NATURALEZA DEL RECORTE FOTOGRÁFICO

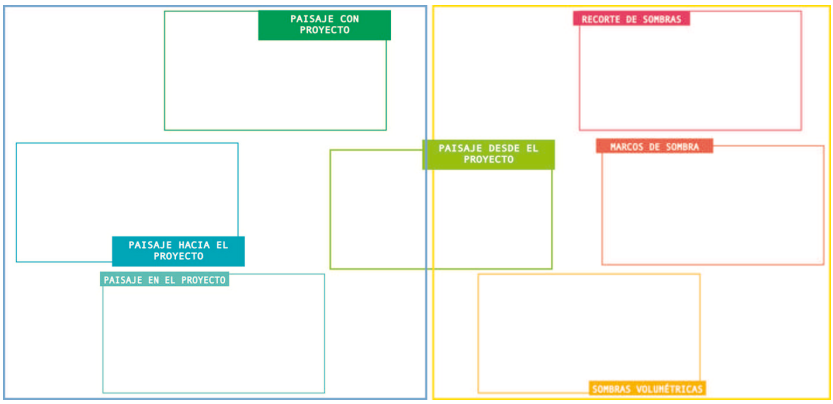


DIAGRAMA 5.

Este diagrama de conjuntos representa, por una parte, una clasificación posible de las fotografías, en la que pueden ser observadas dos tendencias: una hacia ver el proyecto como un problema de relación con el entorno, en tanto que paisaje natural y la segunda, que muestra una relación con el tiempo y con un lugar en tanto que luz. Por otra parte, al llevar el diagrama más allá de la clasificación, se pueden ver los elementos que entran en relación en cada una de las fotografías.

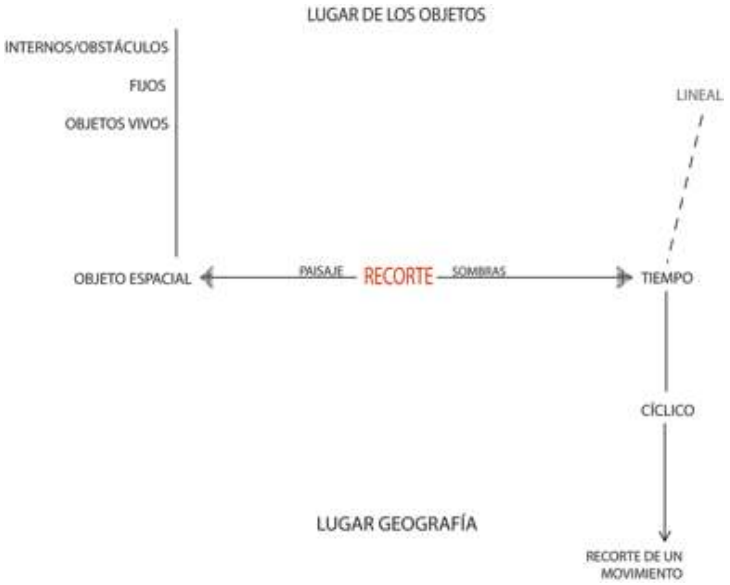


DIAGRAMA 6.

Este diagrama muestra las posibles relaciones entre los elementos que constituyen las condiciones de realidad cuando son reunidas en el recorte fotográfico. Aunque no se descarta una posible pertinencia para examinar otros grupos de fotografías, el diagrama ha sido creado a partir de la observación del grupo de fotografías que constituyen el objeto de estudio.

FORMAS DE MIRAR

ESTRUCTURA VISUAL

En el segundo capítulo las fotografías son tratadas como evidencias de proyecto, que constituyen instructivos para la formalización de la experiencia visual del mismo.

Aunque las fotografías difícilmente pueden llegar a transmitir la forma en que está ordenado un proyecto, sí pueden mostrar la forma en que los componentes del recorte fotográfico, una vez materializados, se relacionan entre sí: pueden dar cuenta de las condiciones de la estructura visual del proyecto.

Aquello que determina que un proyecto tenga una experiencia visual definida son las reiteraciones en la forma en que se presenta lo observado.

EXPERIENCIA PERCEPTIVA

> «Es únicamente en la experiencia perceptiva que podemos observar libre y plenamente, explorar y movernos alrededor del edificio; interrumpir la exploración cerrando los ojos, o continuar la exploración en otro momento, sin ninguna duda importante de que estamos experimentando el mismo edificio. Estas son todas las posibilidades que la imaginación no puede ofrecer. La imaginación tiene una profundidad diferente (temporalidad). Esta no es lo suficientemente estable como para ser explorada. De hecho la mayor parte de nuestra energía y atención es gastada simplemente manteniendo su presencia.»[13]

Estas palabras resaltan un elemento importante que marca diferencias entre la experiencia y la memoria. Este elemento es la estabilidad. En el desarrollo del texto de Dalibor Vesely, se encontrará que la experiencia perceptiva, no es tan estable y fluida, puesto que no es determinada por la interacción con la realidad en tanto que totalidad estable y externa, sino que se presenta como una construcción.

Teniendo en cuenta la noción de estabilidad que permite la exploración y

La fotografía permite capturar y convertir en evento un instante que de otro modo se perdería entre muchos otros.En este punto, podría ser útil la introducción de la siguiente cita de Elías Canetti acerca de los cuadros, y la condición de conexión con la realidad que deriva de la relación de contemplación que activa con algunos de ellos:

> «Pues una de las vías de acceso a la realidad pasa por los cuadros. No creo que haya otra mejor. Nos aferramos a lo inmutable, desligándolo así de lo que siempre cambia. Los cuadros son redes, lo que aparece en ellos es la pesca conservable. (...) Ahora bien, es importante que estos cuadros

---

[13] *« Architecture in the age of divided representation»* Dalibor Vesely pp. 60-61. Traducción del autor. Cita original a continuación:

«It is only in perceptual experience that we can freely and fully observe, explore and move around the building; interrupt the exploration by closing our eyes; or continue the exploration some other time, without any serious doubt that we are experiencing the same building. These are all possibilities that imagination does not offer. Imagination has a different depth (temporality). It is not stable enough to be explored. Indeed most of our energy and attention is spent merely sustaining its presence.»

existan también fuera del ser humano, en cuyo interior hasta ellos se verían sometidos al cambio. Ha de haber un lugar donde él pueda hallarlos intactos, y no solo él: un lugar donde cualquiera que se sienta inseguro pueda encontrarlos. Cuando advierta lo abrupta y huidiza que es su experiencia, se volverá hacia un cuadro. Hasta aquí llega la experiencia, allí la mira él cara a cara y se tranquiliza al captar una realidad que es la suya propia, aunque esta vez se la hayan prefigurado. Aparentemente esa realidad seguiría estando allí sin él, pero esta apariencia es engañosa: el cuadro necesita de su experiencia de observador para despertarse. (...)

