

UN ESTUCHE URBANO

EL MUSEO DEL ORO
en la arquitectura de **GERMÁN SAMPER**

MARIANA OSPINA ORTIZ

UN ESTUCHE URBANO.

El Museo del Oro en la arquitectura de Germán Samper.

MARIANA OSPINA ORTIZ

DIRECTOR DE TESIS: MEMET CHARUM BAYAZ

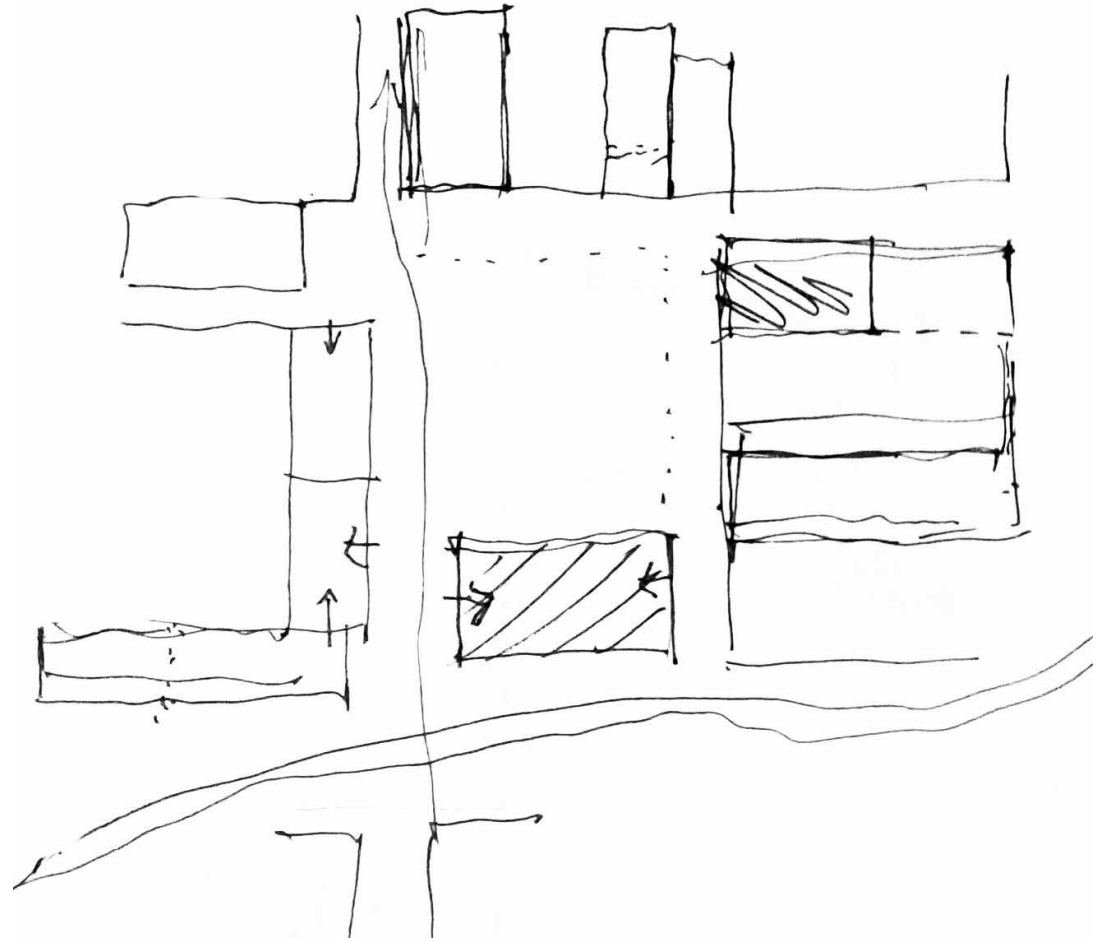
MAESTRÍA EN ARQUITECTURA
UNIVERSIDAD NACIONAL DE COLOMBIA
SEDE BOGOTÁ

2015

TABLA DE CONTENIDO

INTRODUCCIÓN	9
El libreto.	19
Escenas y actores en el Museo del Oro.	
Escenario y escenografía.	43
Los cinco puntos de la arquitectura de Samper.	
La caja de artificios.	75
Composición con el vacío estereotómico.	
Conclusiones. Dos escenografías.	101
Hacia una dualidad compositiva.	
BIBLIOGRAFÍA	111
CRÉDITOS DE LAS ILUSTRACIONES	114
Anexo	117
Planos publicados	
Planos Anteproyecto	
Planos Edificio construído	

*A mis padres
Irene y Francisco Javier*



INTRODUCCIÓN

“Una fórmula hemos imaginado para mostrar cuál ha sido nuestra intención en el diseño del museo: Un arquitecto que ha asistido a la inauguración del edificio es interrogado por un colega. El primero se extiende en explicar las excelencias de la arquitectura, la magnificencia de los espacios formados, ...; bueno, pregunta el segundo, y las piezas de oro? habrá que verlas en una segunda visita, pues la primera produjo sólo agradables sensaciones arquitectónicas... Si esa es la respuesta, habríamos fracasado como proyectistas. Si por el contrario, el amigo dice: por primera vez veo las piezas en todo su esplendor, me doy cuenta de los diferentes estilos, conozco las diferentes técnicas... bueno, pregunta el amigo, pero y la arquitectura? la encontré correcta, más bien discreta, ..., habría que analizarla mejor en una segunda visita... con esta respuesta estaríamos satisfechos como proyectistas porque habríamos alcanzado nuestro objetivo principal. Pero aún así, el problema es evidentemente más complicado.”¹

El edificio del Museo del Oro, proyectado por el arquitecto Germán Samper Gnecco, solo se puede observar desde el exterior como un volumen hermético al cual se accede en la penumbra. La austeridad de su imagen y lo poco que comunica de su actividad interior le hacen destacar de los edificios del Parque Santander, los cuales le superan en escala.

Al recorrer el edificio, su interior se comienza a revelar poco a poco y los cambios de espacialidad que se pueden encontrar son sorprendentes. Sin embargo, el edificio no se puede conocer en su totalidad en una primera visita. ¿Cómo logra el arquitecto expresar la sencillez en un problema arquitectónico que aparenta ser más complicado?

Cuando se examinan otros edificios del mismo arquitecto se encuentran marcadas diferencias de imagen, las cuales tienen que ver con la materialidad de sus proyectos. Algunas veces aparecen tejidos, otras veces superficies lisas. Volúmenes con apariencia sólida así como cuerpos compuestos de elementos.

1 Samper Gnecco, G. (1965). *Proyecto para el museo del oro*. Proa, 175, 30-32.

Sin embargo, al recorrer los proyectos siempre aparecen elementos inesperados dados por los cambios de espacialidad y materialidad. Como si la modernidad que proyectan dada por la estructura, los materiales y la primera imagen parecieran no concordar del todo con la percepción de espacio que transmiten.

Por su ubicación, el Museo del Oro es un proyecto que no puede comprenderse sin tener en cuenta el entorno que conforma. El Parque Santander es un recinto urbano, en donde uno de sus límites se interrumpe por la carrera séptima. En el límite occidental se encuentran tres iglesias, las cuales son el escenario de la plaza y de los edificios que la conforman. El museo está ubicado en el punto más

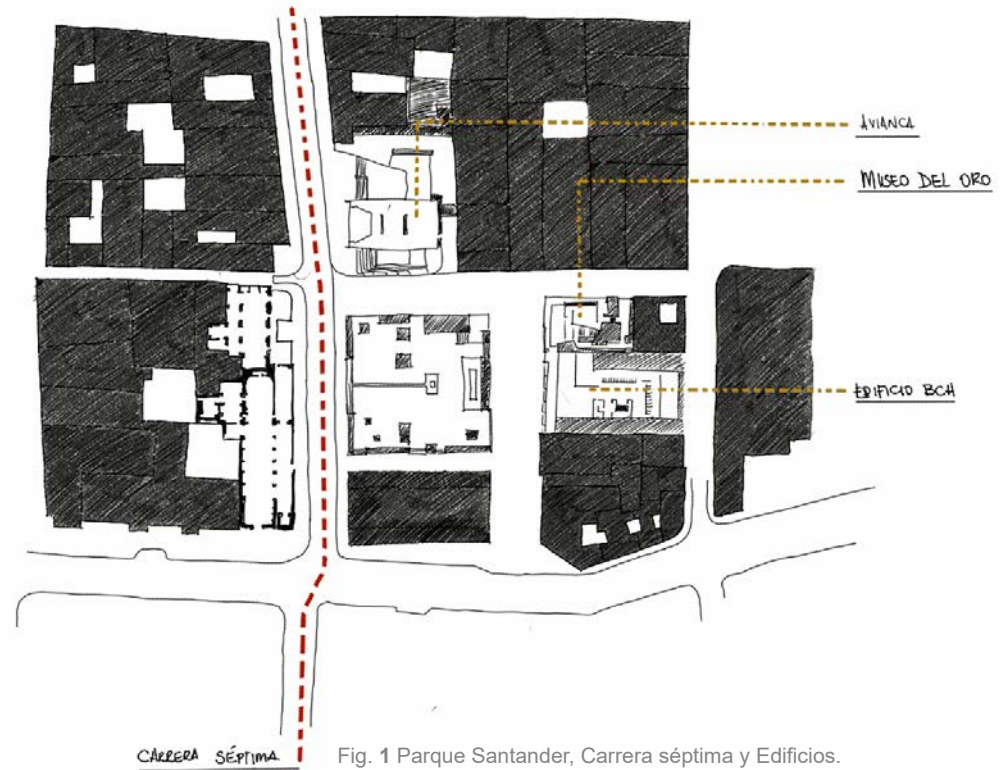


Fig. 1 Parque Santander, Carrera séptima y Edificios.

alto de la plaza en la esquina nororiental, frente a las iglesias como un espectador. Los edificios que delimitan la plaza son de diversa tipología e imagen, así mismo, tienen una marcada diferencia de escala. Rascacielo, Edificio Avianca. Edificios Torre Plataforma, Banco Central Hipotecario, Edificio Avianca y Nacional de Seguros. Un bloque alto, Banco de la República. Tres edificios bajos; el teatro Lido, el Jockey Club y el Museo del Oro. Así mismo, tres de los edificios de la plaza son proyectados por el arquitecto Germán Samper. ¿Cómo pueden estos edificios tan distintos en escala e imagen configurar un mismo espacio urbano?

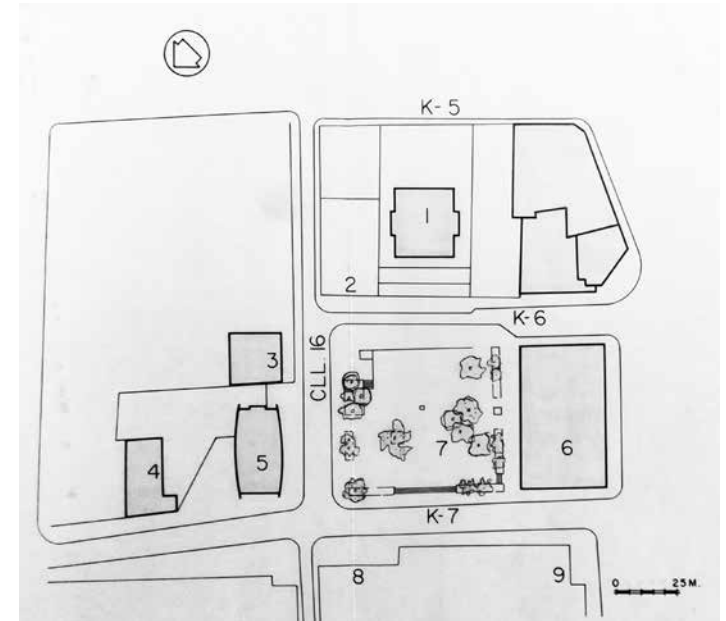


Fig. 2. Localización edificios Parque Santander.
Esguerra Sáenz Urdaneta Samper.

1. Banco Central Hipotecario
2. Museo del Oro
3. La Nacional de Seguros
4. Colombiana de Tabaco
5. Avianca
6. Banco de la República
7. Parque Santander
8. La Veracruz
9. San Francisco

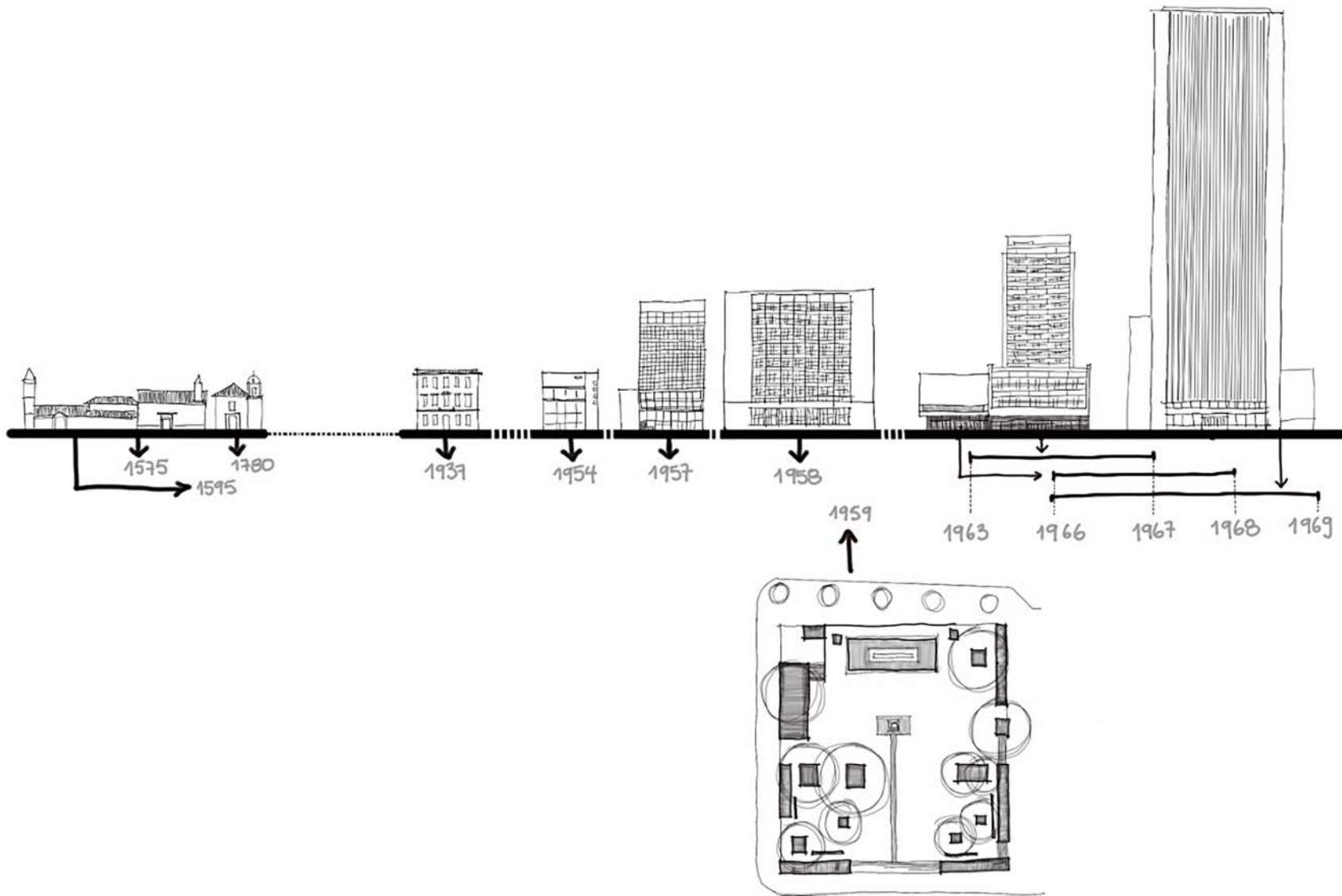


Fig. 3. Cronología de los edificios del Parque Santander.

