBIA

IMÁGENES DE PROYECTO

El Desarrollo de una Estructura Visual Orientada hacia el Paisaje en el Proyectar de Rogelio Salmona

Carolina del Pilar Cantor Valero

Universidad Nacional de Colombia

Facultad de Artes, Escuela de Arquitectura

Maestría en Arquitectura

Bogotá, Colombia

2011

IMÁGENES DE PROYECTO

El Desarrollo de una Estructura Visual Orientada hacia el Paisaje en el Proyectar de Rogelio Salmona

Tesis presentada como requisito parcial para optar al título de:

Magíster en Arquitectura

Director:

Mg. Rodrigo Marcelo Cortés Solano

Línea de Investigación

Universidad Nacional de Colombia

Facultad de Artes, Escuela de Arquitectura

Maestría en Arquitectura

Bogotá, Colombia

2011

Resumen

El objeto de estudio de esta investigación fue el conjunto de fotografías que el arquitecto Rogelio Salmona tomó de su propia obra, localizadas en el archivo de la Maestría en Arquitectura de la Universidad Nacional de Colombia. La investigación empezó en torno a dos preguntas generales: ¿En qué modo es posible que las fotografías formen parte del proceso de proyectar en la obra de este arquitecto? y ¿Es posible encontrar conocimiento de arquitectura en las fotografías?

Se plantea como estrategia de análisis la consideración de las imágenes fotográficas como fragmentos de experiencia, y de relacionar estos fragmentos en secuencias formales, con lo cual se llega al concepto de recorte fotográfico como una entidad que permite relacionar las fotografías con estrategias proyectuales que definen las formas de mirar.

Se concluye que las fotografías de Rogelio Salmona son referentes de proyecto, que le permiten asir e ir afinando una maquinaria de proyecto que constituye la base en la relación entre proyecto edificado y sitio. Para esto plantea el proyecto como dispositivo dirigido hacia el paisaje de la Sabana de Bogotá. En la construcción de las formas de mirar este lugar construye también una idea de paisaje.

Palabras Clave
Salmona, Fotografía, Estrategias proyectuales,Representación, Paisaje

Abstract

The subject matter of this research was the set of photographs that the architect Rogelio Salmona took his own work, located in the Archives of the Master in Architecture from the National University of Colombia. The investigation began around two general questions: how would photography, both as practice and as a part of a series can be part of the project on the designing process of this architect? And is it possible to find knowledge of architecture in its kind of pictures?

The analytic strategy proposed is the consideration of photographic images as fragments of experience, and from the action of relate these fragments in formal sequences, thus comes the concept of photographic cut as an entity that can associate pictures with design strategies that define ways of looking.

The conclusion is that the photographs of Rogelio Salmona are project references, which allow him to grab and go refine the project seen as a machine that aims to define the relationship between architectural objects and site. For this, the project is conceived as a device directed toward the landscape of the Sabana de Bogotá. In the construction of ways of looking at this place he also builds a sense of landscape.

Key Words
Salmona, Photography,Project Strategies, Representation, Landscape

Contenido

INTRODUCCIÓN 3

Objeto de Estudio 4

ARCHIVO 5

FRAGMENTACIÓN 5

DISCONTINUIDAD 5

CONDICIONES DE REALIDAD 8

RECORTE FOTOGRÁFICO 8

Imágenes 10

REITERACIÓN 11

GRUPOS FOTOGRÁFICOS 11

ESPACIO GEOGRÁFICO 18

SITUAR 19

VARIACIONES 20

VARIACIONES TÍPICAS 20

MONET 21

TIEMPO CÍCLICO 22

RE-VISITAR 23

NATURALEZA DEL RECORTE FOTOGRÁFICO 24

FORMAS DE MIRAR 25

ESTRUCTURA VISUAL 25

EXPERIENCIA PERCEPTIVA 25

DISCURSOS DISPOSITIVOS 27

CATEGORÍAS FOTOGRÁFICAS 27

SECUENCIAS FORMALES 27

GRÁFICO DIRIGIDO 28

IMÁGENES MUTANTES 40

Estrategias Proyectuales 42

ESTRATEGIAS MATERIALES: PENUMBRA 43

ZONAS EN PENUMBRA 43

UN LUGAR DESDE EL CUAL MIRAR 44

DISPOSITIVOS LUMÍNICOS 45

ZONAS DE PENUMBRA 47

KARNAK....51

ACLARAMIENTO 51

ESTRATEGIAS FORMALES: TRANSPARENCIA 52

FORMAS DE LA TRANSPARENCIA....52

LÍNEAS DE TRANSPARENCIA 53

ENTORNO INMEDIATO 53

VISUALES ORIENTADAS A OBJETOS 53

ESTRATEGIAS PARA LAS FORMAS DE LA TRANSPARENCIA....54

VER "A TRAVÉS DE" 58

GRIETAS....60

TRANSPARENCIA FENOMÉNICA POR REUNIÓN DE FRAGMENTOS....61

Una idea de Paisaje 64

REPRESENTACIÓN 65

REGISTRO....65

REFLEJO Y ORIGEN....66

IMÁGENES DE PROYECTO....67

MEDIACIÓN 68

PAISAJE 68

MULTIPLICIDAD 70

SIMULTANEIDAD 70

BIBLIOGRAFÍA 72

ÍNDICE DE IMÁGENES 74

INTRODUCCIÓN

La posibilidad de proyectar en arquitectura a partir de imágenes fotográficas, es decir, que las imágenes fotográficas sean parte de la práctica en el diseño es la pregunta con la cual inicia este trabajo, que se desarrolla del siguiente modo:

En el curso de la investigación la hipótesis se hace más concreta, con el planteamiento de una tesis que opera específicamente para el objeto de estudio: que las formas de mirar encontradas en las secuencias formales, al agruparse construyen una manera de relacionarse con el entorno, en este relacionarse con el entorno, intervienen distintos factores: estrategias de mediación, estrategias para situar al observador, y se obtienen resultados: posibilidad de percibir de la distancia y de relacionar distintos elementos del proyecto con elementos pertenecientes al entorno.

No se trata de una revisión exhaustiva que busque agotar en su enunciación todas las formas de mirar en el proyectar de Rogelio Salmona. La tesis se enfoca en las fotografías que pueden agruparse en dos estrategias proyectuales, que responden a la determinación de un lugar desde el cual se pueda mirar. No se trata tampoco de una tesis historiográfica, puesto que no pretende develar la relación que Rogelio Salmona establecía con las imágenes dentro de su manera de proyectar

En el primer capítulo se presenta el objeto de estudio, esto es, el conjunto de imágenes fotográficas que Rogelio Salmona tomó de sus propios proyectos, y se inicia la construcción del enfoque sobre mismo. El capítulo finaliza con la introducción del concepto de recorte fotográfico.

El segundo capítulo trata de las reiteraciones como antecedentes que posibilitan el empleo de la fotografía en el proyectar, junto con las variaciones que introducen el cambio en la base de parámetros estables generados por las reiteraciones.

Los Discursos dispositivos como concepto, y las secuencias formales como herramientas analíticas que permiten registrar tanto las reiteraciones como las variaciones en las imágenes, poniéndolas en relación con estrategias y operaciones en el proyectar.

El tercer capítulo, que parte de los resultados obtenidos a través de las secuencias formales y de visitas fotográficas realizadas a los proyectos, pretende englobar estas operaciones con las imágenes en dos estrategias de control de la visión del paisaje para los proyectos situados en Bogotá:

Estrategias materiales: Penumbra.Descripción de las secuencias relacionadas con la construcción de una espacio desde el cual mirar.

Estrategias formales: Transparencia. Descripción de las formas de mirar que tienen énfasis en dirigir la mirada hacia el paisaje.

El cuarto y último capítulo es un capítulo conclusivo, en el que después de hacer una recapitulación del enfoque que ha permitido construir el objeto de estudio, se pretende relacionar las formas de mirar encontradas entre sí, en torno a los conceptos de multiplicidad y simultaneidad y en relación con la posibilidad de que las formas de mirar encontradas puedan contribuir a la formulación de una idea de paisaje.

Esta investigación-análisis se realiza con base en la existencia de un grupo de imágenes.

CAPÍTULO UNO

Objeto de Estudio

ARCHIVO

Rogelio Salmona visitaba sus proyectos ya construidos. En el curso de estas visitas tomó numerosas fotografías que, junto con algunas otras hechas por Ricardo Castro, conforman un archivo fotográfico que se encuentra en su oficina. Parte de este archivo fotográfico es un grupo de aproximadamente 1200 diapositivas.El archivo inicial de fotografías de las que parte este trabajo es el archivo con que cuenta la maestría en Arquitectura de la Universidad Nacional de Colombia.

Las imágenes de este archivo se utilizaron para las conferencias en las que él mostraba su obra, e igualmente algunas aparecen en los libros publicados por Ricardo Castro (1998) y Germán Téllez (2006).

FRAGMENTACIÓN

La práctica fotográfica recorta la experiencia en una serie de fragmentos. Para crear esta fragmentación es necesario pensar en las fotografías como entidades completas en sí mismas, que pueden servir como referente de corroboración o descubrimiento. Fragmentos que expresan condiciones y en su recurrencia, una preocupación proyectual que guía algunas de las decisiones de proyecto.

La consecuencia más importante de la consideración de las imágenes fotográficas como fragmentos, y del intento de reconstrucción de una estructura visual a partir de estos, es que en el proyectar se hace posible la incorporación de la experiencia de proyectos previos, no como una línea que lleva de un proyecto al siguiente, sino como una serie de variaciones sobre temas que constituyen problemas de proyecto.

La reiteración es una condición de partida necesaria para las variaciones, porque tiene que existir un tema, o varios, sobre los cuales se desarrollen las exploraciones en el momento de proyectar.

Los Fragmentos, denominados como recortes fotográficos para aludir a la relación que establecen con el mundo real y su recomposición en formas de mirar que estructuran la visión, en una idea de paisaje.

DISCONTINUIDAD

> «En la vida es el desarrollo de un suceso en el tiempo lo que permite que se perciba y se sienta su significado. (…) puede decirse que el suceso avanza hacia o a través del significado.»[1]

Esta idea de continuidad, que John Berger representa con una flecha, es la pérdida fundamental por la interrupción en el fluir de los sucesos al transformarse en imágenes fotográficas, interrupción que aparece en la imagen a continuación como una línea vertical.