Quién encuentra los cuadros que su experiencia necesita, se siente fortalecido. Son varios –tampoco pueden ser demasiados, pues su sentido es mantener una unidad que al dispersarse se evaporaría y reabsorbería forzosamente. Pero tampoco ha de ser uno solo, que fuerce a su dueño, que no lo deje en libertad y le impida transformarse».[14]

Aunque en estos párrafos Canetti se refiere a los cuadros, podemos considerar que la relación proyectual que puede establecerse con y a partir de las imágenes fotográficas de este grupo de proyectos, es precisamente la de conectarse con la experiencia del proyecto construido en relación con el tiempo y el lugar, de un modo estable.

En el caso de la fotografía, se trata de una experiencia que en realidad existió, una realidad posible, que la contemplación de la imagen vuelve a hacer presente. La fotografía, en su condición de objeto atrapa un tiempo que se separa del tiempo cronológico, y que debido a su estabilidad, puede ser analizado, a diferencia del tiempo de la experiencia, que debe ser recordado.

Al tomar una fotografía la experiencia deja de ser individual y de estar ligada a un momento en la historia de una sola persona, para quedar fija y disponible de modo tal que otros puedan ver lo que otro ha visto. En el caso de la experiencia del proyecto construido, las Fotografías de Rogelio Salmona son esa pesca conservable y, si conseguimos tomar estas fotografías como fragmentos positivos de una visión prefigurada en imágenes, estos fragmentos positivos construyen el proyecto.

Por otra parte, del mismo modo en que las fotografías pueden modificar nuestra visión de la realidad, mostrándonos algo ya visto en una forma nueva, la manera en que se estructura la visión en las obras de Rogelio Salmona nos permite volver a ver el entorno de la Sabana de Bogotá. Si nos ocupamos particularmente del desarrollo de la manera en que se puede estructurar el mirar hacia la Sabana, podremos extraer de su observación y de las relaciones que puedan establecerse entre los grupos fotográficos con estrategias formales o materiales, comprensión y conocimiento de las formas que adopta la mirada en estos proyectos de Rogelio Salmona.

En las fotografías que constituyen el corpus de este trabajo están contenidas las maneras de mirar que, al unirse en el recorrido construyen la experiencia del proyecto.

¿Hasta qué punto las similitudes entre las imágenes de diferentes proyectos se deben a la búsqueda consciente de una "estructura visual", y en qué medida existen como resultado de operaciones y estrategias de proyecto cuyo fin fuera otro?

Las fotografías construyen la mirada sobre el proyecto mismo, son lo que queda después de las visitas, las imágenes sobre la que se puede reflexionar.Las fotografías son representaciones de un proyecto y posibilidades verificables para proyectos futuros.

[14] Canetti, *La antorcha al oído*.p141

DISCURSOS DISPOSITIVOS

CATEGORÍAS FOTOGRÁFICAS

Una categoría fotográfica debería dar cuenta de una condición específica que permita describir la experiencia del proyecto construido.

Las categorías fotográficas se constituyen a partir de grupos de fotografías que comparten una experiencia similar, y que pueden ponerse en relación con Estrategias formales o materiales. Cada categoría describe una operación fotográfica, que es en realidad la descripción de una forma de mirar.

Lo que vamos a hacer aquí es crear grupos de imágenes similares, describiendo las cualidades que los definen y a relacionar esa descripción con dos estrategias de proyecto.

Sin embargo, enunciadas de esta manera las categorías podrían dar cuenta únicamente de las reiteraciones, de tal forma que es necesario buscar una manera de relacionar las imágenes que pueda poner en evidencia el cambio:

> «Discursos, porque cada uno de ellos se define como ámbito en el que una elección de cultura se traduce en una teoría sobre la arquitectura que da lugar a la producción de textos y de disertaciones específicos. Dispositivos, porque se presentan como un conjunto de técnicas de representación y de prácticas incluso constructivas que, por ser divergentes, son capaces en todo caso de determinar de manera exhaustiva el dibujo y la construcción de la casa».[15]

La introducción del concepto *discursos-dispositivos*, podría ser útil para resumir el enfoque que permite la relación entre la fotografía y el proyectar en arquitectura, puesto que concebir la fotografía como discurso - dispositivo permite entenderla en relación con un problema de proyecto que puede ser representado y pensado por medio de imágenes fotográficas.

SECUENCIAS FORMALES

Para poder acceder al problema desde las imágenes en estos términos, se han localizado las imágenes dentro de secuencias formales que deberán evidenciar los temas problemáticos de los cuales son señales.

George Kubler, en su libro «La Configuración del Tiempo»[16], presenta las secuencias formales como una herramienta que permite ver las obras de arte como objetos que se relacionan en secuencias con otros objetos en tanto que responden a la resolución de un mismo problema, en contraposición a otras maneras en que la historia del arte agrupa los objetos de estudio; por ejemplo dentro de una biografía o como parte de un estilo.