En el libro “*El recinto urbano*” el arquitecto Germán Samper evoca la Plaza de San Marcos en Venecia como un ejemplo de “*espacio delimitado por arquitecturas ilustres, ..., formas contrastantes que armonizan, al representar cada una su época*”². Por su parte Le Corbusier, hace mención a esta plaza para dar a entender cómo pueden coexistir arquitecturas diversas reunidas en un espacio sin que ninguno de sus edificios haya tenido que dejar su esencia para ajustarse a los ya existentes, enfatizando la palabra “armonizar” junto a la idea de “riesgo” como la magistral lección que nos deja este espacio³.

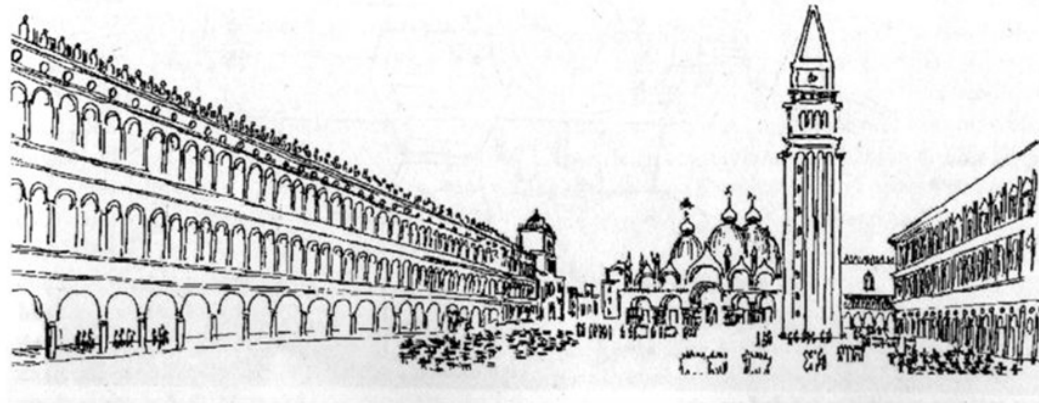


Fig. 4 Plaza de San Marcos en Venecia. Dibujo de Germán Samper.

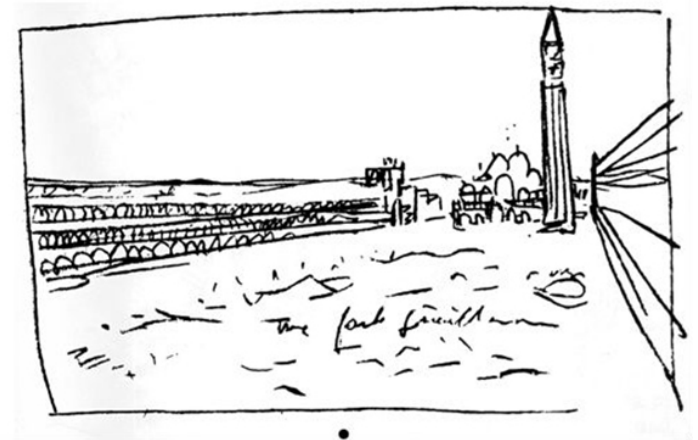


Fig. 5 Plaza de San Marcos en Venecia. Dibujo de Le Corbusier.

Al hacer la comparación con el parque Santander se puede observar que, aunque éste no tiene la magnitud de plaza cívica de San Marcos, también existe una reunión de diferentes arquitecturas donde cada edificio conserva su autonomía aun siendo parte del conjunto. El Museo del Oro, el Banco Central Hipotecario y

2 Samper G., G. (1997). *Recinto urbano. la humanización de la ciudad* (1st ed.). Bogotá: Editorial Escala. P.123

3 Le Corbusier. (1980). *A propósito del urbanismo*. Barcelona: Poseidón.

el edificio Avianca son tres edificios muy diferentes en escala y materialidad configurando el mismo espacio urbano. Es posible hablar de las mismas preocupaciones arquitectónicas en tres edificios tan disímiles? Se puede hablar de una propuesta general presente en la arquitectura de Germán Samper?

En la formación del arquitecto juega un papel fundamental su experiencia personal con la arquitectura, la cual se produce a partir de sus viajes. Durante estos viajes dibuja su percepción del espacio, tanto de la arquitectura tradicional como moderna. Lo que le ha llevado a realizar una investigación en torno a la pregunta por un ideal de arquitectura y de ciudad. Allí, destaca su interés por la riqueza espacial que encuentra al recorrer la ciudad medieval, en particular la ciudad italiana.

Tanto los dibujos como las reflexiones en torno a la arquitectura y la ciudad se constituyen como un trabajo paralelo y complementario de su obra construida. Samper ha plasmado sus inquietudes arquitectónicas y de la ciudad en varias publicaciones que constituyen documentación de primera mano: *Recinto Urbano: La humanización de la ciudad; La arquitectura y la Ciudad. Apuntes de viaje*, de igual manera se encuentran los artículos y planimetrías que ha publicado en los números de las revistas Escala y Proa de la época, así como la información de sus proyectos alojada en el Archivo de Bogotá.

La documentación sobre la arquitectura de Samper se puede catalogar a partir de las publicaciones de su autoría y pasando por varias generaciones de críticos que hablan de su obra. Los artículos publicados por sus contemporáneos en las revistas Escala y Proa manifiestan una mirada próxima y descriptiva de sus proyectos. Entre tanto, la primera generación de críticos de la arquitectura referencia el proyecto del Museo del Oro como expresión de la arquitectura moderna de la época, en donde se destaca por su austeridad. Uno de estos documentos es la publicación de Silvia Arango *GAL Guías de Arquitectura Latinoamericana*.

Existen también algunas recopilaciones de sus proyectos como *casa + casa + casa = ¿ciudad?*, la publicación *dearquitectura 03*, así mismo algunos de sus proyectos se encuentran en algunas compilaciones más recientes como *Arquitectura moderna en Colombia: Epoca de Oro*, todos los anteriores como referentes de estudio.

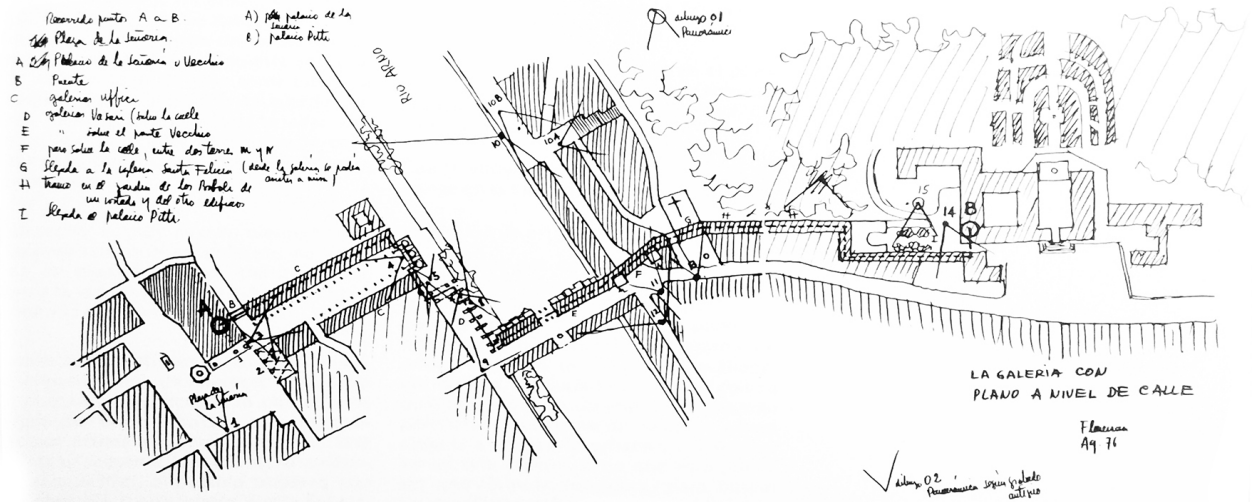
La tesis del arquitecto Orlando Martínez, *Edificio Sena. Génesis de un procedimiento*, es uno de los más recientes referentes de análisis de la obra de Samper a partir de algunos de sus edificios que se catalogan en la tipología Torre plataforma en donde se da cuenta de un procedimiento proyectual que el arquitecto utiliza de manera reiterada en sus proyectos a nivel urbano.

En este sentido, el análisis de la arquitectura de Samper desde el Museo del Oro, como centro de la investigación, busca descubrir las operaciones formales que están presentes al interior del proyecto y que pueden aplicarse a los proyectos del autor en el Parque Santander, el edificio Banco Central Hipotecario y el edificio Avianca. Estos últimos, además de haber sido concebidos en el mismo período que el museo, consolidan el mismo espacio urbano. De igual manera, el proyecto de la ampliación de la Biblioteca Luis Ángel Arango es un referente constitutivo para la comprensión de dichas operaciones por lo que se establece como componente esencial del análisis.

De acuerdo a lo anterior, la pregunta que constituye el origen de la investigación es sobre la posible existencia de una obra consistente en Samper, donde a partir de su propia indagación espacial y de materialidad, aplica procedimientos modernos para retomar la espacialidad tradicional de la arquitectura del pasado.

El trabajo se encuentra estructurado en tres capítulos. En el capítulo uno *El libreto: escenas y actores en el Museo del Oro* se enuncia el orden general del edificio con el objeto de identificar los procedimientos que constituyen su estructura. A partir de lo anterior, el capítulo dos, *Escenario y Escenografía: Los cinco puntos*

de la arquitectura de Samper muestra cómo el arquitecto retoma los conceptos de Le Corbusier como estrategia compositiva y los interpreta de acuerdo a sus intereses proyectuales. El capítulo tres *La caja de artificios: Composición con el vacío estereotómico* expone los procedimientos con que recrea la espacialidad de su interés a partir de los dibujos de sus viajes. Estos últimos capítulos describen y detallan dos estrategias fundamentales de la arquitectura de Samper presentes en el museo. La conclusión final *Dos escenografías. Hacia una dualidad compositiva* recompone una estructura compositiva a partir de lo tectónico y estereotómico que pretende explicar la manera como el arquitecto se enfrenta al proyecto arquitectónico.



CAPÍTULO I. El libreto.

Escenas y actores en el Museo del oro.

"A dos clases de personas sirve un museo de carácter antropológico: a los directores y administradores, y al público. Para los primeros, hombres de ciencia y de investigación, el museo es una institución que les permitirá desarrollar sus labores:...

Para el segundo es un lugar de aprendizaje, en donde en forma variada y amena va a conocer los pueblos que nos precedieron...

Siendo que el objetivo es mostrar al público, aparece un personaje intermedio, el museólogo, que se encarga de traducir el lenguaje de los científicos al lenguaje del público. Este especialista es como un director cinematográfico, que elabora el guión, define las escenas, calcula las secuencias, imagina y diseña los ambientes."⁴

Al inaugurarse en el año 1968, el Museo del Oro pasó de ocupar 300m² en la bóveda del Banco de la República a ocupar 5000m² en la esquina nororiental del Parque Santander. El proyecto debía satisfacer los requerimientos del nuevo concepto de museo moderno, el cual se constituía como "*una institución viva*"⁵, una pieza fundamental para la investigación y la promoción del arte precolombino. Las exigencias para este nuevo edificio incluían, aparte del área de exhibición, espacios de apoyo y de complemento a la actividad principal.

Los miembros de la junta sugieren mirar el referente del museo de Antropología de México como un nuevo concepto a tener en cuenta en el nuevo diseño. Samper realiza el viaje a México y se encuentra con un proyecto de magnitudes monumentales en donde se desarrollan un sinnúmero de actividades incluyendo todo lo relacionado con el aprendizaje, servicios y administración. Un programa de este tipo requiere de diversos tipos de estancias en donde se relacionan algunas y se aíslan otras para dar forma a los distintos rituales que se dan en este espacio y, probablemente para resolverlo, el proyecto resultante sea, como en México, un conjunto compuesto por adición de volúmenes independientes en una extensión de terreno. De acuerdo a la visita de México, Samper interpretó que en el museo

4 Samper Gnecco, G. (1965). *Proyecto para el museo del oro*. Proa, 175, 30-32.

5 Samper Gnecco, G. (1968). *El museo del oro de la sala de juntas del banco de la república a la calle palau*

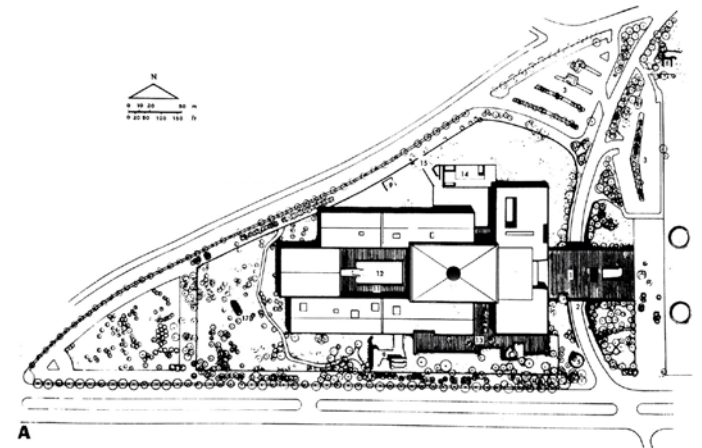


Fig. 6. Museo de Antropología de México 1964. Planta general. La implantación se desarrolla por adición de volúmenes.

debía acoger en un solo edificio distintas actividades que se tocaban en puntos muy específicos. Esto es: el proyecto consistía en resolver varios edificios en uno. Por lo anterior, la solución que decidió desarrollar parece la más improbable.

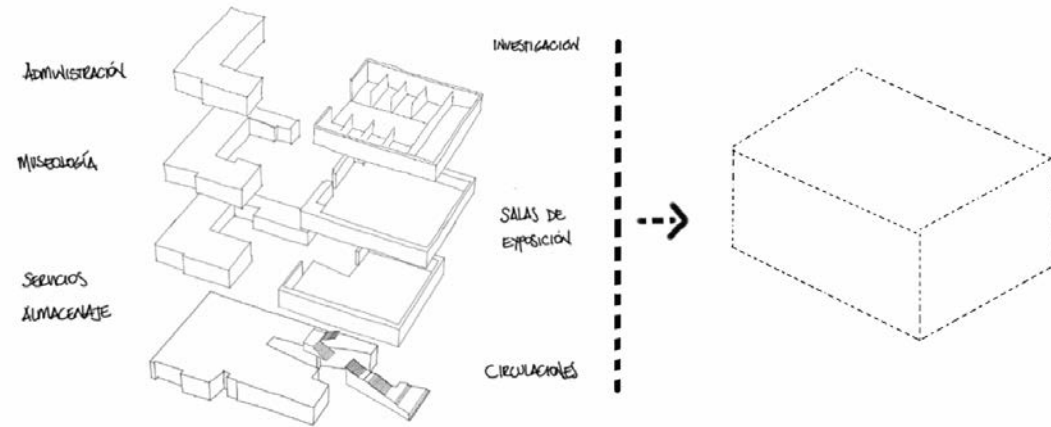


Fig. 7. Insertar un programa complejo en una volumetría pura.i

Resolver un programa tan singular como el del museo en una volumetría pura como un prisma se convierte en un reto. Esto evoca la segunda de las cuatro composiciones de Le Corbusier⁶ la cual se constituye como su ideal y como la más difícil de conseguir. Surge entonces la pregunta. ¿Cómo ha logrado Samper articular tan diversas actividades en un prisma de apariencia sencilla y austera?