[1] Berger, Mohrr. 1982 p 120 «*Otra Manera de Contar*»,

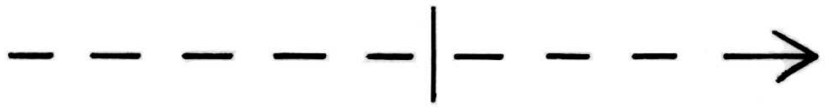


DIAGRAMA 1. [2]

La fragmentación es consecuencia de la discontinuidad producto de la captura fotográfica a través de la cual parte de la experiencia perceptiva se transforma en una imagen. En la imagen fotográfica están aplanadas una serie de relaciones, ya separadas del contexto que las originó.

Pese a la fuerte relación que conecta las fotografías con sus referentes en el mundo "real", una distancia separa las fotografías, tanto del instante de la captura, como del lugar específico de donde fueron tomadas.

La fragmentación, como relación fundamental entre realidad e imágenes fotográficas, es entonces la principal consecuencia de la pérdida de contexto de la imagen. Esta pérdida se da por la discontinuidad respecto del objeto espacial y del instante del disparo. Debido a esto las imágenes fotográficas, a pesar de ser un reflejo del mundo real, no pueden tomarse como proposiciones[3]; es decir que una imagen no tiene un valor de *verdad*, sino que este valor es asignado en el momento en que se relaciona la imagen con un texto denotativo.

---

[2] Ibidem. Imagen utilizada por Berger para representar esta interrupción.

[3]

«El fotógrafo Robert Doisneau vio así como una de sus fotos era objeto de un uso contradictorio. (…) Un día, en un pequeño café de la rue de Seine, donde suele reunirse con algunos de sus amigos, distingue a una muchacha encantadora que está bebiendo un vaso de vino en la barra junto a un señor de cierta edad que la mira con una sonrisa a la vez divertida y golosa. Doisneau les pide permiso para fotografiarlos. Aceptan.(...) Entrega esa foto, entre otras a su agencia.

Cuando los periódicos necesitan imágenes para ilustrar un artículo, se dirigen a las agencias. Poco después, esa foto aparece en un modesto periódico, editado por la liga contra el alcoholismo para ilustrar un artículo sobre la acción malsana de las bebidas alcohólicas. El señor, que es profesor de dibujo, se disgusta: "Me van a tomar por un borracho", se queja al fotógrafo que le manifiesta su pesar, diciéndole que no puede controlar el uso que se hace de sus fotos. Pero la situación empeora cuando la misma foto aparece en una revista de escándalos que la ha contratado en la revista *Le Point*, sin permiso ni de la agencia ni del fotógrafo. El texto que ahora acompaña la foto dice: "Prostitución en los Champs - Elysées".» (Freund, 1974:159).

«Los lógicos nos dicen –y no son personas refutables fácilmente- que los términos "cierto" y "falso" sólo pueden aplicarse a los juicios, las proposiciones. Y cualquiera que sea el uso del lenguaje crítico, una imagen nunca es un juicio en el sentido de la palabra, en que no puede ser más cierta o falsa de lo que una proposición pueda ser azul o verde. (...) Se trata de una confusión comprensible porque en nuestra cultura las imágenes suelen ser etiquetadas, y las etiquetas, o leyendas, se pueden entender como proposiciones abreviadas»[4]

La utilidad que puede derivarse de esta discontinuidad, teniendo por objetivo el análisis, es que la fragmentación hecha por medio de fotografías, al descontextualizar un estado de relaciones determinado, permite su reconsideración de forma aislada.

«Nuestras ideas sobre el pensamiento y la percepción son dominadas por la visión, y nuestras ideas acerca de nuestra propia visión se definen por referencia tácita a fotografías y proyecciones. Ni las imágenes, ni las proyecciones son fundamentales para la experiencia visual –vemos antes de saber nada de tales abstracciones– pero éstas se han convertido en algo fundamental para nuestra puesta en común de la visión.»[5]

Lo interesante acerca de la relación entre este fragmento de texto y el texto de Roland Barthes "La Cámara Lúcida", en el que se refiere a la fotografía, es como ver a través de los ojos de otro o a la posibilidad de ver los ojos que han visto algo. Es decir, la posibilidad de volver a un momento y un lugar específicos, entendiendo que más que volver a ellos volvemos al registro de su visión.

Cuando vemos una fotografía, tenemos acceso a una visión. Es como si alguien hubiera podido guardar su visión del mundo de un modo en que otros puedan verla. Nuestra apreciación de la visión con relación a la experiencia fotográfica que la originó, y al sujeto, es parcial, caracterizada y carente de contexto.

Ahora bien, si lo que se recorta con las fotografías no son fragmentos de un edificio, sino partes de una visión, éstas visiones parciales vistas como grupos de imágenes, podrían relacionarse entre sí, como fragmentos de deseo a partir de los cuales se podría reconstruir el desarrollo de algunas de las preocupaciones y estrategias que determinan la estructura visual del proyecto.