---

[15] Motta, Pizzigoni, 2008 p 162 «*Las máquinas de la representación*»

[16] «*The Shape of Time*» George Kubler Yale University Press (1962),

«Cualquier obra de arte puede considerarse como un acontecimiento histórico o como una esforzada solución de algún problema. (...) La cuestión importante es que cualquier solución señala la existencia de algún problema para el que han existido otras soluciones, y que es muy probable que se inventen otras soluciones para este mismo problema. Conforme las soluciones se acumulan, el problema se modifica. De todas maneras, la cadena de soluciones revela el problema».[17]

En este punto es importante recalcar que para efectos de este análisis se considera que son las imágenes en sí mismas y no como representantes de cada proyecto como totalidad, las que, al ser relacionadas con otras imágenes dentro de una secuencia formal, deberán poner en evidencia los problemas de proyecto y las variaciones que estos experimentan durante su desarrollo en el transcurso del tiempo.

GRÁFICO DIRIGIDO

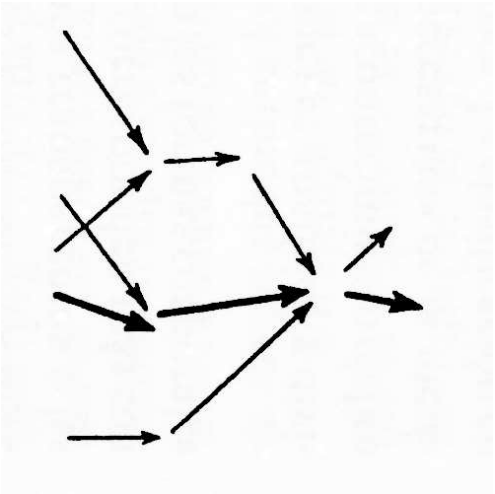


DIAGRAMA 7.

«Al intentar dar a una materia tan compleja una presentación sistemática se sentiría uno inclinado, como en las ciencias naturales, a acudir a los matemáticos para algún patrón que sirva como principio descriptivo. Vinieron a mi mente los conceptos matemáticos de serie y secuencia, pero luego de alguna meditación me parecieron demasiado especiales para este problema. Sin embargo, parece mucho más adaptable el campo menos conocido de las redes o mallas o los gráficos dirigidos.

Nos preocupa la variedad de etapas en la creatividad de la raza humana. En la evolución se mueven de una etapa a otra. Puede seleccionarse una variedad de direcciones. Algunos representan acontecimientos reales; otros sólo son pasos posibles entre varios disponibles. Análogamente, cada etapa pudo darse entre muchos pasos posibles que llevaban al mismo resultado.

[17] Kubler, 1962 «*La Configuración del Tiempo*» p. 91

> Esto se puede representar en forma general por medio del concepto matemático del gráfico dirigido o de la red. Tal gráfico consiste en un número de direcciones, vértices o etapas. Algunos de estos están conectados por una línea dirigida, una arista o un escalón. En cada etapa existe, por lo tanto, cierto número de aristas alternativas que pueden seguirse, y también existe una serie de aristas entrantes de las que pudo resultar esta etapa. La evolución real corresponde a una trayectoria (dirigida) en el gráfico, y sólo es una de muchas posibles.[18]»

Las secuencias formales se desplegarán y representarán con este tipo de gráfico. Las imágenes fotográficas serán tomadas entonces como autoseñales, que corresponderán a los vértices del *gráfico dirigido*. Los caminos reconstruidos entre estas señales, que se definen en términos de transformación, junto con las señales mismas, deberán mostrar los temas problemáticos que relacionan las fotografías entre sí y con la construcción de formas de mirar.

[18] Ibid pp. 92-93 Los párrafos citados y el gráfico corresponden a una colaboración al trabajo de Kubler, hecha por el matemático Oystein Ore, quien en ese momento se encontraba desarrollando un trabajo sobre la teoría de gráficos.

SECUENCIA FORMAL 1.
RECORTE DE SOMBRAS

Las zonas en penumbra se convierten en zonas aplanadas dentro de las fotografías, delimitando en forma nítida las zonas visibles, o iluminadas. Esta forma de mirar genera visiones singulares enmarcadas, y es la relación visual menos mediada que se establece con el entorno.

FOTOGRAFÍA 18.

VISIÓN PLANA SINGULAR

La fotografía está completamente a contraluz. En primer plano se ve una baranda compuesta por tres elementos horizontales de forma tubular. Detrás de esta baranda, se recorta nítidamente un vano circular.
Este círculo, atravesado en su parte inferior por las tres líneas, es prácticamente todo lo que se puede ver del espacio desde el cual miramos.
La mirada se centra en la imagen recortada.
No se trata de un recorte absolutamente plano, si somos rigurosos, puesto que es posible observar una línea iluminada en la parte baja del círculo y, sobre éste, una delgada mancha de claridad que corresponde a la placa.
De todos modos, las anteriores observaciones no modifican en gran medida la cualidad formal de recorte de esta mirada.

Del recorte de sombras opaco al recorte de sombras transparente.

2 formas de visión múltiple

FOTOGRAFÍA 19.

RECORTE MÚLTIPLE EN ESCORZO

La diferencia más importante entre esta imagen y la que le antecede en la secuencia formal está en el número de aberturas desde las cuales se mira.
En la primera imagen nos encontrábamos situados en forma perpendicular al muro del primer plano, mientras que en ésta estamos observando en escorzo, y la imagen que vemos está recortada en tres partes. También estamos muy próximos a la esquina del deambulatorio, lo que nos permite ver imágenes recortadas de dos planos distintos a la vez.

Esta imagen es un recorte singular, similar en un primer plano a la imagen precedente, pero los recortes continúan hacia la profundidad. Debido a esto, esta imagen será la primera de la secuencia de “ver a través de”.

FOTOGRAFÍA 20.

VISIÓN TELESCÓPICA DE LUZ Y SOMBRA

FOTOGRAFÍA 23.

RECORTE DE SOMBRAS TRANSPARENTE

La variación que separa a esta imagen de las demás pertenecientes a esta serie, y que posiblemente da lugar a una nueva serie, no reside exclusivamente en la forma de mirar, sino en aquello que estoy recortando.
En la imagen se ven como dos recortes equivalentes, parte del jardín correspondiente al espacio exterior del proyecto, y un recorte de las montañas (que marcan el límite del horizonte para el proyecto).
A pesar de que esta imagen es bastante plana, o precisamente gracias a esto, La relación que se establece entre ambas visiones en la imagen podría verse como un indicio de transparencia fenoménica.
Todo lo dicho anteriormente conduce a la idea de considerar esta imagen como un mutante.