6 Le Corbusier expone en el libro *Précisions sur un état présent de l'architecture et de l'urbanisme* "las cuatro composiciones" para enfrentarse a un proyecto. El primero es el resultado de la adición de elementos. El segundo consiste en utilizar un cuerpo geométrico puro y ajustar allí el programa del proyecto. El tercer tipo se refiere a la organización de los elementos a partir de una malla estructural independiente de los muros interiores. El cuarto tipo es en cierta medida una combinación de los dos anteriores, donde el proyecto se inscribe en una geometría pura pero el programa se organiza con mayor libertad a partir del uso de la malla estructural. Le Corbusier. (1930). *Précisions sur un état présent de l'architecture et de l'urbanisme*. Paris: Vincent Fréal. En: Frampton, K. (2002). *Le corbusier*. Madrid: Akal. P. 60

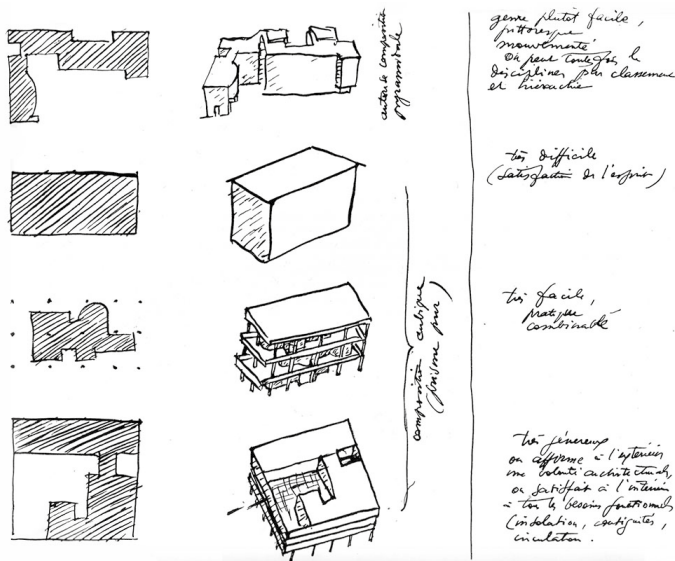


Fig. 8. Las cuatro composiciones de Le Corbusier.

Desde el exterior sólo se puede observar un prisma blanco macizo elevado del suelo que apenas se apoya en una superficie de vidrio. La aparente levedad en un objeto pesado que contradice el principio de gravedad y su austeridad hacen que el edificio se convierta en un punto focal de la plaza a pesar de ser de menor tamaño que los demás edificios que la conforman.

El edificio solo tiene dos fachadas y aun así logra evocar la apariencia de prisma. La fachada principal mira hacia el Parque Santander y la lateral sobre la calle 16, Al sur limita con el edificio BCH proyectado por el mismo arquitecto. A la altura del segundo piso tiene una ventana alargada que atraviesa el frente del edificio. Salvo por este vano y otros menores en la fachada norte el edificio no permite entrada de luz ni tiene contacto con el exterior.

El prisma del museo se encuentra a la misma altura que la plataforma del edificio contiguo, el BCH. Ambos se elevan sobre un primer piso de vidrio, pero el museo se presenta como su opuesto. Donde uno permite el paso de la luz, el otro la limita. Donde uno revela, el otro esconde. La plataforma del edificio BCH se paramenta con un muro y una base elevada pero se retrocede por medio de terrazas escalonadas, creando una especie de vacío y permitiendo mayor entrada de luz a medida que aumenta en altura. El Museo al contrario es un sólido pesado con un delgado vano horizontal, permitiendo menor entrada de luz en los primeros pisos hasta negar totalmente la iluminación en los pisos superiores. Este juego de lo convexo y lo cóncavo refleja una intencionalidad proyectual a nivel urbano y es probable que existan más elementos que se corresponden al interior de ambos edificios.

El volumen del edificio se proyecta en el piso mediante un sobresalto de un escalón que separa el edificio de la plaza, al igual que ocurre con el edificio del Banco Central Hipotecario en donde se disponen una serie de escalinatas para resolver el



Fig. 9. Museo del Oro 1967



Fig. 10. Museo del Oro y Edificio BCH. 1969

nivel de la calzada. Es entre la base y el voladizo que el museo se une con el edificio del banco con el cual establece una estrecha relación de complementariedad y de oposición.



Fig. 11. Vista al acceso del museo bajo el voladizo y de la continuidad del espacio.

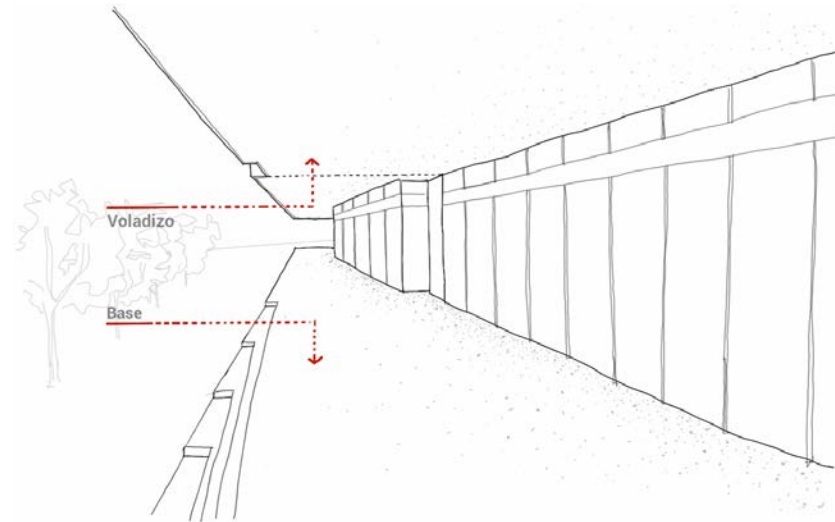


Fig. 12. El primer piso en vidrio constituye la unión entre el Museo y el edificio BCH.

Además, en el proceso de componer en la volumetría pura del prisma y teniendo en cuenta que cada una de las actividades requieren un sistema específico de funcionamiento, aparece el recorrido. Es en el recorrido donde Samper planifica y controla los efectos espaciales de cada ambiente por donde transita el espectador.

“El espectador se mueve a través de espacios que se suceden en un orden preestablecido, hay como en el teatro los tiempos de escena y tiempos de intermedio, los espacios de actuación y los espacios de descanso. El hall de acceso, la escalera monumental con su perspectiva forzada que invita a entrar, el luminoso hall del segundo piso, son los espacios con

arquitectura propia, que articulan los accesos a los espacios de las salas en donde desaparece la arquitectura, para dar lugar a verdaderos escenarios en donde el museógrafo tiene los medios para ejecutar sus propias creaciones”⁷

En el museo existen dos tipos de recorrido. Uno principal que corresponde a los espacios de conexión y los recorridos correspondientes a los espacios de estancia. Cada uno cuenta con características diferentes. El primero se presenta, a manera de guión, como una sucesión de espacios que establecen comunicación con las estancias de exposición y separan las áreas de apoyo. Los segundos se desarrollan en cada sala de exposición en donde Samper utiliza distintos tipos de composición.

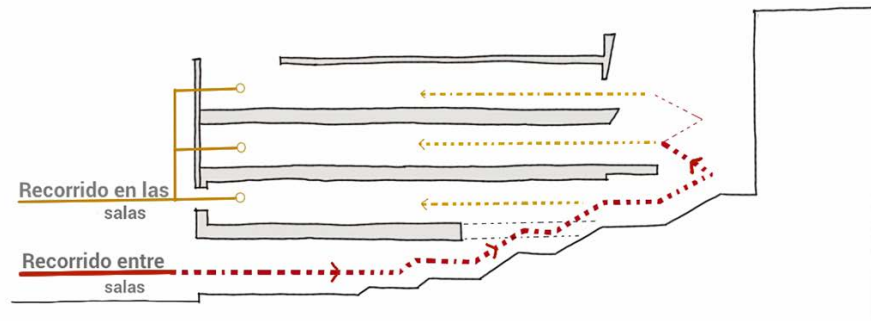


Fig. 13. Esquema de la secuencia de recorrido principal del Museo y de las estancias que articula. Los cambios de espacialidad están dados por las condiciones de luz y de sombra generadas a partir de las diferencias de alturas y de materialidad.

El recorrido principal comienza en el exterior del edificio y se activa mediante los efectos de luz y de sombra producidos a través de los cambios de materialidad

7 Samper Gnecco, G. (1968). El museo del oro de la sala de juntas del banco de la república a la calle palau. *Revista Del Banco De La República (Bogotá)*, Vol. 41(485), 317.

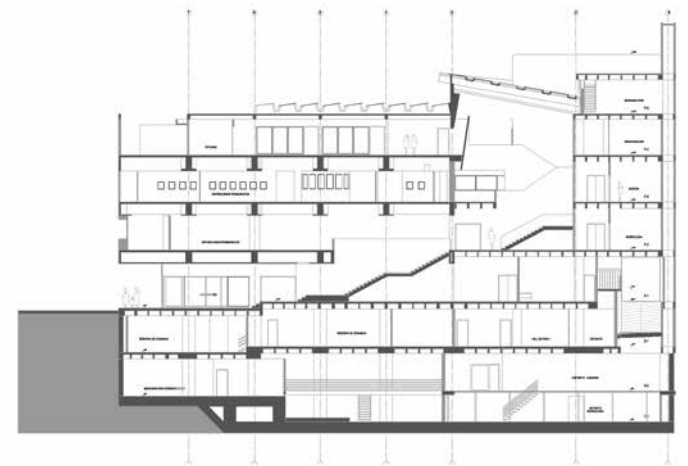


Fig. 14. Corte Longitudinal. Estado del Museo en 2000.

y de las condiciones de cada espacio. Frente al acceso se puede percibir la masa del prisma superior puesto que la elevación del mismo es de un solo piso, logrando que el espectador pueda percibir que va a ingresar a una escena oscura y excavada pero que al mismo tiempo está levitando. Así mismo, desde allí puede verse el espacio del hall que hacia el fondo se difumina en un espacio en penumbra, ocultando pero al mismo tiempo insinuando lo que puede suceder más adelante.

El primer piso del museo es un prisma de vidrio de 7 mts de lado al norte, 18 mts de frente hacia la plaza y 3 mts de lado junto al edificio BCH. La fachada de la calle 16 es un muro blanco que va retrocediendo invitando al acceso. En esta fachada se encuentra también un segundo acceso al edificio de menor jerarquía. El vidrio se constituye como el límite transparente entre lo público y lo privado permitiendo que parte del piso de la plaza penetre en el edificio invitando al acceso. Para Samper el hall de acceso permite la continuidad de la plaza y se establece como un espacio de transición en permanente relación tanto con el exterior como con el interior.

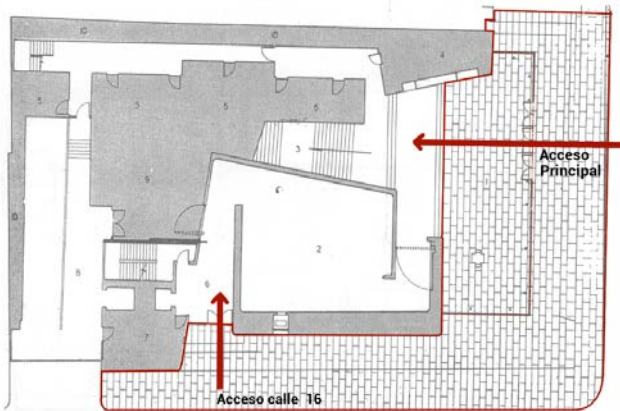


Fig. 15. Museo del Oro primer piso. El plano publicado por Samper muestra al interior del hall de acceso la misma textura de piso de los espacios exteriores.

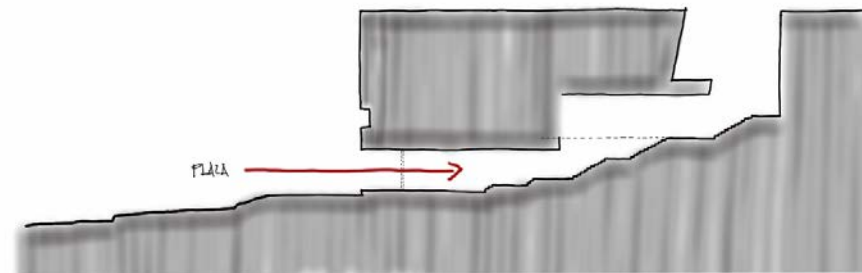


Fig. 16. El prisma está elevado y la plaza penetra en el edificio.

Al interior luego de cruzar el umbral de vidrio se encuentra el hall de acceso cuyo fondo está conformado por muros en diagonal que crean un límite irregular. A la izquierda un muro paralelo al acceso esconde la entrada a la sala de exposiciones temporales. A la derecha se encuentra el muro revestido en madera que aloja la

recepción del museo y cuyo vano parece dirigirse al ascenso de la escalinata hacia donde se direcciona el espacio.

Una parte de la luz limitada que tiene el hall alcanza a llegar desde la calle pero otra parte proviene de la iluminación artificial del cielo raso. Este se interrumpe en algún punto al fondo de la escenografía para crear un umbral hacia la escalera. Hacia el fondo la luz es más intensa generando mayor contraste con la oscuridad de la escalinata. Así mismo, el cielo raso es una superficie blanca que se presenta como la continuación del prisma elevado debido a que mantiene el mismo acabado de la fachada. Éste se interrumpe en un marco que delimita el ascenso y que denota el acceso al prisma.

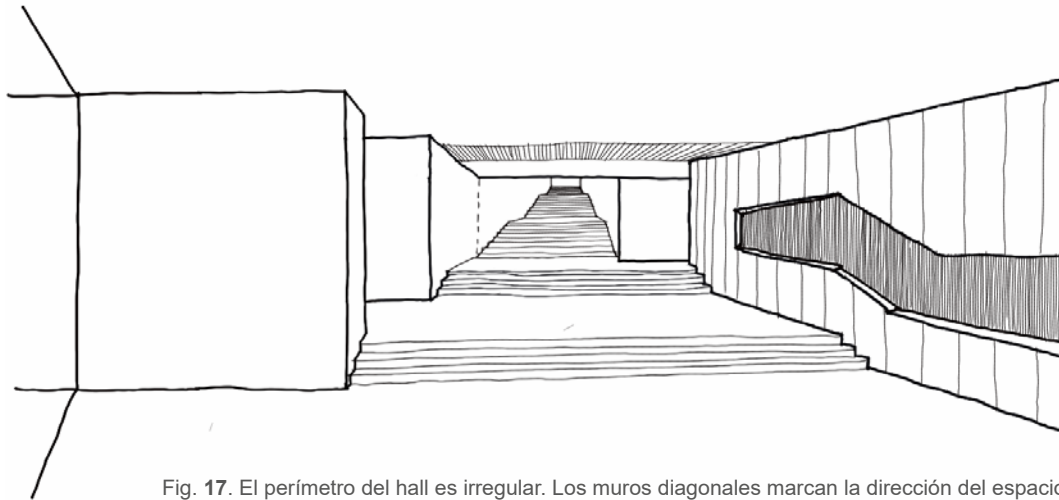


Fig. 17. El perímetro del hall es irregular. Los muros diagonales marcan la dirección del espacio. La ventana que asciende con la escalera señala el punto de fuga.