---

[4] «Gombrich, «*Art and Illusion*».p 59. Traducción del autor. Texto original a continuación:

«Logicians tell us –and they are not people to easily gainsaid– that the terms "true" and "false" can only be applied to statements, propositions. And whatever may be the usage of critical parlance, a picture is never a statement in that sense of the term It can no more be true or false than a statement can be blue or green. (…) It is an understandable confusion because in our culture pictures are usually labelled, and labels, or captions, can be understood as abbreviated statements.»

[5] «*The Projective Cast, Architecture and its Three Geometries*», Robin Evans, 1995 Massachusets Institute of technology.

Traducción del autor. Texto original a continuación:

«Our ideas about thinking and perception are dominated by vision, and our ideas about our own vision are defined by tacit reference to pictures and projections. Neither pictures, nor projections are fundamental to the visual experience –we see before we know anything of such abstractions- but they have become fundamental to our sharing of sight.»

CONDICIONES DE REALIDAD

Hay una clase de verdad que puede encontrarse en las fotografías. Cada fotografía da cuenta de algunas de las condiciones de realidad del proyecto. Las condiciones de realidad que pueden ser captadas por medio de la fotografía, se dan por la reunión de elementos dentro del encuadre. Debido a la técnica mediante la cual surgen, la relación entre las imágenes fotográficas y la realidad construye algo que las une, que denominamos como *realidad del instante fotográfico*.

Uno de los componentes de la *realidad del instante fotográfico* es anterior a la fotografía, en el sentido que el objeto que se sitúa frente a la lente tiene existencia anterior al instante fotográfico. Sin embargo, es en la imagen fotográfica específica el lugar en el que confluyen los tres componentes de ese instante (tiempo, proyecto material y visión)[6]que, puestos en relación en la imagen, se convierten en el referente.

Esto puede ilustrarse con esta imagen, que Berger utiliza para referirse a lo que el denomina el recorte transversal:

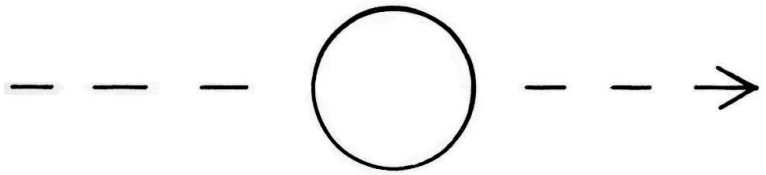


DIAGRAMA 2. [7]

RECORTE FOTOGRÁFICO

Los fragmentos producidos por la discontinuidad de la captura fotográfica se pueden considerar como recortes transversales. Los recortes así creados son figuras que dan cuenta, (señalando, aislando y congelando), un estado de relaciones (la realidad del instante fotográfico). El recorte fotográfico, que por su separación no puede dar cuenta completa de la realidad que señala, ofrece a pesar de esto su visión.

Es posible tomar una fotografía que refleja unas condiciones dadas de un lugar en un tiempo específico, y luego tomar esas condiciones y replicarlas. Para esto, se puede analizar qué operaciones garantizan la existencia de esas condiciones, y operar de la misma manera, o intentar ver en qué manera se puede recrear la misma forma de mirar a partir de diferentes elementos.

De esta manera, las condiciones de realidad del instante fotográfico pueden transportarse de un sitio a otro, de un proyecto a otro, puesto que han dejado de pertenecer a un proyecto en particular. Son parte de una imagen.

---

[6] Hay tres dimensiones distintas del tiempo. Inicialmente tenemos el tiempo atmosférico y cronológico (Rossi), pero tenemos también el tiempo cíclico, que deviene en un tiempo clasificable , y también, previsible y controlable por medio de las reiteraciones y la práctica fotográfica.

[7] Berger, Mohrr. 1982 p 121 «*Otra Manera de Contar*»,

La experiencia de la arquitectura se convierte en imágenes; Sin embargo, este traslado es posible sólo en un proyecto que pueda repetirse, en el cual las reiteraciones hayan llegado a convertirse en una manera de proyectar. De igual manera, es necesaria la definición del recorte fotográfico en términos que pasen de la cita hacia la construcción de una forma o formas trasladables.

CAPÍTULO DOS

Im á genes

REITERACIÓN

GRUPOS FOTOGRÁFICOS

En las fotografías hay un objeto que está en el espacio, pero que en sí mismo también contiene espacios.

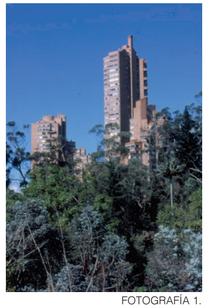
De un solo proyecto se obtienen imágenes aparentemente muy diversas que, aunque se pueden seriar en el orden en que se encontrarían en un recorrido por el proyecto, no dan cuenta de la continuidad de éste.

Proyectos ubicados en diferentes contextos, algunos inmersos en la ciudad, otros dentro de un gran espacio verde, o como es el caso de la casa Altazor, simplemente en un contexto rural, tienen en común la similitud entre las imágenes que de ellos se han obtenido.De la observación de estas similitudes nacen los grupos fotográficos.