FOTOGRAFÍA 21.

FOTOGRAFÍA 22.

En estas imágenes hay un aumento progresivo en la presencia del espacio desde el cual observamos. También aumenta la diversidad en las imágenes que vemos. Los vanos localizados en distintos planos permiten un recorte múltiple que, a diferencia del ecorte de la imagen anterior, presenta simultáneamente distintos fragmentos del contexto. Por ejemplo en la fotografía 22 el recorte alargado muestra una imagen de las montañas, y el recorte más cuadrado, muestra un cielo con nubes.

RECORTE MÚLTIPLE DESDE LA PENUMBRA

SECUENCIA FORMAL 2. VISIÓN EN CAPAS DE LUZ Y SOMBRA

APLANAMIENTO EN CAPAS

En la visión en capas, debido al cono de la perspectiva, es fácil saber qué espacio se encuentra delante. La alternancia de los espacios de luz y sombra es lo que permite la lectura de la profundidad del espacio como una sucesión de capas. El espacio se separa visualmente en capas, y estas se hacen evidentes en la visión debido a que cada una de ellas tiene una cualidad lumínica opuesta a la anterior.

Distintas calidades de aire ocupan el espacio que nos separa de, en algunos casos, el horizonte de los cerros; en otros casos el recorte de espacio que se ve en el fondo.

En ocasiones se ve con claridad un objeto, parece evidente que es allí donde debe dirigirse la mirada. Otras veces, la visión es enfocada en el fenómeno de las capas en sí mismo. Este último es el caso más común, siendo consecuencia de una diferenciación muy amplia de gradación lumínica entre capas consecutivas, demasiado amplia para posibilitar la visión detallada de lo que ocurre en el interior de cada capa. (si la penumbra es demasiado oscura, la claridad deslumbra).

Las fotografías que conforman la categoría *ver a través de capas*, tienen en común el espacio desde el cual han sido tomadas, esto es, el espacio intersticial.

FOTOGRAFÍA 25.

En esta imagen, la separación entre los tres espacios a través de los cuales se puede ver esta hecha por medio de muros, y la visión es posible a través de vanos practicados en ellos.

Un ejemplo del aplanamiento del espacio es esta fotografía del patio circular del edificio de Posgrados en Ciencias Humanas. En un ejercicio de separar la fotografía en capas de la más cercana a la más lejana, es difícil determinar qué tan lejos está el cielo, o si el cielo que se ve detrás de varias capas está más cerca o lejos que aquel que se ve sobre el límite del patio, debido a que a esa capa pertenecen también los árboles.

FOTOGRAFÍA 27.

Ampliación de la distancia respecto del primer plano + inclusión de elementos naturales que hacen ambigua la determinación de los planos

FOTOGRAFÍA 24.

VISIÓN TELESCÓPICA CON PRIMER PLANO ILUMINADO

FOTOGRAFÍA 26.

La visión que se tiene del muro en primer plano está en escorzo, uno muy ligero, pero suficiente para permitir ver el muro equivalente a aquel detrás del cual se encuentra quien observa. Hay claridad en el plano del primer muro debido a la entrada de luz cenital.

FOTOGRAFÍA 28.

En este caso, la diferencia de nivel entre el espacio desde el cual se mira y el espacio hacia el cual se está mirando, genera una visión en diagonal que es la variación mas relevante.

SECUENCIA FORMAL 3.
EXTENSIÓN DEL LÍMITE POR AGREGACIÓN

La extensión de la mirada y la integración del proyecto en el paisaje circundante, se lleva a cabo en esta secuencia de imágenes por la mediación de elementos vegetales y, en algunos casos a partir de la inclusión del agua en el proyecto. Esta estrategia de mediación, en el caso de la mediación por capas de paisaje, es la que permite una mayor extensión visual de los límites del proyecto.

FOTOGRAFÍA 29.

La vista desde la terraza del estudio en la casa Rivera como antecedente proyectual (aunque no en imagen).

Multiplicación de la experiencia en altura

FOTOGRAFÍA 30.

En esta imagen, se ve hacia los árboles que están lejos, y de los que se puede ver tan sólo el follaje, follaje que se relaciona visualmente con el de las plantas que pueblan las terrazas del los apartamentos
Las pequeñas presencias de verde en el proyecto de las torres del parque son importantes, porque conectan visualmente el proyecto con el parque de la independencia; y los árboles de ese parque a su vez se conectan con los árboles de la montaña, dando al edificio la sensa-ción de pertenecer.

Extensión de la mirada por agregación de capas de paisaje que median entre el proyecto y el límite lejano de los cerros

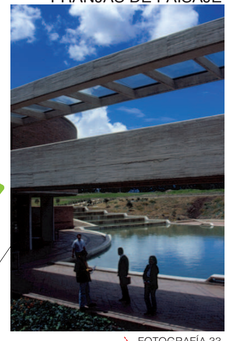
FOTOGRAFÍA 31.

Las presencias vegetales actúan visualmente como ganchos que se adhieren, extendiendo la visión hacia los árboles lejanos.

FOTOGRAFÍA 32.

la mediación en este caso se establece tanto hacia los cerros, (por medio de la vegetación del talud, seguido de la vegetación aún por crecer del parque), como con el cielo, por medio del agua, que en esta foto muy difícil de conseguir, consigue reflejarlo.

FRANJAS DE PAISAJE



FOTOGRAFÍA 33.

El recorte en franjas de lo que se ve puede tomarse como una forma de transparencia fenomenal, especial-mente cuando lo recortado es la visión del cielo.

FOTOGRAFÍA 34.

La visión desde la penumbra, unida a la visión profunda, mediada por capas de paisaje pertenecientes al proyecto; y el recorte en franjas de paisaje, son las tres formas de mirar coincidentes en esta imagen.