Desde el hall de acceso se puede ver que algunos elementos parecen fugarse en el espacio generando una fuerte dirección hacia una gran escalera en penumbra cuyo final no se ve con claridad. El muro que se encuentra a la derecha de la escalera y el muro de recepción están rotados en ángulos de diez y doce grados respectivamente para modificar la perspectiva del espacio acentuando la



Fig. 18. Vista de la taquilla y la escalinata desde el hall de acceso.

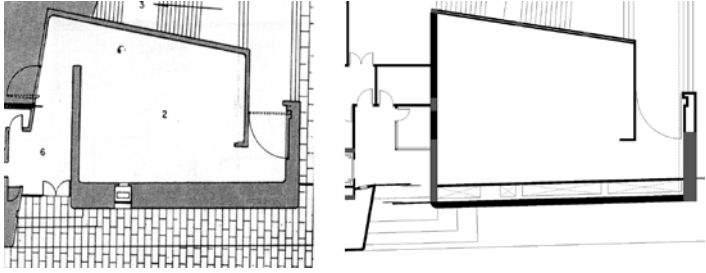


Fig. 19 y Fig. 20. Diferencias en el diseño y construcción de la sala de exposiciones temporales. Fragmento de los planos de publicación y construcción del Museo.

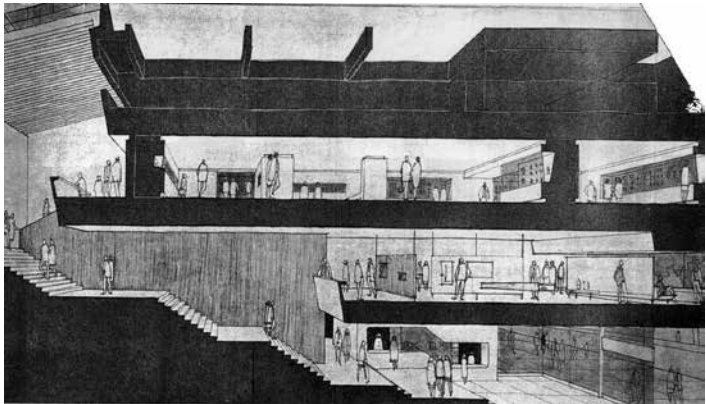


Fig. 21. Corte longitudinal. Protagonismo de la escalera principal en el museo y de las estancias de exposición.

profundidad y altura del ascenso. Así mismo, el vano ubicado en la recepción se modifica de acuerdo a la altura de los primeros escalones indicando la dirección del ascenso.

Al avanzar por los primeros escalones se tiene la opción de acceder al primer espacio de estancia del museo que corresponde a las exposiciones temporales o de continuar con el recorrido principal. La sala de exposiciones temporales es un espacio cerrado de 12 mts por 10 mts. La ausencia de luz y el espacio libre permiten el control para disponer diversos montajes museográficos. El acceso a la sala se realiza de manera tangencial. La fachada norte cambia en el edificio construido respecto al diseño publicado⁸. En el plano publicado por Samper el muro en diagonal que define el acceso se proyecta al interior y hasta la sala de exposiciones. En el plano de construcción el muro en diagonal se mantiene hasta el acceso pero al interior se llega al área de servicios. En el primer plano pareciera que el diseño responde al esfuerzo del arquitecto por ocultar los espacios que no hacen parte de la exposición, tal como se puede comprobar en otras partes del edificio.

Regresando al recorrido principal, después de atravesar el hall de acceso y pasando por la entrada a la sala de exposiciones temporales, se llega a un espacio con distintas características: la escalera de ascenso. La escalinata inicia con dos tramos de tres escalones que invitan al ascenso. Después se encuentran dos tramos de 11 escalones con dos descansos. Estos tramos son un espacio en penumbra en contraste con la luz del hall y del vacío de luz cenital. Los muros que limitan la escalinata son blancos y opacos caracterizando el espacio a manera de túnel. Las barandas gruesas de madera marcan la línea ascendente del recorrido. A medida que el espectador la atraviesa se hace consciente de la luz que se

⁸ Los planos publicados por el arquitecto permiten comprender su intencionalidad proyectual en el Museo. Al encontrarse representados con una técnica distinta a la utilizada en los planos constructivos se puede percibir cuáles son los espacios jerárquicos del edificio.

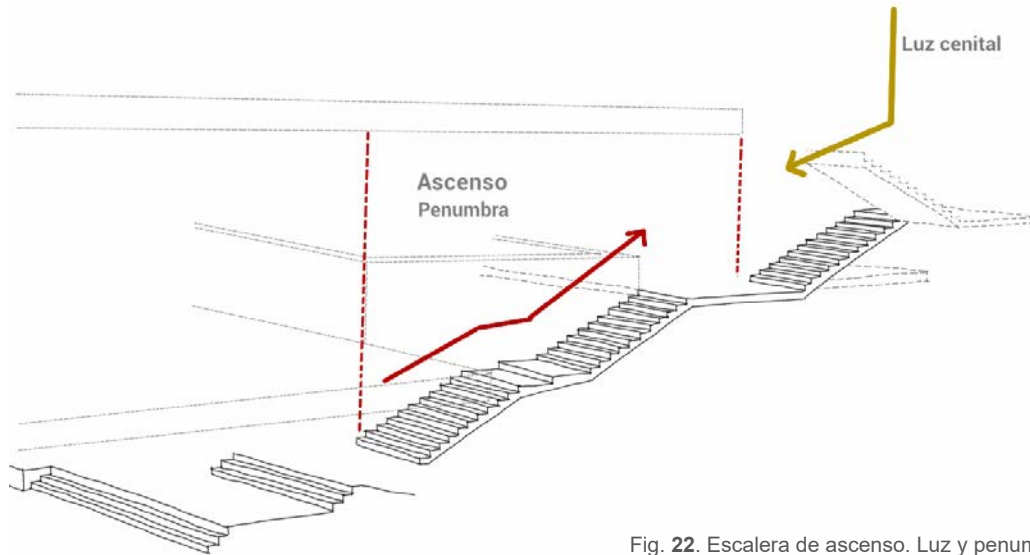


Fig. 22. Escalera de ascenso. Luz y penumbra.

encuentra al final pero no de lo que puede haber más allá, jugando así con la expectativa y obligando a hacer el recorrido para descubrir más.

Después del ascenso en penumbra el espectador se encuentra con un importante vacío de luz cenital en donde se despliegan dos opciones: ingresar a la estancia que se constituye como el espacio de exposiciones del segundo piso o continuar con el recorrido principal mediante el ascenso a través de una escalera que se despliega alrededor del vacío. Esta escalera de dos tramos y un descanso está delimitada por antepechos de la altura de las barandas y limitan con el antepecho del balcón del tercer piso a la misma altura. Desde el vacío se puede observar la existencia de un cuarto piso puesto que los muros no llegan hasta el techo. Estos muros bajos permiten tener conciencia de los espacios más allá de los límites y que la escalera forme parte del espacio del vacío para poder apreciarlo desde distintos niveles. Con la escalinata que se despliega en distintos tramos y el juego entre sombra y luz el arquitecto logra extender el ascenso, aumentando la expectativa del espectador.



Fig. 23 y Fig. 24. Vista del vacío de luz desde la escalera del Museo a la izquierda y en el BCH a la derecha.

En la plataforma del edificio BCH se puede encontrar un vacío de luz con características similares. Como en el museo, la luz penetra al espacio vacío a través de una marquesina inclinada que permite la iluminación en el espacio central. Así mismo, se encuentra una escalera que se despliega por el vacío permitiendo tener distintas perspectivas del espacio al mismo tiempo que los antepechos se desenvuelven como superficies serpenteantes permitiendo tener conciencia de los espacios a donde conducen. ¿Es posible que la presencia en ambos proyectos de un vacío concebido como la entrada de luz de una excavación y de una escalera serpenteante en medio del espacio se constituyan como parte de una estrategia proyectual?

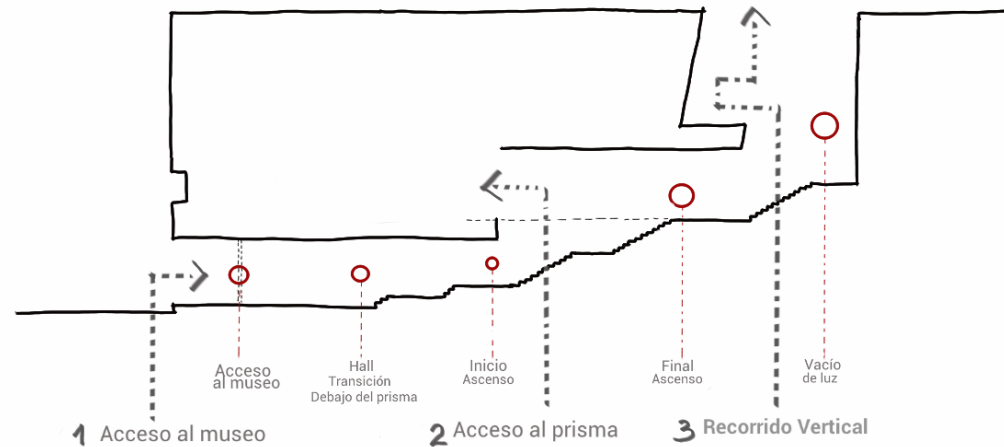


Fig. 25. Esquema de las distintas espacialidades que activan el recorrido principal del Museo del Oro.

Los espacios anteriormente descritos se constituyen en una secuencia proyectada por Samper en donde cada escena es un espacio con características singulares. Entre el acceso de vidrio y la escalera se encuentra el espacio de hall de acceso que establece continuidad con la plaza al encontrarse bajo el prisma. Después se encuentra el ascenso por la escalera en perspectiva forzada en donde el juego de

la penumbra y la luz activa el recorrido del espacio. Por último, se accede al vacío de luz desde el segundo piso. Este espacio permite el enlace con las salas de exposición y se recorre en vertical a través de la escalera que posibilita observar el propio vacío pero también los espacios que el arquitecto ha determinado insinuar. Así mismo, a partir de esta secuencia se pueden identificar los dos accesos del proyecto. El acceso al museo en el primer piso y el acceso al prisma elevado en el segundo piso después de atravesar la escalinata en penumbra.

Desde la secuencia o recorrido principal se establece el vínculo con las distintas estancias de exposición del museo. Cada estancia se caracteriza por estar concebida con un método de composición singular. En el caso del segundo piso, después de atravesar la escalinata en penumbra, el espectador tiene la opción de acceder al interior del prisma y descubrir la sala de exposición de cerámica. A la izquierda de la escalera que lleva al tercer piso se encuentra una escultura de San Agustín iluminada por el gran vacío. La escultura mira hacia el espacio de exposición invitando a volverse hacia el occidente.

En este piso todos los elementos están ensamblados. La exposición inicia con un plano suspendido que no llega al techo ni a los muros laterales dejando percibir la continuidad del espacio. Se puede ver el cielo raso en concreto a la vista construido con viguetas en dos direcciones que forman una retícula de carácter tectónico con casetones de 85 cms de lado y desde donde se cuelgan las estructuras de exposición.

Al mismo tiempo, la ubicación del mobiliario permite tener dos opciones de recorrido. A la derecha se ingresa a un espacio con paneles divisorios que se suspenden del techo y no tocan el suelo ni los muros laterales. En cada panel se encuentra, también suspendido, un mueble de vidrio y madera que contiene las piezas de exposición. A medida que se avanza, se encuentra al frente un panel que obliga a girar para encontrarse frente a otro panel que obliga de nuevo a girar. En varias oportunidades se encuentran también, a lo largo del recorrido, dos opciones de giro.

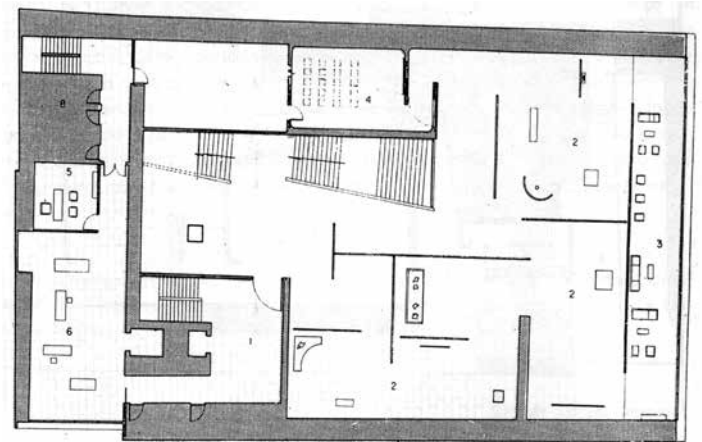


Fig. 26. Planta segundo piso.

A la izquierda se debe transitar por el pasillo adyacente al vacío que está sobre la escalinata en penumbra y tener conciencia del vacío gracias al antepecho que bordea el espacio. Al final del pasillo se puede acceder al área de paneles que vienen del primer recorrido y continuar por los distintos espacios de exposición.



Fig. 27. Fotografía de la sala de exposición de cerámica.

Al llegar al extremo occidental del edificio, el espectador tiene la opción de continuar el recorrido o acceder, por uno de los costados del panel de fondo, a un espacio de descanso de 3 mts de ancho por 20 mts de largo donde el espectador se encuentra con una ventana alargada que mira hacia el Parque Santander y hacia el horizonte. Si se decide continuar en la exposición se encuentran también dos opciones, la de acceder a otro espacio de exposición o dirigirse hacia la sala de proyecciones. Desde el área de descanso también se puede regresar a la exposición por el otro extremo y acceder de igual manera a la sala de proyecciones. Para finalizar el recorrido de la exposición, el espectador regresa al vacío de luz por el corredor que rodea la escalinata y continúa el ascenso al siguiente piso.

Después de ascender por la escalinata del vacío de luz, el espectador se encuentra con un corredor de 3 mts de ancho que limita con un antepecho mirando al vacío y con un muro blanco en forma de nicho donde se sitúa el portal de una caja fuerte. Este corredor es un elemento de conexión entre el recorrido principal y el espacio de estancia del tercer piso. Se puede observar la marquesina del vacío de luz cenital gracias a que el recinto del cuarto piso retrocede dejando el corredor iluminado y sus muros no llegan al techo. Al final del corredor se encuentra un espacio de descanso con una ventana de fondo que permite mirar hacia la calle 16.

En la exposición del tercer piso todo es diferente. En contraste con el segundo piso todo en este espacio de estancia parece estar excavado. Cuando el espectador accede a la exposición, pasa de un espacio iluminado a uno donde predomina la oscuridad. A diferencia de la exposición del segundo piso donde existe continuidad

y fluidez, este es un espacio hermético y contenido. El mobiliario se encuentra en el perímetro y el centro a manera de laberinto y solo se puede realizar un recorrido.