Una consecuencia importante de las reiteraciones, junto con el re-visitar fotográfico del proyecto es que el conocimiento adquirido, no sólo durante el proceso de diseño y construcción, sino de la vida del proyecto, acerca de la manera en que el tiempo y el lugar entran en relación con y en el proyecto construido, es útil en un sentido instrumental.

En este punto cabe preguntarse acerca de las operaciones proyectuales que permiten el traslado de imágenes, posibilitando de este modo la traslación de la experiencia adquirida de un lugar a otro.

PAISAJE CON PROYECTO



FOTOGRAFÍA 1.

FOTOGRAFÍA 2.

PAISAJE HACIA EL PROYECTO

FOTOGRAFÍA 3.

FOTOGRAFÍA 4.

PAISAJE EN EL PROYECTO

FOTOGRAFÍA 5.

FOTOGRAFÍA 6.

PAISAJE DESDE EL PROYECTO

FOTOGRAFÍA 7.

FOTOGRAFÍA 8.

RECORTE DE SOMBRAS

FOTOGRAFÍA 9.

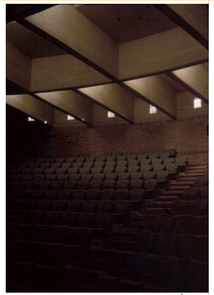
FOTOGRAFÍA 10.

MARCOS DE SOMBRA

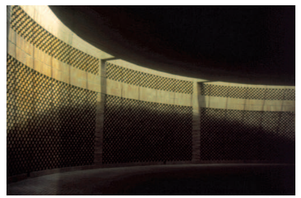
FOTOGRAFÍA 11

FOTOGRAFÍA 12.

SOMBRAS VOLUMÉTRICAS



FOTOGRAFÍA 13.



FOTOGRAFÍA 14.

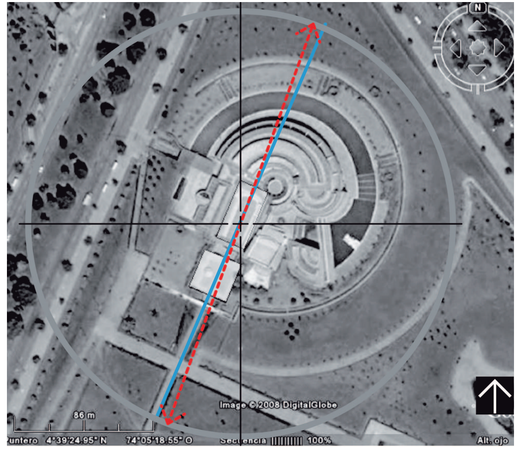
Diagrama de Venn que muestra las relaciones entre los grupos fotográficos y dos estrategias de proyecto con relación al paisaje

REITERACIÓN BASE

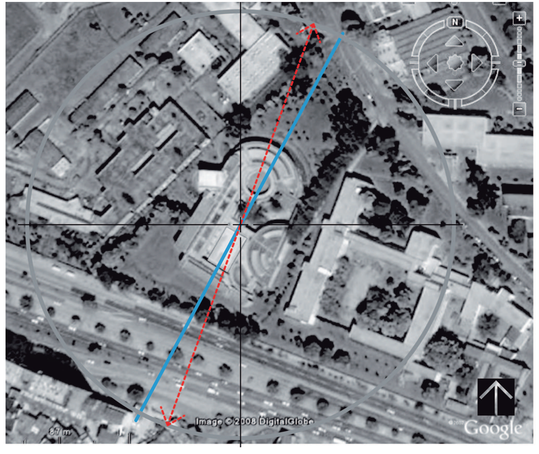
El ejercicio que se presenta a continuación reune un grupo de aerofotografías que muestran los proyectos con patios situados en Bogotá.

Estas imágenes han sido extraídas de Googlearth, el norte apunta hacia arriba y la altura desde la cual se han obtenido las imágenes es la misma.

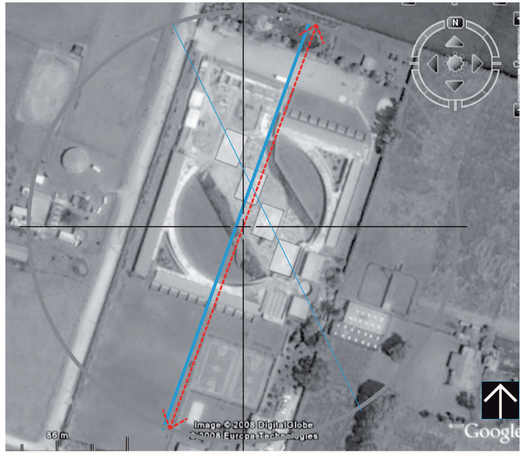
La reiteración proyectual que se evidencia en estas imágenes determina los límites del lugar elegido para el proyecto. Esta operación proyectual garantiza la posibilidad de empleo de las imágenes fotográficas obtenidas en las visitas, a modo de referencias proyectuales.