IMÁGENES MUTANTES

«Un objeto original difiere de un objeto ordinario tanto como difieren el portador individual de un gen mutante del ejemplo tipo de tal especie. (…) La fracción mutante produce consecuencias sobre la progenie de la cosa. Completamente diferente es, empero, el campo de acción que asume para todo el objeto. (…) El efecto de la fracción mutante, o rasgo primario, es dinámico, al provocar el cambio, mientras que el objeto completo es simplemente ejemplar, excitando sentimiento de aprobación o rechazo más que un estudio activo de nuevas posibilidades.»[19]

IMAGEN 3. *Serie de transformación entre dos formas de mirar*

Las mutaciones en las imágenes que nos ocupan se pueden ver al encontrar variaciones muy pequeñas que se presentan como anomalías en la forma de mirar que caracteriza una imagen, variación que da lugar a una nueva secuencia formal.

A modo de ejemplo, en las primeras tres imágenes de la derecha, podemos una secuencia de acercamiento. La primera imagen de ésta, hace parte de la secuencia formal *recorte de sombras,* en el caso particular de un recorte múltiple, pero al dirigir nuestra atención, no a las cualidades del recorte, sino hacia la imagen que está siendo recortada, podemos ver que uno de esos recortes tiene las características que definen la *visión a través de capas*.

Este fragmento de la imagen fotográfica es entonces una fracción mutante, que podría ser desarrollada hasta generar otra forma de mirar.

La imagen puesta al final de esta secuencia de acercamiento es la que conecta la secuencia formal, *recorte de sombras* con la secuencia formal *visión a través de capas,* porque en ella se puede encontrar de una manera clara las dos formas de mirar que se desarrollan en estas secuencias. Es esta la cualidad que define a las imágenes mutantes.

Estas imágenes (tanto las imágenes completas como los acercamientos), hacen parte de una *serie de transformación.*

[19] Ibid p. 99

IMÁGENES, EXPERIENCIA Y ESTRATEGIAS

Las variaciones en las imágenes, consideradas como *discursos-dispositivos*, se dan principalmente en tres aspectos:

1. Las imágenes en sí. Esto se desarrolla por medio de las secuencias formales.

2. Cómo se construyen las imágenes (qué operaciones y estrategias posibilitan la existencia de éstas, determinando sus cualidades).

3. Cómo se presentan estas imágenes. (las imágenes con relación a la experiencia de recorrido dentro del proyecto construido).

La conjunción de estos dos últimos aspectos, que veremos a continuación, determina que tan episódica o sostenida es la experiencia.

CAPÍTULO TRES
Estrategias Proyectuales

ESTRATEGIAS MATERIALES: PENUMBRA

En este capítulo, veremos dos clases de estrategias determinantes en la construcción de la estructura visual hacia el paisaje, en algunos de los proyectos públicos localizados en Bogotá. Partiremos de la estructura formal propuesta por Juan Pablo Aschner (2007)[20]para la Biblioteca Virgilio barco.

> En la composición del proyecto participan modelos, una suerte de actores (...) las jerarquías en la composición son claras: hay un conjunto de modelos y un espacio mediador intersticial.[21]

Dirigimos nuestra atención a este espacio mediador intersticial, que Aschner denomina *intervalo*. En el texto, Aschner menciona que el intervalo, a diferencia de los modelos, no está caracterizado, lo cual trae como consecuencia que el espacio que media entre los modelos, que es también el espacio del recorrido, sea un espacio neutro, en comparación con los espacios modélicos.

Teniendo en cuenta esto, ¿Cómo crear un espacio neutro?, y ¿De qué manera podría emplearse un espacio de esta clase?

ZONAS EN PENUMBRA

El espacio mediador intersticial –intervalo– propuesto por Aschner está caracterizado por la presencia simultánea de dos distintas condiciones de luz:

En la primera, los patios, iluminados por el sol, tienen una forma definida y en su definición material muchas veces construyen sus propios límites, no dependen de los muros de cerramiento pertenecientes a los modelos. Es muy extraño que los límites del patio se toquen con los límites de algún modelo. En la segunda condición, entre modelos y patios aparece un espacio cuya principal característica es una condición lumínica: la penumbra.

En su libro "el elogio de la sombra", Junichiro Tanizaki se refiere al origen de la casa tradicional japonesa, la determinación de un espacio en penumbra:

> "Por eso, cuando iniciamos la construcción de nuestras residencias, antes que nada desplegamos dicho tejado como un quitasol que determina en el suelo un perímetro protegido del sol, luego, en esa penumbra, disponemos la casa."[22]

Teniendo en cuenta que la construcción de esta penumbra es la condición sine quo non de la vida doméstica que se desenvuelve en ella y que la condición de penumbra en Tanizaki garantizará la percepción diferente de los objetos situados dentro de este espacio,

---

[20] Aschner, 2007«*Contrapunto y confluencia en el concierto arquitectónico: Biblioteca Virgilio Barco*»

[21] Ibid. P45.

[22] Tanizaki,«*El elogio de la sombra*» p.43.

"Entonces fue cuando me di cuenta por primera vez de que esa luz incierta era la que de verdad realzaba la belleza de las lacas japonesas.(...) Un cofre, una bandeja de mesa baja, un anaquel de laca decorados con oro molido pueden parecer llamativos, chillones incluso vulgares; pero hagamos el siguiente experimento: dejemos el espacio que los rodea en una completa oscuridad, luego sustituyamos la luz solar o eléctrica por la luz de una única lámpara de aceite o de una vela, y veremos inmediatamente que esos llamativos objetos cobran profundidad, sobriedad y densidad.

Cuando los artesanos de antes recubrían con laca esos objetos, cuando trazaban sobre ellos dibujos de oro molido, forzosamente tenían en mente la imagen de alguna habitación tenebrosa y el efecto que pretendían estaba pensado para una iluminación rala;"[23]

UN LUGAR DESDE EL CUAL MIRAR

La penumbra procura confort visual y, adicionalmente tiene la particularidad de reducir el grado de detalle de lo que está en ella. De este modo unifica, permitiendo que en la experiencia el proyecto no se perciba como una serie discontinua de espacios. Otra característica de este espacio es su continuidad, la posibilidad de siempre mirar más allá de donde me encuentro en cada sitio escogido para detenerse en el recorrido. La condición de penumbra presente en un espacio también permite la lectura del mismo, la posibilidad de anticipar en que puntos se abre al exterior, aunque no se pueda prever en qué manera ocurrirá esto. También se logra con esto que la atención no esté centrada en lo que ocurre en el interior, sino dirigida hacia las aberturas por las cuales entra la luz.