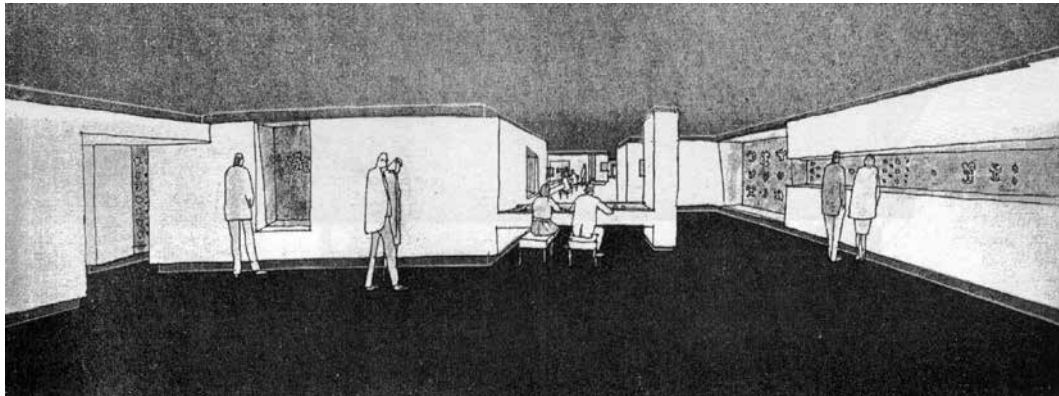


Fig. 28. Perspectiva de la sala de exposición del tercer piso. Germán Samper.
Destaca el diseño del mobiliario y el acabado del cielo raso.

El cielorraso es liso y blanco, con el mismo acabado del prisma exterior y junto al mobiliario constituyen un espacio de carácter estereotómico. Así mismo, aunque el mobiliario de exposición se encuentra apoyándose en el piso y en el techo, éstos se dilatan del suelo mediante un retroceso en el cual se ha dispuesto una luz difusa que transmite una sensación de sutil levedad. Las piezas de oro aparecen iluminadas en nichos, a manera de cuadro a cuadro, dentro del mobiliario y levitando en el espacio debido al efecto de la luz en la oscuridad de los demás elementos. Después de un recorrido perimetral se accede a un nicho central en completa oscuridad donde se encuentra el arca de El Dorado.

Si se comparan las salas de exposición del segundo y tercer piso se puede ver un juego de opuestos. En el segundo piso hay una ventana alargada, en el tercero no existe contacto con el exterior. El segundo piso es un espacio continuo e iluminado en donde se exponen piezas opacas a las que se debe apreciar desde varios

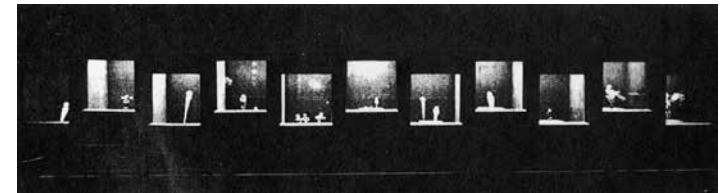


Fig. 29. Detalle del mobiliario de la exposición de orfebrería.
Destaca la disposición de los nichos cuadro a cuadro.

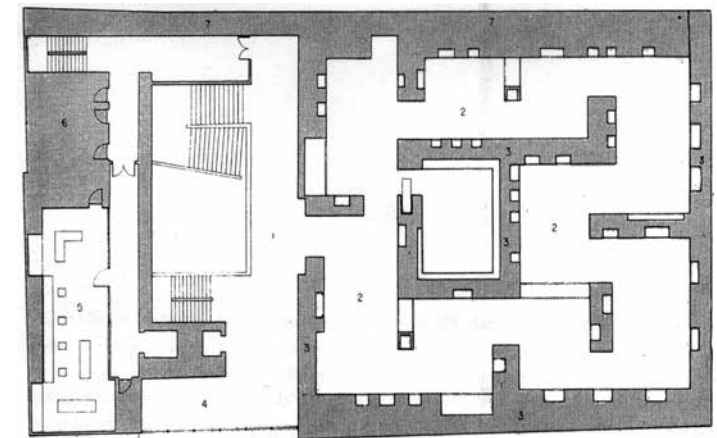


Fig. 30. Planta tercer piso.

ángulos. Por el contrario, el tercer piso es un espacio contenido y opaco en donde se exponen piezas iluminadas de un menor tamaño y que se deben observar de cerca. En el segundo piso utiliza un trabajo tectónico del muro, en tanto que en el tercer piso emplea un trabajo estereotómico del muro. ¿Por qué el autor utiliza en el mismo edificio dos maneras antitéticas de composición?

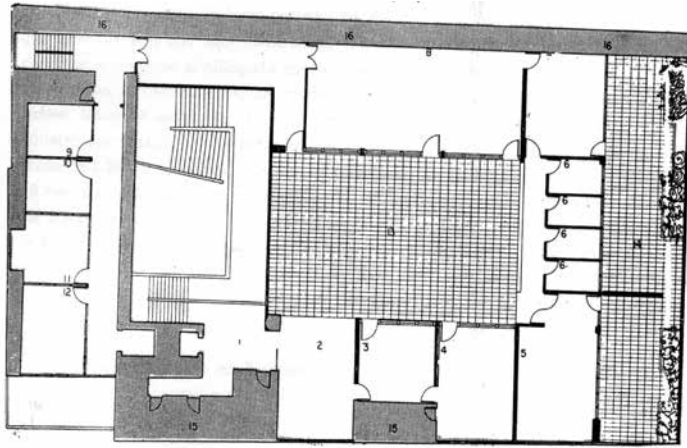


Fig. 31. Planta cuarto piso.

Por otra parte, en el cuarto piso existe otro espacio de estancia que no hace parte de la exposición dirigida al público pero al cual se le ha dispuesto una especial ubicación. Este espacio corresponde al área de los investigadores. Aunque el espectador no puede acceder allí, sí tiene conciencia de su existencia desde el vacío de luz cenital. Pareciera que Samper ha calculado cuidadosamente cuáles espacios se deben transitar, cuales se dejan insinuados y cuales definitivamente se deben ocultar.

Existen dos maneras de llegar al área de investigación. Una de mayor jerarquía por la escalera visible desde el corredor del tercer piso y otra de menor jerarquía desde el área técnica en la parte posterior del edificio. En la primera opción se debe ascender por la escalera mencionada, la cual es de menor tamaño que la escalera que conduce a las exposiciones, pero está también iluminada por el vacío de luz puesto que los muros que dividen los tramos son bajos y permiten la continuidad del espacio.

Al llegar al cuarto piso se encuentra un pequeño hall donde se tiene acceso el ascensor y las baterías de baño. Al frente hay una puerta que lleva a la zona de oficinas. Al pasar el umbral se llega a un hall de mayor tamaño ubicado al costado norte del edificio que conecta hacia el sur con un patio central y hacia el norte con un ventanal que mira a la calle 16. Este patio de 9 mts de ancho por 16 mts de fondo permite el acceso a las oficinas y salones ubicados en el perímetro de la planta. Es también un patio cubierto e iluminado por una marquesina, iluminando también los espacios de oficinas. Al fondo las oficinas están precedidas por un

corredor y no tienen ventanas hacia el patio pues aquellas miran hacia la terraza ubicada en el lado occidental del edificio, es decir, hacia el parque Santander.

De acuerdo con lo anterior, el cuarto piso es un espacio completamente distinto a las estancias de los pisos inferiores. Aparece en cierto sentido como un proyecto aparte destinado a una actividad específica de carácter privado puesto que hacia el exterior no se puede ser consciente de su existencia.

“El museo es un centro de estudio, de investigación, y se podría decir de meditación. De allí la creación del cuarto piso, construido alrededor de un patio interior, a la manera de un claustro de la edad media, aislado del mundo exterior.”⁹

De acuerdo a lo anterior, las diferencias espaciales proyectadas tanto en la secuencia de recorrido principal como en las estancias de exposición e investigación, son posibles gracias a la estructura del edificio. Para resolver el problema estructural del museo, el arquitecto se ha planteado desafiar la gravedad al conseguir que el prisma blanco de concreto se eleve. Así mismo, ha proyectado luces de hasta 22 metros gracias a las cuales ha logrado liberar los espacios de las salas de exposición y ha conseguido disponer un vacío de luz del segundo al cuarto piso. Por otro lado, ha preferido una disposición de columnas diferente en cada piso con el fin de ponerla al servicio de los intereses espaciales del proyecto.

Para elevar el prisma se ha construido un voladizo de 10.35 metros de longitud soportado sobre dos apoyos verticales de considerable magnitud, una pantalla de 4 por 0.8 metros y una columna en L de 1.4 por 2.35 metros. En cuanto a las grandes luces, se han repartido las cargas hacia los ejes estructurales de los costados laterales del edificio, así como vigas y placas de transferencia. Así mismo, se ha utilizado el sistema de postensados para reducir la necesidad de utilización de apoyos verticales.

9 Samper Gnecco, G. (1968). *El museo del oro de la sala de juntas del banco de la república a la calle palau*

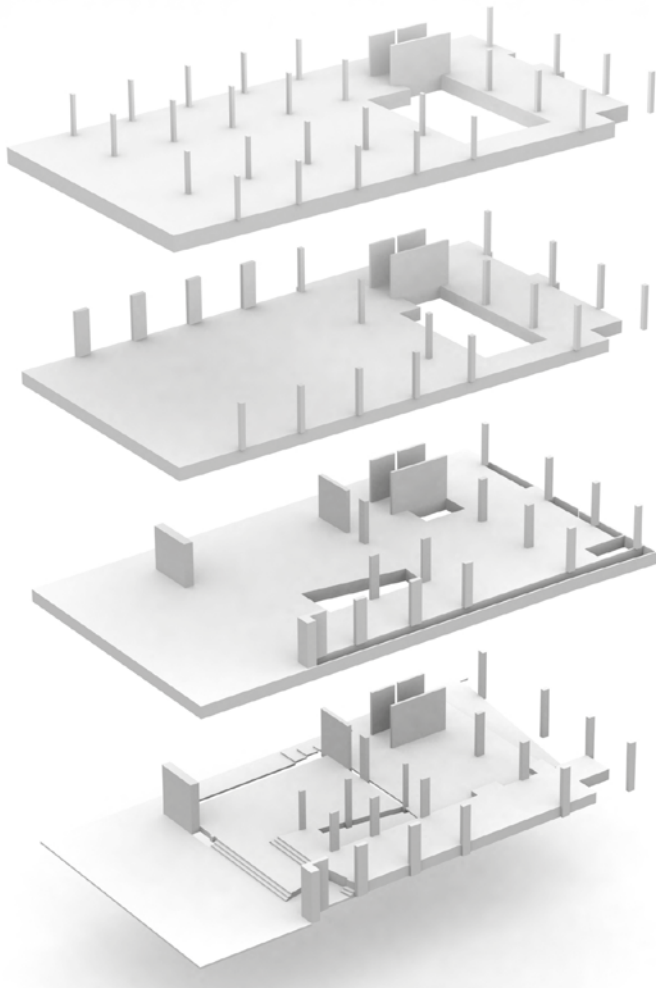


Fig. 32. Fig. 33. Fig. 34. Diferencias en la ubicación de los elementos estructurales en cada piso. La falta de continuidad estructural supone un desafío y evidencia una intención proyectual.

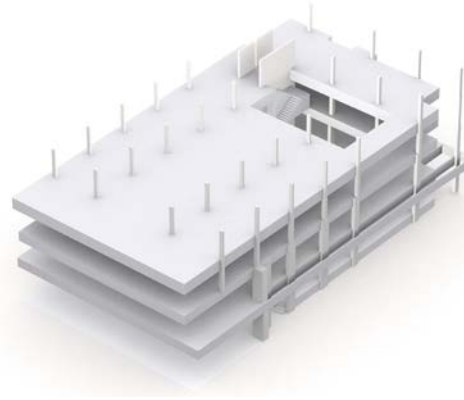


Fig. 33

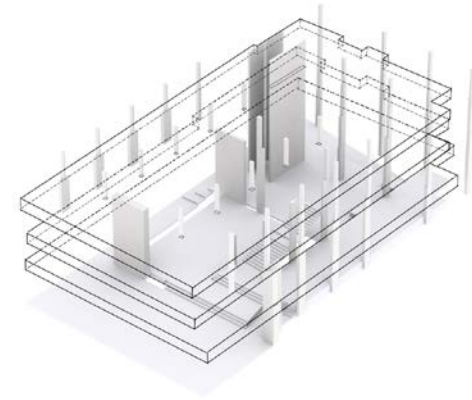


Fig. 34

Tanto al exterior del edificio como al interior del recorrido público y en las estancias de exposición, el espectador no puede ver elementos estructurales tales como columnas, pantallas o vigas. Ocultar la estructura del museo es una actitud proyectual sistemática e intencional. En la revisión planimétrica, se puede comprobar que en todos los pisos ésta se encuentra embebida en los muros o entre las zonas de ductos laterales. De igual manera se ha procurado omitir la aparición de columnas en las salas de exposición.

En la sala del segundo piso solo aparece una pantalla de cuatro metros en medio del espacio la cual se encuentra mimetizada entre los paneles de exposición, además que por sus dimensiones no se lee como elemento estructural. En el interior de la sala del tercer piso, por su parte, no existen columnas ni pantallas por lo que es la estancia con mayores luces del museo. Sin embargo, no es posible percibir esta continuidad espacial debido a la solidez del mobiliario de exposición. Si el arquitecto ha logrado una solución estructural tan ingeniosa, por qué decide no revelarla?

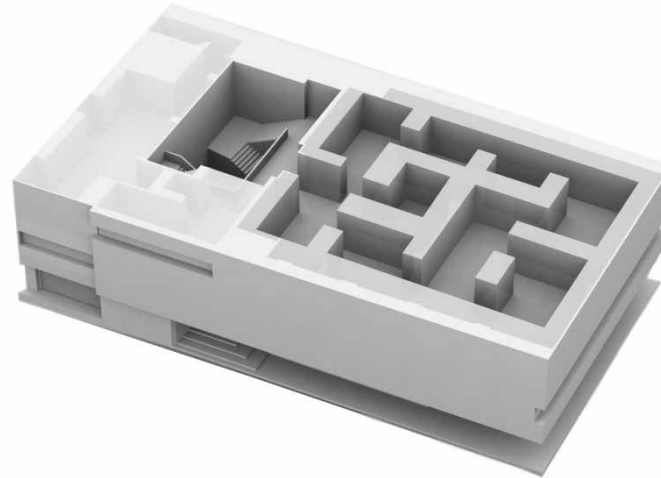
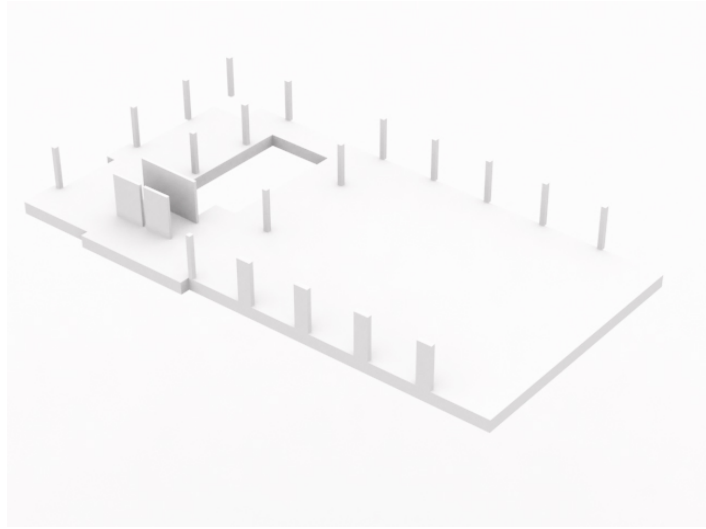


Fig. 35. Fig. 36. La sala del tercer piso es una estancia libre de columnas y con mayores luces. En vez de reflejar esta continuidad, es un espacio de apariencia laberíntica.