Biblioteca Virgilio Barco

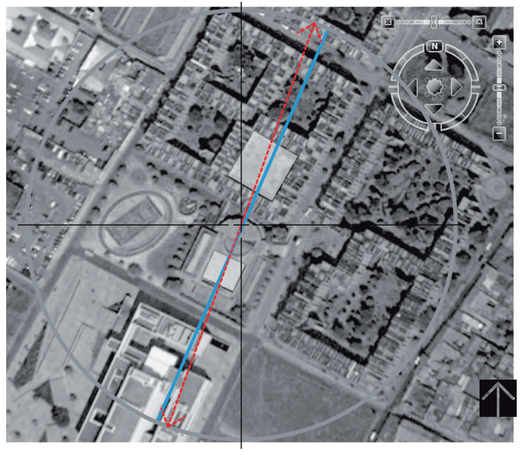


Posgrados en Ciencias Humanas



Gimnasio Fontana

Centro Jorge Eliecer Gaitán



Centro Comunal Nueva Santafe

ESPACIO GEOGRÁFICO

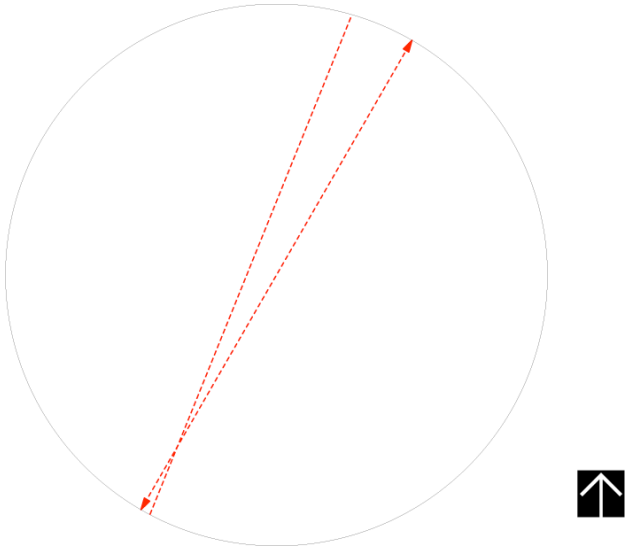


DIAGRAMA 3.
Inclinación estándar de los patios localizados en la Sabana de Bogotá + desviación máxima, correspondiente a la Biblioteca Virgilio Barco.

Una primera constatación: los patios se orientan siguiendo una inclinación estándar de 70 grados noreste. Respecto de ésta, la desviación máxima es de 5 grados.

Estas primeras reiteraciones pueden indicar la escala del territorio sobre el cual se ha decidido trabajar.

Con base en este ejercicio de revisión de las aerofotografías, se decide que el conjunto de todas las fotografías tomadas por Rogelio Salmona será delimitado para este estudio, a las fotografías de aquellos proyectos situados en la Sabana de Bogotá.

Al observar la orientación similar de las series de patios, se entiende que el contexto en que estos patios se implantan va más allá del entorno inmediato. Esto permite conocer de antemano las formas posibles en que este objeto va a ser iluminado por la luz solar, no por simulaciones abstractas de la luz en un proyecto, sino por experiencia directa[8]. Experiencia que también incluye los materiales y la forma en que van a ser vistos bajo condiciones atmosféricas que, aunque cambiantes, son comunes al grupo de proyectos situados en la Sabana de Bogotá.El lugar más amplio es el geográfico. La vista panorámica hacia los Cerros forma parte de la construcción de este lugar.

Situar los proyectos con relación a este lugar mediante esta operación reiterativa permitirá que la experiencia capturada por medio de fotografías se pueda replicar en otros proyectos.

[8] Es importante recordar que las cualidades de la luz cambian de un lugar a otro, un modelo 3d de Bogotá arroja las mismas sombras q uno de Londres, pero los colores de la luz y de las cosas y la sensación son completamente diferentes, probablemente debido también a las condiciones atmosféricas propias de esta altitud.

Se obtiene entonces control sobre un factor, control que estriba en el conocimiento de sus variaciones. Las fotografías nos muestran una posible experiencia, que como tal adquiere independencia respecto del objeto e instante de referencia. Esto permitirá que la imagen como tal pueda tomarse como un referente proyectual a partir del cual será posible introducir una clase de variación distinta a las variaciones dadas por el paso del tiempo, siendo estas nuevas variaciones, variaciones de tipo proyectual, Por otro lado, la existencia de unas condiciones de partida comunes a todos los objetos facilitará el uso de las variaciones de tipo proyectual como estrategia de proyecto, como si se tratara de un experimento a gran escala. Estas imágenes son a la vez, reflejos de experiencias posibles y posibilidades para la experiencia.

Aunque esta primera operación permite situar todos los proyectos en el mismo lugar, se tendrá que recurrir a otras estrategias que garanticen la experiencia sostenida de la Sabana de Bogotá en todos los proyectos. Del mismo modo surge un interrogante sobre otras características que pueda tener esta "experiencia sostenida", y si ésta puede ser descrita como una idea de paisaje.

SITUAR

En la Sabana de Bogotá a veces hace sol y las sombras son muy fuertes, a veces hay tanta humedad y frío que la densidad del aire cambia y la niebla oculta los objetos lejanos. También hay una presencia constante de las montañas que, aunque no son siempre las mismas, marcan en casi todos los casos el límite del horizonte lejano.