Algunas de estas aperturas son recortes visuales de aquello que está afuera. La penumbra, que califica el espacio intersticial, se concibe y construye como un lugar, un espacio desde el que se pueden ver cosas: el exterior e incluso algunos elementos y fenómenos del mismo proyecto.

De este modo el *intervalo* puede entenderse no sólo como la distancia que separa los modelos, sino como el espacio que toma distancia del exterior, haciéndolo visible. Es necesario entrar en él para volver a relacionarse con el exterior, para que su contemplación mediada y estructurada lo convierta en paisaje.

Podemos intentar ver qué resultados se alcanzan en la obra de Rogelio Salmona con la determinación de este espacio horizontal en penumbra que transcurre entre los otros, abriéndose hacia el paisaje.

La forma en planta del espacio mediador intersticial en penumbra es una adaptación, el resultante de las distancias y las formas de los objetos que une. El espacio en penumbra no está hecho para perderse en él, de hecho, la luz que llega a este espacio intersticial es una clara indicación de las direcciones hacia la cuales se podría continuar el recorrido. Aún en días nublados se puede saber con facilidad dónde se ubican las fuentes de luz.

[23] Ibid pp.33-36

DISPOSITIVOS LUMÍNICOS

PATIOS, DEAMBULATORIOS Y PENUMBRA

Los *modelos*, que se repiten de un proyecto a otro, emplearán en cada caso los mismos dispositivos lumínicos. De este modo, la caracterización lumínica de los espacios se constituye como otra de las constantes en el proyectar, teniendo incidencia directa en la posibilidad de reconocimiento de los modelos.

Los modelos, como piezas contenedoras de programa, tienen su propio sistema de iluminación. En la mayor parte de los casos éste sistema sirve para iluminar el espacio interno de la pieza en forma exclusiva.

Es necesario diferenciar entre distintas clases de patios, puesto que las funciones de los mismos varían. Algunos patios tienen por objetivo recibir la luz solar y propagarla. Según este enfoque actuarían como piezas muy iluminadas, son espacios de luz, siendo de hecho los únicos espacios en el proyecto que reciben radiación solar directa.

En el Archivo General de la Nación, hay dos capas concéntricas de penumbra. La primera capa, el deambulatorio en torno al patio, y la segunda en la sala de lectura.

La principal fuente de luz para el espacio intersticial, en el caso particular del edificio de Posgrados en Ciencias Humanas, está conformada por los patios, Los cuales aparte de ser la principal fuente de luz para el espacio en penumbra, tienen el propósito de establecer una distancia que permita ver los elementos relevantes del contexto.

FOTOGRAFÍA 35.

En esta fotografía, desde un espacio sombreado, vemos el patio rectangular del edificio de Posgrados en Ciencias Humanas. Estamos en la esquina de uno de sus deambulatorios. El patio está iluminado por el sol, y los tres costados que vemos están abiertos, con las columnas dirigidas hacia el patio, en forma perpendicular a la dirección en que discurre cada costado del deambulatorio. Esta disposición de las columnas tiene dos consecuencias: una mayor área del deambulatorio puede mirar hacia el patio, y la luz debe recorrer una distancia mayor para llegar hasta el deambulatorio, hecho que garantiza la condición de penumbra de los deambulatorios. El elemento horizontal que une las columnas actúa también como un parasol, de modo que el deambulatorio no se ilumina directamente. Al fondo, detrás y sobre una de las esquinas del patio, se ve la copa de un árbol.

La experiencia de ver desde la penumbra, mirando hacia un espacio iluminado por el sol podría ser, con variaciones sutiles, la experiencia que se da en un día de sol en un claustro cualquiera al mirar el patio desde el deambulatorio. Sin embargo, al recorrer el proyecto se ve que esta penumbra se extiende más allá de este espacio, hasta abarcar el espacio intersticial entre las piezas del programa y los patios.

IMAGEN 4.

FOTOGRAFÍA 36.

FOTOGRAFÍA 37.

FOTOGRAFÍA 38.

Secuencia de recorrido por la zona de penumbra desde la extensión de la imagen del patio, hasta el hall de acceso.

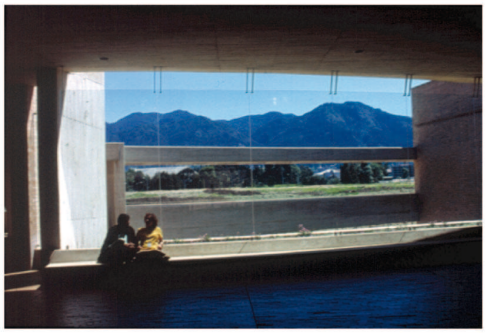
La única pieza sólida que aporta luz al espacio intersticial es el volumen de la cafetería, que recibe y propaga luz difusa durante el día.

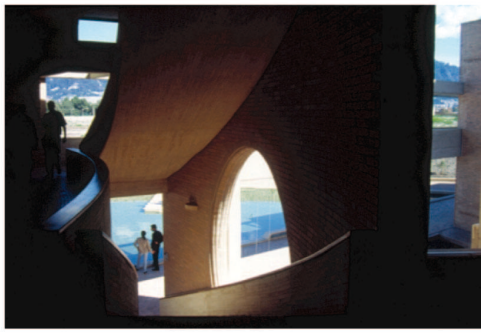
Tanto en el Archivo General de la nación como en el edificio de Posgrados en Ciencias Humanas, el espacio en penumbra es coincidente con los deambulatorios que rodean los patios, hecho que podría hacernos pensar que esta condición lumínica es simplemente una resultante, producto de operaciones de relación entre los modelos, o de tener un espacio angosto y alargado que discurre a lo largo de los límites de los patios, más que el producto de una búsqueda consciente.