Así como el autor no está interesado en exhibir el “*tour de force*” estructural, tampoco está preocupado por revelar todos los espacios del museo. Los planos publicados describen desde el primer al cuarto piso. Sin embargo, los planos constructivos revelan la existencia de otras áreas del edificio que constituyen alrededor del cincuenta por ciento del área total construida. Estas áreas se encuentran repartidas entre la zona oriental de los primeros cuatro pisos, tres sótanos y un quinto piso. De igual manera, en los planos publicados existen algunos espacios sombreados en la zona posterior del edificio que corresponden también a las áreas de servicio del museo debido a que el público no tiene consciencia de su existencia. Lo anterior permite inferir que los planos publicados siguen una lógica proyectual y no constructiva. A partir de estas diferencias entre planimetrías surge el interrogante, ¿Por qué Samper representa en sus planos solo una parte del proyecto? El arquitecto utiliza diversas operaciones para separar los espacios que considera jerárquicos y esconder aquellos que considera de servicio.

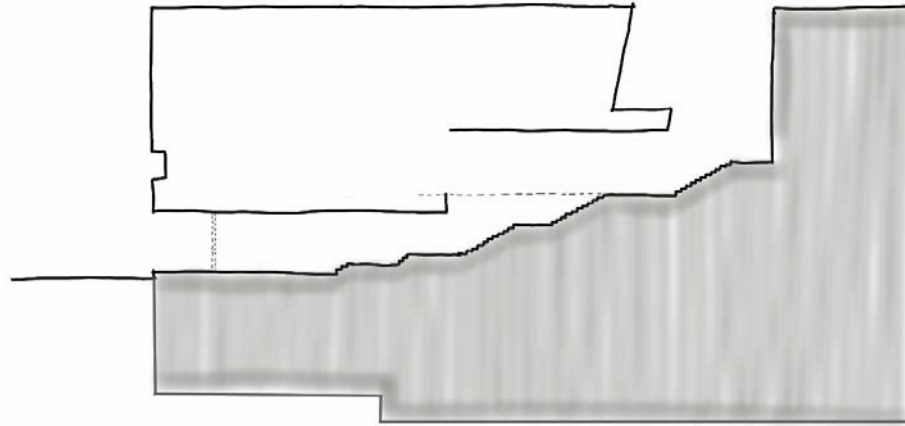


Fig. 37. Los espacios apoyados y excavados en el suelo corresponden a las áreas ocultas del edificio.

Esta parte no visible para el espectador se divide en áreas administrativas, de servicios y sótanos. A su vez cada una cuenta con un punto fijo y circulaciones que le son propias. En los costados del edificio se encuentra una zona de ductos delimitada por un doble muro; la cual aparece sombreada, a manera de muro grueso, en los planos del arquitecto.

El acceso al área administrativa se realiza desde la calle 16, entre la sala de exposiciones temporales y la portería. Así mismo, el acceso al área de servicio se ubica en esta misma calle junto a la portería y la entrada a parqueaderos. Desde el interior del museo se puede ingresar a los espacios mencionados desde la puerta posterior de la recepción y por el corredor que se ubica a la derecha del segundo tramo de escalones del acceso principal. Dos largos corredores cruzan el edificio en forma longitudinal y transversal desde los accesos mencionados y se encuentran en la escalera de servicio ubicada en el área sur oriental del proyecto.

En el segundo piso el área administrativa se ubica en la zona posterior del edificio en donde se pueden encontrar los espacios para los trabajos de museología, servicios y el sistema de ductos. A esta zona se puede acceder desde tres partes.

Una puerta ubicada al norte de la escultura que recibe al público en el segundo piso, el punto fijo destinado al área administrativa y el punto fijo destinado al área de servicio.

En el tercer piso se ubica principalmente en el perímetro posterior del edificio. El acceso a esta zona es desde la escalera de servicio en la esquina sur oriental del edificio o por la puerta ubicada en el costado sur del corredor del tercer piso junto a la escalera principal. Hacia el oriente del edificio se encuentra un corredor que comunica con las zonas de servicio y con el área de laboratorios de metalurgia ubicada en el costado nororiental. En el cuarto piso se encuentra una puerta en la esquina suroriental del patio que dirige hacia la zona técnica. Un corredor en L y una puerta conectan las escaleras de servicio con las oficinas. Al llegar a la zona técnica, un corredor más angosto permite el acceso a las oficinas de esta zona. El corredor conduce hasta una puerta ventana con acceso a una terraza pequeña y con vista a la calle 16.

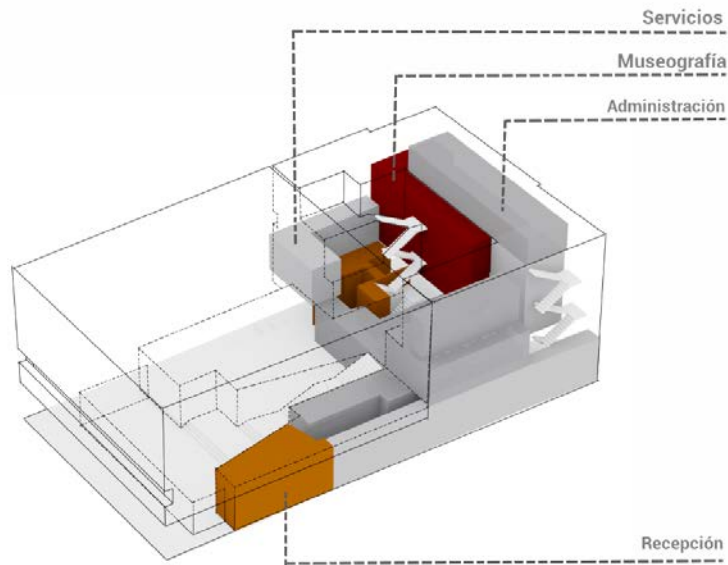
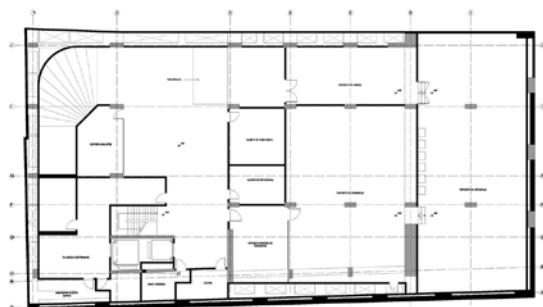
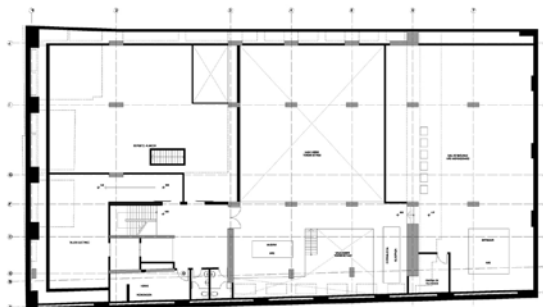


Fig. 38. Áreas administrativas y de servicios.



PLANTA SÓTANO 1



PLANTA SÓTANO 2



PLANTA SÓTANO 3

Fig. 39. Plantas sótanos.

Por otra parte, como apoyo a las funciones del museo se han construido tres sótanos, los cuales representan el doble del área del edificio visible. Estos no aparecen en los planos de publicación que hace el arquitecto, además, no es posible para el espectador tener conciencia de su existencia. Por lo tanto se puede deducir que son un “edificio oculto”. A los sótanos se accede a través del punto fijo del área administrativa. Este comunica los sótanos entre sí y con el primer piso. Desde el primer piso también se accede al primer sótano por la rampa de acceso de automóviles. Así mismo, se encuentran algunas escaleras aisladas que comunican los sótanos entre sí. En los sótanos, además de parqueaderos, se encuentra el área técnica, calderas, bodegas y demás servicios que apoyan las funciones del museo. Son espacios desprovistos de iluminación natural para responder a las necesidades del manejo de las piezas de exposición.

Dentro de los espacios anteriormente mencionados se puede identificar una jerarquía de acuerdo a la representación realizada por el arquitecto, así como por las condiciones de iluminación de dichas estancias. En este sentido los talleres de museografía y metalurgia ubicados en el segundo y tercer piso del museo poseen mayor área y luminosidad. Por el contrario, algunos espacios de oficinas y servicios están desprovistos de iluminación natural y ventilados mediante un sistema de ductos ubicado al oriente y sur de la edificación, así como en los sótanos.

En el museo se pueden identificar tres partes de acuerdo a la relación que tiene el espectador con el espacio. La primera está en el prisma elevado del suelo y corresponde a las áreas de exposición y al piso de los investigadores. La segunda está apoyada y excavada en el suelo y corresponde a los espacios técnicos, administrativos y de servicios. La tercera es el recorrido secuencial que relaciona las dos anteriores, culmina en el vacío de luz cenital en un muro ubicado en la parte posterior. Este muro es para el espectador el final del edificio, no obstante, es un muro que divide el área administrativa y de servicios del área destinada al recorrido del público. La secuencia es entonces la grieta que separa pero que al mismo tiempo conecta lo visible y lo oculto del museo.

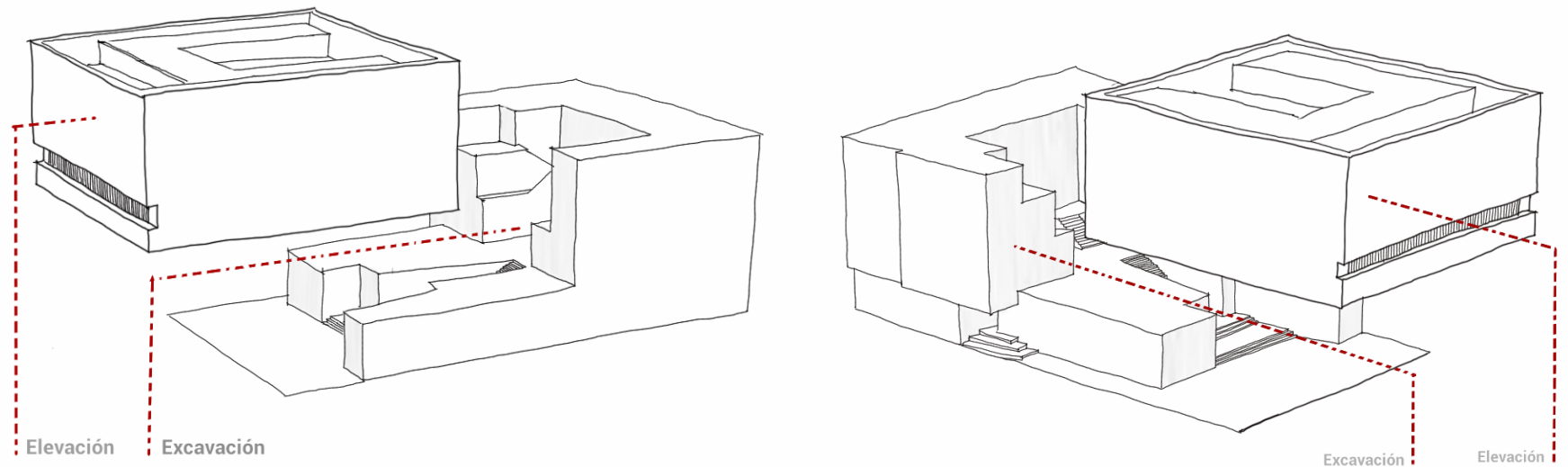
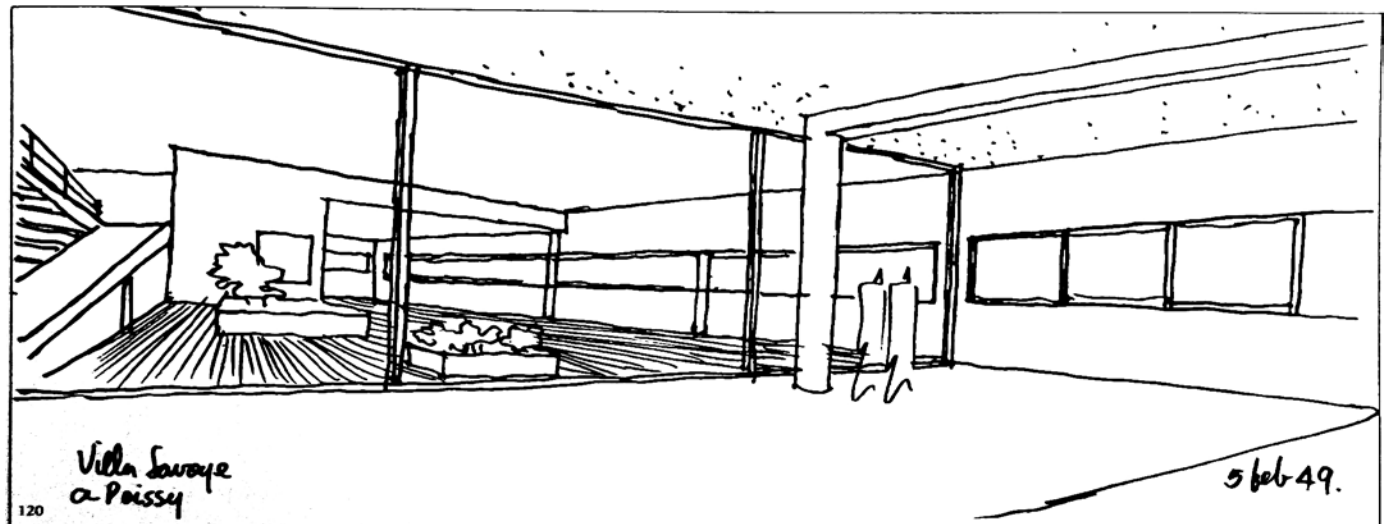


Fig. 40. Fig. 41. En el espacio intersticial ubicado entre las dos partes del edificio que son el prisma elevado y el edificio excavado se encuentra el recorrido principal, el cual Samper llama "espacios con arquitectura propia".

Por una parte está el edificio para el público, que alberga las estancias de exposición. Por otra parte, está el edificio invisible al público como lo hacen los espacios de tramoya en un teatro. Se compone de áreas de ciencia e investigación, áreas administrativas y de servicios que sirven de apoyo a las actividades del museo. Y finalmente, en el intersticio de los dos se encuentra el recorrido principal del museo, el cual contiene una secuencia de espacios que marcan un trayecto cuidadosamente planificado por el arquitecto, el cual se activa gracias a los efectos de luz y penumbra.

Tanto las dos partes del edificio como el recorrido secuencial contienen diferencias de composición, materialidad y espacialidad. ¿Cómo logra Samper articular estas partes en el mismo edificio? El autor ha dividido las actividades del museo y ha dispuesto cuidadosamente los espacios para mantener un volumen prismático puro hacia la plaza, estrategia de la que se hablará en el siguiente capítulo.



CAPITULO II. Escenario y Escenografía.
Los cinco puntos de la arquitectura de Germán Samper.