Hay días en que las montañas se ven simplemente como una silueta azul, pero en otros en los que la luz del sol llega a ellas en un ángulo diferente, se pueden ver los árboles que las pueblan con mayor grado de detalle, como si se estuviera ante una imagen en alta resolución.

¿En qué consiste, y cómo se construye la experiencia del proyecto en la Sabana de Bogotá en el proyectar de Rogelio Salmona?

Esta pregunta surge porque la similar orientación de los patios plantea la existencia de un contexto más amplio en el cual se implanta el proyecto. El paisaje no debe entenderse como una preexistencia con la cual se puede entrar en relación a voluntad, sino como un constructo, producto de la mediación entre un individuo y su entorno.

VARIACIONES

Hay algo aparte de la orientación de los patios que sugiera interés o conciencia de lo que ocurre con el lugar.

Para relacionarse con un territorio en términos paisajísticos, se debe intentar simplificar este lugar, reduciendo el número de elementos y variables con las cuales relacionarse

VARIACIONES TÍPICAS

El primer tipo de variación, tanto proyectual como en las imágenes, es debido al tiempo.

FOTOGRAFÍAS 15, 16, 17.

El encuadre en estas fotografías, no es idéntico, la primera de éstas está más centrada y hay una variación en la altura desde la cual han sido tomadas. Las copas de los árboles que se asoman por detrás del límite del patio, nos permiten constatar que se trata de tres fotografías del mismo lugar.

Este recorte, que se produce con la fotografía, en cada caso es único, refleja algo del sujeto en circunstancias difícilmente repetibles. Que existan estas tres fotos, en la cuales se puede ver el mismo espacio, muestra que hay conciencia sobre la forma en que cambia la luz, y con ella la percepción del espacio en su contexto, así como la percepción del contexto desde el espacio.

El tipificar las variaciones podría considerarse como una forma de reiteración, pero la existencia de imágenes únicas plantea también las nociones de multiplicidad y variación previsible, de ahí el término "variaciones típicas"

MONET

> «Mañana y tarde, verano y otoño. Las pinturas crecen como fotografías orgánicas, que florecen en el tiempo, una tras otra, en sucesión. Una serie.»[9]

La relación que puede establecerse entre las reiteraciones en la obra de Rogelio Salmona que permiten llegar a la conclusión de la existencia del espacio geográfico de la Sabana de Bogotá como lugar en el que se sitúan los proyectos y las imágenes fotográficas de los mismos, puede ser establecida a partir de las reflexiones existentes sobre los cuadros-estudio que pintó Claude Monet, de su Estanque y su jardín. Para ese estudio, Monet no trabajaba sobre un único cuadro a la vez, sino que tenía diferentes lienzos, que correspondían a las diferentes condiciones lumínicas y atmosféricas. Una serie.

> «Como una multiplicidad expresiva que sigue la luz cambiante de las cosas, la serie de Monet hace posible su virtud al espacializar el tiempo, concretamente, al trazar lo que en la realidad no puede ser visualizado como tal. Al mantener el enfoque en un presente particular, una serie, como prueba fotográfica de un lapso de tiempo, transforma el paso absoluto del tiempo en monumentos discretos que en la secuencia correcta traen al presente especificidades fugaces accesibles al pintor/fotó-grafo como impresiones pre-subjetivas. Esta capacidad de una serie para captar lo discreto es lo que atrapa la fantasía del impresionismo, convirtiendo a la serie en un método favorecido por el escritor de la luz.»[10]

Aunque esta no fue la única ocasión en que Monet pintó series, se supone que lo hacía para no tener que fijarse en lo que estaba pintando, (el tema), y de este modo poder poner toda su atención en el desarrollo de su técnica. Esto, para el caso de Salmona,

El texto anterior vuelve a referirse a las imágenes como una forma de perseguir el paso del tiempo, cada vez en un instante concreto, que al convertirse en pintura

---

[9] Chang, 1999 «*Monet, Deleuze, and Being Repetitive*» p. 197. Traducción hecha por el autor. Texto original a continuación:

> «Morning and afternoon; summer and fall. Paintings grow as organic pho- tographs, blooming in time, one after another, into a series. A series.»

[10] Ibid p.198. Traducción hecha por el autor. Texto original a continuación:

> «As an expressive multiplicity tracing the changing light of things, Monet's series realizes its virtue by spatializing time, namely, by graphing what in reality cannot be visualized as such. By keeping a particular present in focus, a series, as time-lapse photography demonstrates, renders time's absolute passing into discrete monuments that in their proper sequence recall transient thisnesses accessible to the painter/pho- tographer as (pre)subjective impressions. This capacity of a series for discretion is what catches the Impressionist's fancy, making the series a method favored by the writer of light.»

«Monet ya no siente que deba ligar la imagen a una información perceptual con el fin de maximizar el efecto de nuestro "instante de reconocimiento". En estas imágenes se desarrolla un nuevo tipo de duración a través de una serie de lienzos. Memoria, repensar, regresar y moverse a través del espacio, todos formarán parte del acto de ver. Asimismo, cuando trabaja en la serie de pinturas de la catedral de Rouen entre 1892 y 1894, Monet pudo improvisar en su técnica pictórica, usando como motivo la fachada inmutable de la Iglesia.[11]»

TIEMPO CÍCLICO

En las series de Monet, es el tiempo marcado por el recorrido de la luz solar el que vuelve, garantizando así la recurrencia, que en este caso es una recurrencia no sólo de la luz, sino también del tiempo. Estas recurrencias dan lugar a la consideración de la existencia del tiempo cíclico.