Sin embargo, en la Biblioteca Virgilio Barco el espacio correspondiente al *intervalo* es más extenso, y sigue siendo un espacio en penumbra, que ya no es más una banda delgada entre dos patios; incluye un vestíbulo, una loggia, e incluso se extiende hasta un punto fijo que recorta visiones del exterior.

ZONAS DE PENUMBRA

El cambio más notable en la construcción de las zonas de penumbra se da entonces en el proyecto de la Biblioteca Virgilio Barco, esto, porque imágenes que forman parte de la secuencia formal de recorte de sombras, y que se habían obtenido desde deambulatorios, se obtienen en este proyecto desde otros componentes del espacio intersticial.





FOTOGRAFÍAS 39, 40, 41.

La luz que recibe el i*ntervalo* de la Biblioteca Virgilio Barco es captada por otros espacios: el cubo con una rampa perimetral, que en posgrados era el único modelo que contribuía a iluminar el espacio en penumbra, vuelve a aparecer, es la Sala Bogotá, esta vez con una variación: desde el recorrido de la rampa se recortan paisajes del exterior.

Esta variación probablemente tiene origen en el traslado del modelo de un contexto inmediato a otro.En el caso de la Biblioteca Virgilio Barco, el contexto inmediato es un parque, mientras que en el caso del edificio de Posgrados en Ciencias Humanas el edificio elige ser prácticamente ciego hacia el costado noroeste, debido a la presencia muy próxima de un edificio.

FOTOGRAFÍA 42.

FOTOGRAFÍA 43.

FOTOGRAFÍA 44.

FOTOGRAFÍA 45.

FOTOGRAFÍA 46.

FOTOGRAFÍA 47.

FOTOGRAFÍA 48.

FOTOGRAFÍA 49.

FOTOGRAFÍA 50.

Secuencia de recorrido y encuentro de imágenes en la Sala Bogotá de la Biblioteca Virgiio Barco.

FOTOGRAFÍA 51.

FOTOGRAFÍA 52.

FOTOGRAFÍA 53.

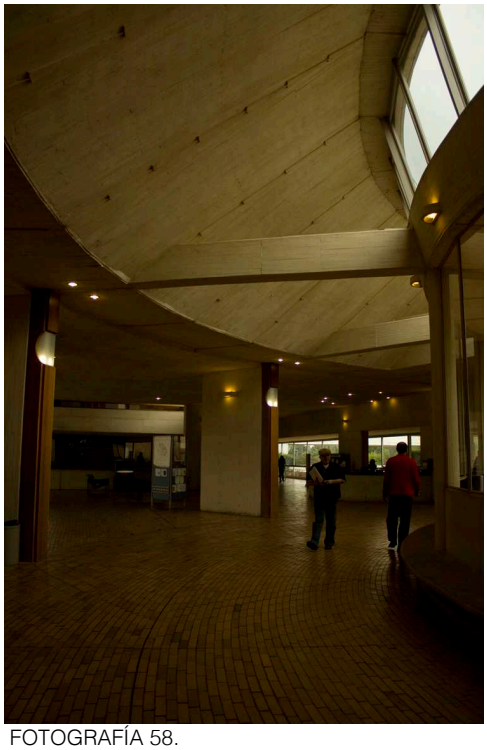
FOTOGRAFÍA 54.

Imágenes que se recortan en un recorrido por el cubo del edificio de Posgrados en Ciencias Humanas.

FOTOGRAFÍA 55.

FOTOGRAFÍA 56.

FOTOGRAFÍA 57.



FOTOGRAFÍA 58.

O por dispositivos localizados entre el espacio en penumbra y las principales fuentes de luz, como la cubierta que se eleva en torno al patio cubierto al que se refiere Aschner [24]

Es posible considerar que el origen de los cubos de luz está en una variación de escala de los dispositivos de la Casa Puente y del Museo de Arte Moderno.

SALA DE LECTURA[25]

No sólo el intervalo está caracterizado por el predominio de la sombra. La sala de lectura tiene ventanas profundas, y gran parte de la luz que ilumina este espacio lo hace entrando por la cubierta.

FOTOGRAFÍA 59.

La iluminación de algún modo permanece en la capa superior de aire, llegando al piso como una forma de iluminación mucho más suave, aunque es posible que esto sea una impresión, debido a que la superficie interior de las lucarnas está hecha en un concreto muy claro, que refleja la luz, mientras que el piso de la biblioteca es de madera oscura.

Es cierto que este espacio en penumbra tiene un gran ventanal, pero este ventanal da hacia un espacio exterior de transición, separado del paisaje por un puente-umbral; un jardín que, a diferencia de lo que haría un patio, reduce la refracción de los rayos solares.

---

[24] "La hemeroteca era originalmente un patio circular, lo cual tiene sentido desde dos puntos de vista: primero, el origen del modelo que remonta a su predecesor en el edificio de Posgrados de la Universidad nacional de Colombia y, segundo, su función espacial dentro de la composición como contrapunto abierto a la sala de lectura cerrada y al vestíbulo." (Aschner, 2007:50).

[25] «At the Virgilio Barco Public Library, a building totally at one with its landscape, he gestured toward the cascading water before the entrance, saying that it welcomes the people who come here. Inside the building's famous library room, he told me how the space turns a beautiful color when evening sunlightfrom the high windows strikes the concrete wall rising diagonally overhead. Bogotá is in a basin, so the sun sinks early here, and he liked the feeling of this space at sunset, he explained, crinkling his eyes.».

KARNAK

Las fotografías dan importancia al espacio intersticial que media entre los “modelos”, en los cuales están contenidos los componentes del programa. La importancia de este espacio es que es un lugar desde el cual se pueden observar tanto los modelos como algunos elementos del entorno.

La determinación de espacios de luz y sombra, sin embargo, no es suficiente para garantizar ninguna forma de mirar sobre el paisaje.

En el templo de Karnak, el recorrido procesional se dirige de un espacio en sombra, hacia uno iluminado y de allí hacia otro en sombra. Sin embargo, pese al crecimiento en capas a través del tiempo, en la experiencia el proyecto no se presenta como una serie de capas a atravesar.