“El museo es un universo propio que requiere para la formación de ambientes adecuados, que existan los medios mecánicos que permitan la creación de espacios internos que faciliten la “actuación” de las piezas exhibidas, razón y ser del museo. De allí y por razones de seguridad también, el museo es una caja hermética sin contacto con el exterior.”¹⁰

En el diseño del museo se pueden identificar dos partes claramente diferenciadas. Un prisma puro que contiene las estancias de exposición e investigación a manera de escenografías en donde cada piso cuenta una historia diferente. Un volumen excavado que incluye las zonas de servicios, el cual cumple el papel de tramoya al apoyar la actividad de las áreas públicas del museo. Así mismo, entre las dos partes mencionadas se encuentra el recorrido principal a partir de escenas que se organizan en una secuencia preestablecida. En este recorrido cada uno de los espacios que encuentra el espectador tiene características particulares de iluminación, materialidad, tamaño y direccionalidad, conduciendo al público a través de un trayecto que se manifiesta a medida que se atraviesa.

Tanto la secuencia del recorrido como los escenarios de exposición son formas de puesta en escena y Le Corbusier en su texto de *la boîte a miracles*¹¹ demuestra que no hay mejor escenario que una caja.

En el texto de la caja de los milagros, Le Corbusier habla de la arquitectura y el arquitecto en general. Afirma que, en primer lugar, existen escenas y actores que interactúan entre sí, de allí la utilización de secuencias y estancias. En segundo lugar enuncia la levitación, la manipulación y la distracción como efectos o trucos creados por el arquitecto para hacer posible la existencia de las escenas. En tercer



Fig. 42. Boîte a Miracles

Man, the real builder, the architect, can construct the most useful buildings for you, because he knows most about volumes. He can in fact create a miracle box enclosing all that your heart desires. Scenes and actors materialize the moment the miracle box appears; the miracle box is a cube; with it comes everything that is needed to perform miracles, levitation, manipulation, distraction, etc. The interior of the cube is empty, but your inventive spirit will fill it with everything you dream of in the manner of performances of the old Commedia dell'Arte.

Le Corbusier, Paris, 1948

10 Samper Gnecco, G. (1968). El museo del oro de la sala de juntas del banco de la república a la calle palau. *Revista Del Banco De La República (Bogotá)*, Vol. 41(485), P. 317.

11 W.Boesiger (edited by). (1995). *Le corbusier. Oeuvre complete. 1957-1965. volumen 7*. Zurich: Les editions d'Architecture. P.170

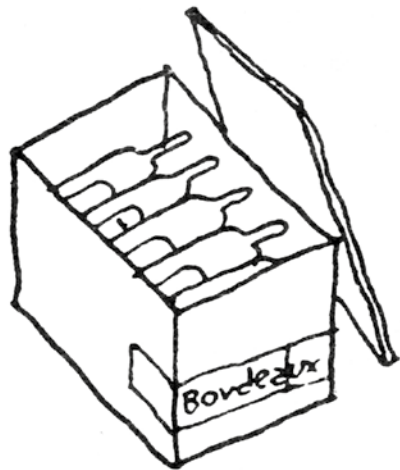


Fig. 43. "La casa es una caja. Lo bueno está dentro", dibujo de Le Corbusier.

lugar declara que la caja de los milagros es un cubo, resaltando la importancia que tienen los prismas en su arquitectura.

Una puesta en escena tiene que ver con truco y simulación. ¿Cómo ha convertido Samper el edificio del museo en una caja de artificios¹²?

Ha sido decisión de Samper resolver un programa complejo en una caja. Este proceder, como se menciona en el capítulo anterior, permite evocar la segunda composición de Le Corbusier la cual él define como la más difícil pero la más gratificante. En este caso, el museo de antropología de México corresponde a la primera composición en donde el edificio se organiza por adición de piezas volumétricas y el museo del Oro a la segunda donde el programa se ajusta para mantener la forma pura exterior, en este caso un prisma puro: es decir una caja.

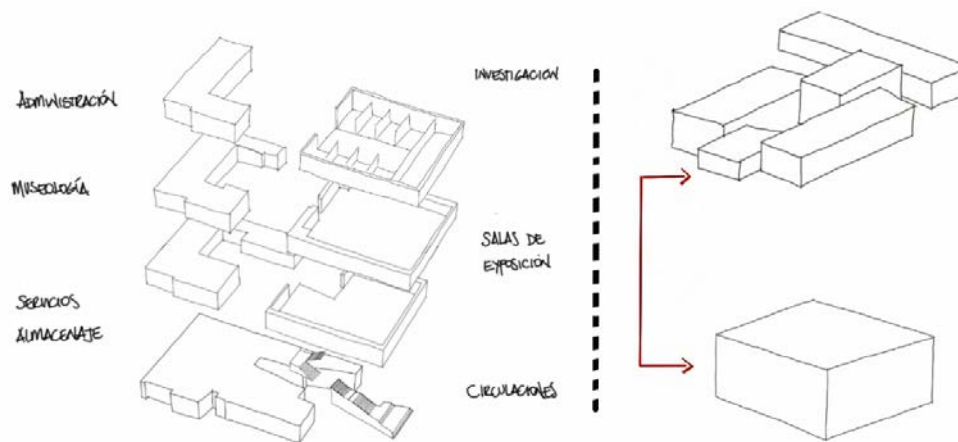


Fig. 44. Primera composición por adición. Museo de antropología de México. Segunda composición geometría pura. Museo del Oro.

12 En la definición de artificio se encuentra una relación con la idea de máquina o aparato. Así mismo se refiere a la simulación, truco y a la tramoya. En términos de la puesta en escena, la tramoya cumple el papel de ocultar para hacer posible la simulación.

La palabra caja viene del latín *capsa* y de la raíz indoeuropea *kap* que significa capturar y del verbo *capere*, contener. El diminutivo de *capsa* es *capsula* por lo que una cápsula se puede entender como una caja pequeña. Una caja es un recipiente que sirve para guardar, contener o agrupar elementos. Así mismo, en geometría la caja se define como un ortoedro o prisma rectangular que tiene seis caras, doce aristas y ocho vértices. Todas sus caras son rectángulos y todos sus ángulos son rectos. Cuando sus caras son cuadrados se habla de cubo el cual es uno de los sólidos platónicos. Así, para que un edificio tenga forma de caja es necesario que cumpla con ciertas condiciones. Debe tener ángulos rectos. Deben mantenerse sus caras, sus aristas y sus vértices. Por lo tanto, de existir vanos, estos deben estar ubicados sobre las caras evitando desvirtuar las aristas o sus vértices. El museo se puede definir como una caja en parte porque cumple con las condiciones arriba mencionadas y en parte porque es un edificio donde literalmente se guardan piezas de exposición. El uso de la caja es un tema que se puede encontrar en varios de los proyectos de Samper, como se podrá ver más adelante.

Entre las condiciones para describir el museo como una caja se encuentra el manejo de los vanos. Estos son mínimos comparados con la totalidad del volumen. En la fachada principal que mira al Parque Santander se encuentra una ventana alargada a manera de sustracción cerca a la base de la caja y que atraviesa toda la fachada. La altura del vano es en proporción 1 a 6 respecto a la altura de la caja. Además de la proporción del vano, su ubicación también es estratégica para mantener la forma de la caja.

Así mismo, a pesar de encontrarse dentro de una manzana Samper ha logrado separar la caja de los vecinos y del suelo para conservar su forma. Debido a su ubicación en la esquina de la manzana, y no en un lote aislado, no es posible mostrar todas las caras, vértices y aristas de la caja, por ello, el arquitecto Samper debe usar una estrategia para hacerla visible a pesar de tener lotes vecinos que pueden ocultarla. Si se borrara el límite del museo con los edificios vecinos solo podrían conservarse un vértice y tres aristas, por lo tanto, la relación del museo con el edificio BCH es fundamental.



Fig. 45. Museo del Oro. Los vanos son mínimos para conservar la forma de caja.

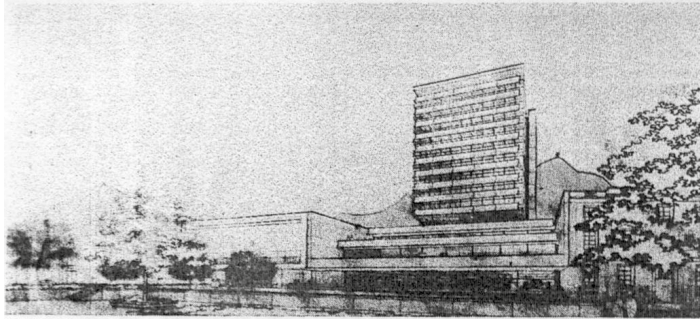


Fig. 46. Perspectiva Museo del Oro y edificio BCH.

El proyecto BCH, diseñado también por Samper en el mismo período que el museo, puede definirse, en principio, como un edificio de tipo torre plataforma. Sin embargo, esta plataforma es particular debido al escalonamiento de la misma en la fachada que mira hacia el Parque Santander. El primer piso de la plataforma es transparente al igual que el museo, creando la percepción de estar elevada. El segundo y tercer piso se retroceden simultáneamente generando terrazas hasta llegar al cuarto que constituye la base de la torre. Igualmente en cada piso resalta un plano horizontal que constituye el antepecho a cada terraza. El antepecho del segundo piso remata a ambos lados en un muro que encajona las terrazas con lo que reconstruye virtualmente la plataforma al mismo tiempo que crea la percepción de concavidad. Cada muro se paramenta con el edificio vecino, hacia el sur con el Jockey Club y al norte con el Museo.

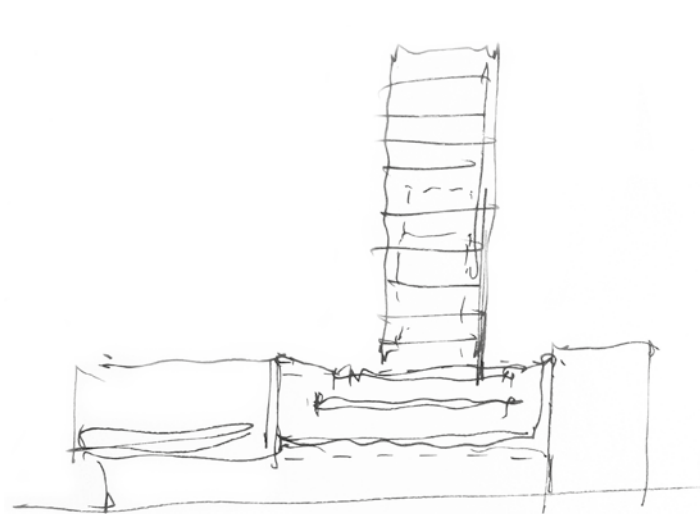


Fig. 47. Implantación de los edificios Museo del Oro y BCH.

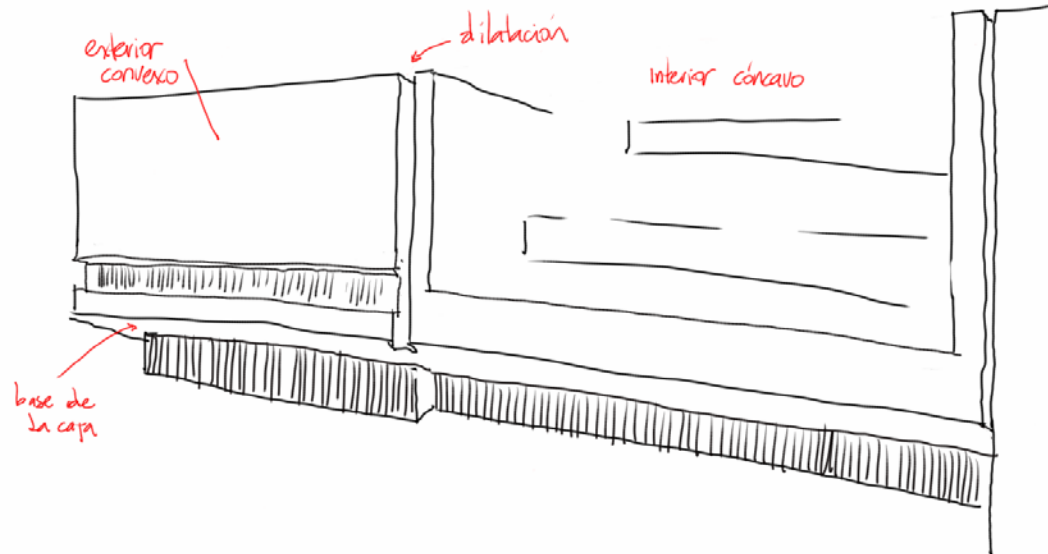


Fig. 48. Museo del Oro y edificio BCH. Convexidad y concavidad.

Con la operación del escalonamiento en el BCH, Samper logra independizar la caja del museo de la plataforma haciendo visibles las aristas ubicadas al sur. Al mismo tiempo, con los muros laterales ha creado un juego de opuestos en donde se puede entender el museo como una caja vista por fuera y la plataforma del BCH como una caja vista por dentro.

Pero al mismo tiempo, se puede observar que Samper opera con más cajas en éste y en otros de sus proyectos. En los planos del tercer piso se puede observar que los límites están constituidos por la presencia de un doble muro separados por la estructura. Entre los muros se encuentra un espacio intersticial que sirve para albergar la estructura así como un área de ventilación y ductos para apoyar algunos espacios del edificio, logrando de esta manera que el muro exterior pueda permanecer cerrado, conservando la caja.

En cuarto piso la existencia de este doble muro se encuentra únicamente en el costado sur y en la zona posterior del edificio. En el segundo piso el doble muro se encuentra en el costado sur y en parte del costado norte, así como en la zona posterior. La presencia del doble muro en el área de exposición del tercer piso, la ausencia de elementos estructurales en el interior y el acabado liso del cielorraso permiten deducir que existe otra caja al interior del edificio.

La utilización de la caja de manera sistemática en el edificio del museo demuestra que la decisión de crear y conservar la forma de la caja es evidente y fundamental. Así mismo, indica el interés del autor por explorar la segunda composición de Le corbusier como método de diseño.

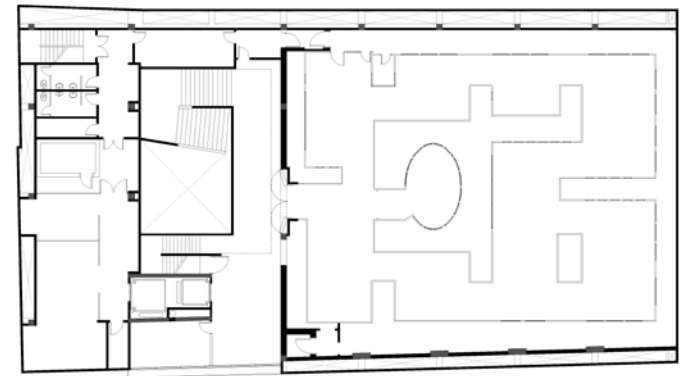


Fig. 49. Planta tercer piso. Doble muro.