El diagrama de Berger, de la foto como interrupción del fluir de los sucesos (1), presupone que la interrupción del fluir de los sucesos en el tiempo ocurre en un tiempo lineal. Al convertir el tiempo en luz, relacionándolo con el movimiento del sol, se da paso a la aparición del tiempo cíclico, un tiempo que se repite en tanto que las luces y sombras creadas por el recorrido solar son anticipables.

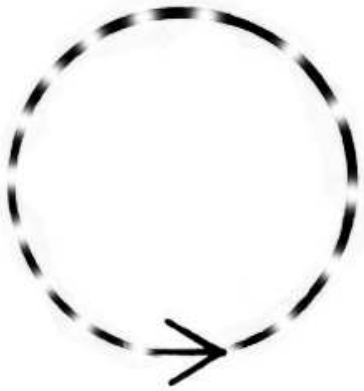


DIAGRAMA 4.
Tiempo Cíclico.

Un recorte fotográfico efectuado en un tiempo cíclico mantiene la misma relación de discontinuidad respecto de la realidad que los recortes efectuados en un tiempo lineal. En este sentido sigue siendo un fragmento de una experiencia pasada, pero es también fragmento de una experiencia posible.

---

[11] John Sanford Report on .Michael J. Marrinan's Lecture: "A site for a sight: Monet in his gardens at Giverny"; The faculty talks sponsored by the Cantor Arts Center at Stanford University, 8 March 2001. Traducción hecha por el autor. Texto original a continuación:

«Monet no longer feels that he has to pack the image with perceptual data so as to maximize the effect of our 'instant of recognition. A new kind of duration develops in these pictures over a series of canvases. Memory, rethinking, double-backing and moving through space all become part of the act of seeing. Similarly, when working on the series of paintings of the Rouen cathedral between 1892 and 1894, Monet could improvise with his painting technique, using as his motif the unchanging façade of the church.»

RE-VISITAR

IMAGEN 1. *Winter Tunnel, March 2006*

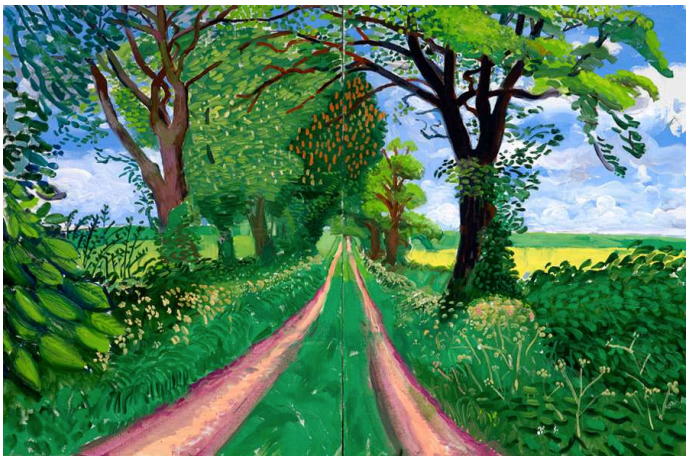


IMAGEN 2. *Late Spring Tunnel, May 2006*

Entre los años 2004 y 2008 David Hockney dedicó un tiempo exclusivamente a la pintura, pintando paisajes en Yorkshire,Inglaterra[12]. Hockney vuelve a ciertos lugares, como el espacio del túnel que aparece en estos dos cuadros, para pintarlos una y otra vez a lo largo de este periodo de tiempo. Durante este periodo, no solo registra en sus cuadros las variaciones que se presentan en el lugar con el paso de las estaciones, sino también, en retrospectiva puede ver en la variación sobre los cuadros, las variaciones sobre la interpretación hecha por él mismo, sobre ala forma en que ha mirado estos parajes.

En el caso de Rogelio Salmona, con las fotografías se realiza un ejercicio similar, en el cual es la reiteración proyectual de la orientación de los patios la que le permite, a pesar de estar visitando diferentes proyectos, volver siempre al mismo lugar; un lugar que se va descubriendo no sólo en sus variaciones típicas, sino en las variaciones sobre las formas de mirar que lo construyen en tanto que idea de paisaje, y que son el objeto fundamental de este trabajo.

Sin importar qué proyecto visite, Salmona está regresando a un mismo lugar. Cada imagen muestra el estado de avance en la conciencia sobre lo que la visión de la Sabana de Bogotá puede ser, y con las secuencias de imágenes se puede empezar a comprender la manera en que la idea de relación con el lugar, en términos visuales, toma forma.

En el caso de Hockney, el experimento de volver ocurre en dos dimensiones: el retorno en forma reiterada a los mismos parajes elegidos para sus cuadros, y también el retorno a un lugar que ya se conoce, por ser el paisaje de la infancia.

[12] Esta información se ha encontrado en el documental "A Bigger Picture" dirigido y producido por Bruno Wollheim, el cual sigue durante tres años el retorno de David Hockney a Inglaterra.