Aquello que en el templo de Karnak se experimentaba como una secuencia temporal en el recorrido, en las fotografías que corresponden a la secuencia formal de visión a través de capas, es experimentado como una visión simultánea en profundidad. En el recorrido no se está obligado a atravesar esas capas, de hecho, no es posible hacerlo.

ACLARAMIENTO

En la casa Altazor, la penumbra es más clara, hecho que incrementa su transparencia, y que hace que la sensación de estar atravesando el espacio con la mirada se intensifique.La penumbra más oscura acortaba las distancias. Se percibía una mancha oscura y más allá una zona iluminada. Con una mayor claridad de la penumbra, la distancia que separa al observador del exterior observado es más fácilmente legible; y realmente la idea de *ver a través de,* tiene lugar en la experiencia.

ESTRATEGIAS FORMALES: TRANSPARENCIA

FORMAS DE LA TRANSPARENCIA

> "Una diferencia importante entre modelos e intervalos radica en la relación que establecen con el exterior. Puede decirse que los espacios intersticiales de menor calificación arquitectónica, menos cargados de elementos, se ven más permeados por el exterior. (...) En los modelos, el mundo exterior es complementario y cooperativo. En el espacio intersticial, el mundo exterior es determinante e imperativo."[26]

A partir de esta observación podría decirse que el espacio entre "modelos", debido a esta permeabilidad, es transparente, pero entonces deberíamos preguntarnos qué queremos decir con esto, o en qué consiste la manifestación de esta cualidad en el proyecto de Salmona. ¿Cómo se puede determinar una mayor o menor transparencia del espacio? Porque el espacio, hecho de aire, debería ser transparente por definición.

Para hablar de las formas de la transparencia en los proyectos, podemos tomar como punto de partida el texto "Transparency: Literal and Phenomenal", escrito por Colin Rowe[27], en el que se pretende diferenciar entre dos formas de transparencia: la primera de ellas, literal, debida a la existencia de esta cualidad en los materiales; y la segunda, fenoménica, que tiene que ver más con las relaciones visuales que se establecen entre los objetos observados y con la forma de mirar algo.

> «Si uno ve dos o más figuras que se superponen, y cada una reclama para sí la región común de la superposición, entonces uno se encuentra frente a una contradicción de dimensiones espaciales. Para resolver esa contradicción se debe asumir la presencia de una nueva cualidad óptica. Las figuras están dotadas de transparencia; Es decir, son capaces de compenetrarse sin una destrucción óptica de la otra.
>
> Sin embargo, la transparencia implica más que una característica óptica, implica un orden espacial más amplio. La transparencia implica la percepción simultánea de diferentes posiciones espaciales. El espacio no sólo se aleja, sino que fluctúa en una actividad continua. La posición de figuras transparentes tiene un significado equívoco pues uno ve cada figura primero como la más cercana y luego como la más alejada.».[28]

---

[26] Aschner, «*Contrapunto y confluencia en el concierto arquitectónico: Biblioteca Virgilio Barco*» p47.

[27] «*Transparency: literal and Phenomenal*» Colin Rowe Perspecta vol 8 (1963),pp. 45-54.

[28] Ibid. p 45. Es una cita extraída del libro «Language of Vision» Gyorgy Kepes p.77. Traducción del autor. Cita original a continuación:

«If one sees two or more figures overlapping one another, and each of them claims for itself the common overlapped part, then one is confronted with a contradiction of spatial dimensions. To resolve this contradiction one must assume the presence of a new optical quality. The figures are endowed with transparency; that is they are able to interpenetrate without an optical destruction of each other.

Transparency however implies more than an optical characteristic, it implies a broader spatial order. Transparency means a simultaneous perception of different spatial locations. Space not only recedes but fluctuates in a continuous activity. The position of the transparent figures has equivocal meaning as one sees each figure now as the closer now as the further one».

Por medio de las secuencias formales de imágenes se puede determinar si (y en qué casos) la transparencia en la arquitectura de Rogelio Salmona es una transparencia literal o una transparencia fenoménica.

LÍNEAS DE TRANSPARENCIA

Las líneas de transparencia son líneas visuales a lo largo de las cuales es posible ver a través de varios espacios en un proyecto. Las líneas de transparencia discurren atravesando diferentes configuraciones espaciales: sucesiones de patios, patios que se unen por sus esquinas, patios que se separan por medio de un muro, patios que se separan por medio de zonas de penumbra. En algunos proyectos, como el Gimnasio Fontana se pueden encontrar en la alineación en diagonal de las series de patios.

ENTORNO INMEDIATO

Las copas de los árboles son uno de los pocos elementos del entorno inmediato que se ve desde los deambulatorios de los patios.

Al eliminar la vista de la ciudad, se ha eliminado también la referencia que permite calcular la distancia que separa al proyecto de los cerros. Debido a esto, aunque solo se ven como una silueta, su presencia parece más cercana.

VISUALES ORIENTADAS A OBJETOS

Estas observaciones se refieren a las vistas profundas hacia arriba en diagonal que pueden darse cuando se cuenta con patios poco profundos.Desde el espacio en penumbra, y a través del patio se puede ver no sólo el cielo, sino los árboles que están detrás del patio, asomándose por encima de sus límites.

Los patios extienden sus límites a través de la vista de los objetos que pertenecen tanto al entorno inmediato como al paisaje lejano. Sin la vista de estos objetos, la única relación visual que podrían establecer estos espacios con el lugar sería la relación con el cielo; e incluso con un patio muy bajo, cuya visión hacia afuera se extendiera varios kilómetros, no habría una referencia visual que diera profundidad al espacio.

La creación de líneas de transparencia que apuntan hacia elementos significativos del entorno tiene incidencia directa en la percepción de la distancia y la profundidad. Extender líneas de transparencia hacia estos objetos, posibilita la extensión perceptible de los límites del proyecto.

Los espacios entre los límites espaciales adquieren diferentes densidades, dadas por la cantidad de luz que reciben.