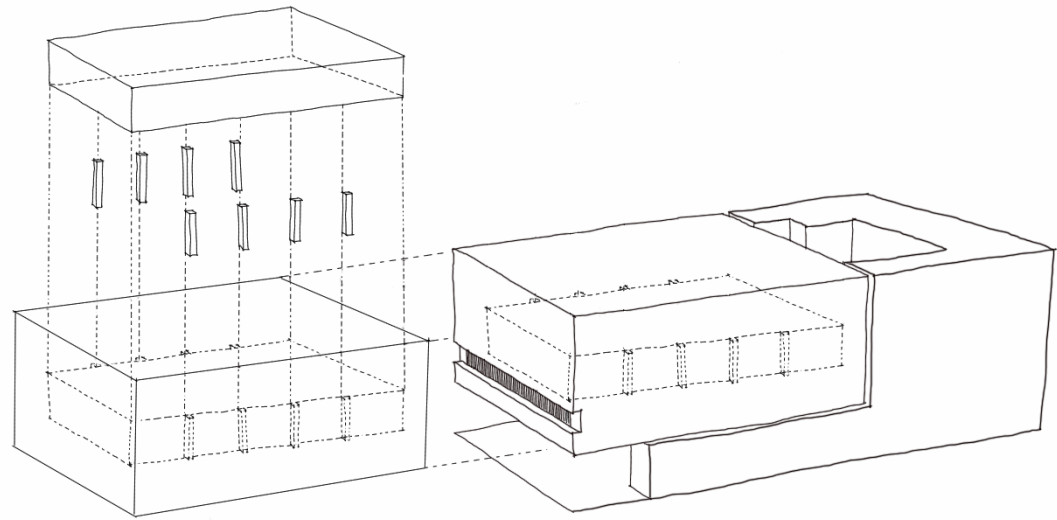


Fig. 50. Caja dentro de Caja. Una operación del Museo del Oro.

De acuerdo a las cuatro composiciones de Le Corbusier, la tercera y la cuarta se constituyen como métodos ideados para llegar a la segunda composición aprovechando los medios tecnológicos disponibles. En el caso de los proyectos de Samper se puede observar su interés en que la estructura portante esté al servicio de la arquitectura.

Esta vivienda es síntesis de sus postulados, producto de meditación, y ensayos. El plan libre, la fachada libre, la liberación del primer piso, el techo jardín o quinta fachada. Aparece nítidamente la concepción de la estructura de concreto. Columnas redondas dispuestas en forma modulada, que dan plena libertad para las particiones internas. Es la gran liberación de los muros portantes.¹³

13 Samper Gnecco, G. (1986). *La arquitectura y la ciudad. apuntes de viaje*. Bogotá: Editorial ESCALA.

En este texto acerca de Villa Savoye se puede inferir que el arquitecto siempre ha estado consciente de la finalidad de los cinco puntos de Le Corbusier¹⁴, los cuales se plantearon como un desarrollo compositivo a partir de las innovaciones técnicas.

Parte de su formación como arquitecto comprendió el período de cinco años como colaborador en el taller de Le Corbusier lo que le permitió conocer a fondo e interpretar sus postulados. Una primera revisión de la arquitectura de Samper conduce a pensar que los cinco puntos se encuentran de manera deliberada en sus proyectos puesto que, además de su preocupación por la estructura en hormigón, se pueden encontrar correspondencias con cada uno de los componentes de esta teoría. No obstante, al examinar cada punto se puede afirmar que Samper realiza su propia interpretación de estos conceptos y los utiliza para fines distintos.

Es posible observar en el Museo y en otros proyectos de Samper la aplicación del primer punto. Sin embargo, existen diferencias en la espacialidad resultante. Estas diferencias se pueden observar en la estructura de las edificaciones y en la relación del primer piso con la ciudad.

El primero de los cinco puntos de Le Corbusier se refiere a elevar el edificio separando la estructura de los muros del primer piso y la creación de cimientos aislados en vez de la cimentación corrida que ha caracterizado a las edificaciones de muros portantes, pudiendo distinguir la estructura de los demás componentes del edificio. En este sentido se puede resaltar que en los proyectos de Le Corbusier los pilotis son visibles en todo momento. Al mismo tiempo, la elevación del edificio del suelo permite liberar el primer piso para permitir el paso del aire y el contacto con la naturaleza.

14 En 1926 Le Corbusier publica un texto en el que expone los “Cinco puntos para una nueva Arquitectura” el cual describe de manera sistemática los componentes básicos de la arquitectura moderna a partir de los cambios espaciales que supone la utilización del hormigón armado en la edificación. Roth, A. (1997). *Dos casas de le corbusier y pierre jeanneret. precedido por le corbusier. ¿Dónde está la arquitectura?*. Valencia: Artes Gráficas Soler.

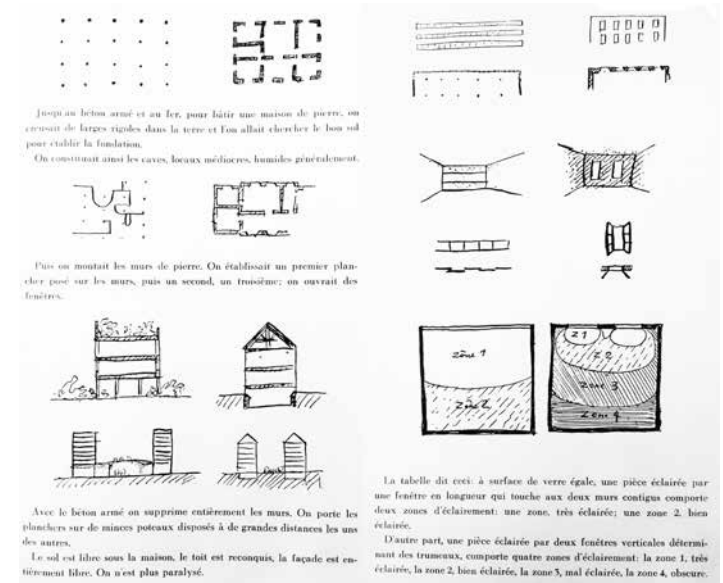


Fig. 51. Los cinco puntos de la nueva arquitectura.

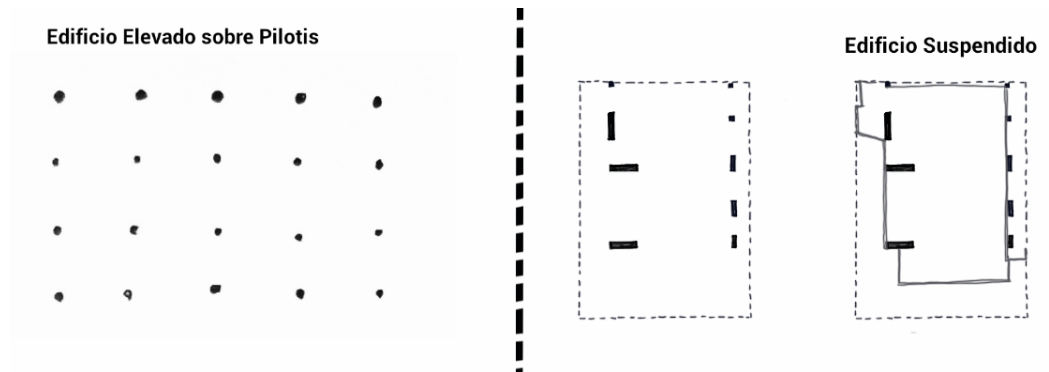


Fig. 52. Edificio Elevado (Le Corbusier) Edificio Suspendido (Germán Samper).

En Villa Savoye de Le Corbusier aplica el primer punto de una manera concreta. En el enunciado se plantea que el primer piso sea liberado, sin embargo en la casa, aunque se puede observar el volumen apoyado sobre los pilotis separados de los muros, el primer piso no se encuentra totalmente libre pues un muro curvo interior compuesto en gran medida por vidrio está en la mitad del espacio. Este muro transparente se encuentra retrocedido del borde perimetral de los pisos superiores de la casa para permitir que ésta siga teniendo la apariencia de estar elevada.

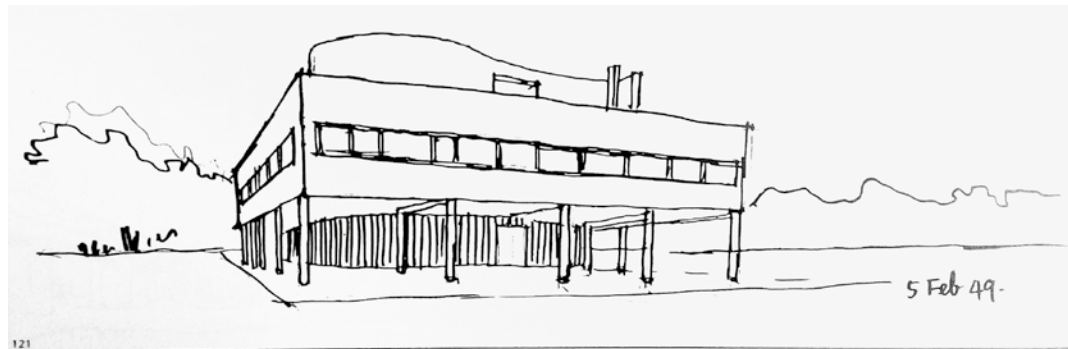


Fig. 53. Villa Savoye. Dibujo de Germán Samper 1949.

En el caso del Museo, solo se observa el edificio como una caja suspendida. La delimitación en vidrio del primer piso se encuentra también retrocedida, no obstante, no se pueden ver los elementos estructurales que sostienen el volumen superior. Cuando se observa al edificio desde el costado sur de la plaza pareciera que es una pesada caja en concreto descansando sobre una caja de vidrio. Sin embargo, a medida que se llega a la esquina norte del edificio, se puede observar que la caja de vidrio no se encuentra en todo el primer piso sino que se interrumpe en el costado norte donde se encuentra un muro en concreto perpendicular al vidrio que sobresale del mismo y se paramenta a la calle hasta el acceso secundario del edificio. Samper busca que este muro este retrocedido respecto al voladizo para que la sombra del mismo le sirva de velo. Asimismo, el muro tiene un acabado más oscuro que la caja blanca del volumen superior que contribuye a generar el efecto de sombra en el primer piso.

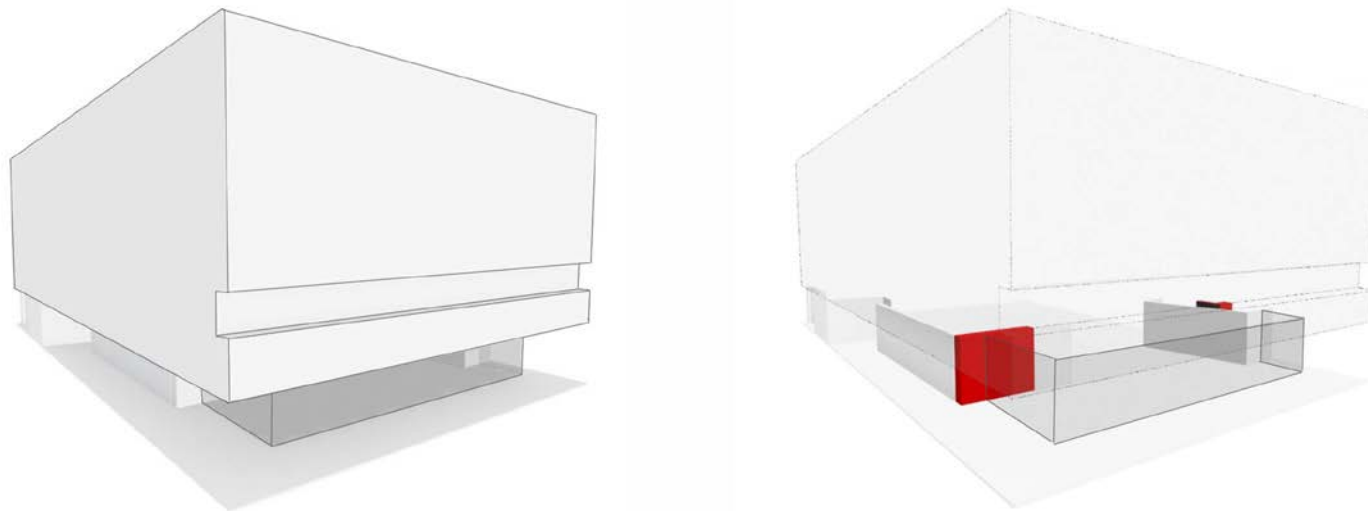
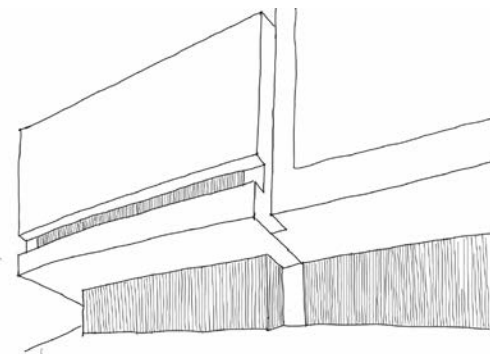


Fig. 54. Elementos estructurales que sostienen el gran voladizo para simular que el museo es una caja suspendida sobre vidrio.

Al observar la planta del primer piso se puede comprobar que dentro del muro en concreto se encuentra una gran pantalla estructural maciza y que sobre el mismo eje en el costado sur del edificio, embebida en el muro doble, se encuentra una columna en L de dimensión considerable. Tanto la pantalla como la columna soportan un voladizo de 10.35 mts. lo que permite cubrir de vidrio la parte frontal de la edificación.

Samper hace un gran esfuerzo para esconder la estructura. Mientras en Villa Savoye se encuentran a la vista los elementos estructurales que hacen posible la elevación del edificio, en el museo existe toda una estrategia para ocultar la estructura portante, como sucede en el tinglado de los teatros. La caja no solo está elevada del suelo sino que aparece levitando. El juego de masas entre la gravedad y la levedad, donde un objeto pesado se encuentra suspendido.

Para Samper, elevar el edificio tiene que ver con la idea de hacer del mismo una caja. Esta es entonces una estrategia para hacerla visible. Al elevarla del suelo consigue mostrar su base y las aristas inferiores, es decir, mostrar la caja por debajo, lo que se puede constatar con el acabado liso y blanco del cielorraso del primer piso el cual se asemeja al acabado del edificio en fachada. Este detalle hace que el espectador perciba, al entrar al museo que se encuentra debajo de una caja.



55. Samper eleva las cajas del Museo y del BCH para hacer visible su base.

Siguiendo el mismo paramento en altura, la plataforma del BCH también se encuentra elevada sobre una base retrocedida en vidrio logrando la continuidad del efecto de pesadez y levedad producto de la elevación del volumen del museo. En este proyecto además de hacer visible la caja por dentro, se muestra también su base, aumentando el efecto de ingravidez de la plataforma a pesar de su gran luz.

Sin embargo, el cerramiento en vidrio del edificio BCH se encuentra diferenciado del cerramiento del museo al encontrarse junto a un muro que se retrocede tres metros respecto al primero. Así mismo, la base de la plataforma muestra la dilatación que los separa en fachada y el cambio de material de ambos edificios para demostrar que son dos elementos diferenciados y opuestos.

Al mismo tiempo, la operación de suspender la caja también puede verse en el proyecto de la ampliación de la Biblioteca Luis Ángel Arango proyectado por la misma firma en 1962. La edificación se compone de cajas cerradas al exterior en donde es posible percibir parte del área de la ampliación como una caja elevada que sobresale del volumen principal.

El voladizo permite hacer visible la base de la caja, que en este caso presenta un detalle de sustracción de carácter estereotómico, y con ello la separa de la volumetría del resto de la edificación. El cerramiento en vidrio del primer piso y la sombra proyectada por los pisos superiores hacen posible, desde determinados ángulos, percibir el volumen como una caja suspendida.

En este proyecto se reitera la búsqueda de Samper por ocultar la estructura portante de la edificación.

Al interior del museo también podemos encontrar cómo los muebles reproducen una idea análoga de caja elevada. Tanto los muebles de la sala del tercer piso como los paneles de exposición de la sala del segundo piso se presentan sin tocar el piso a través de distintos medios.

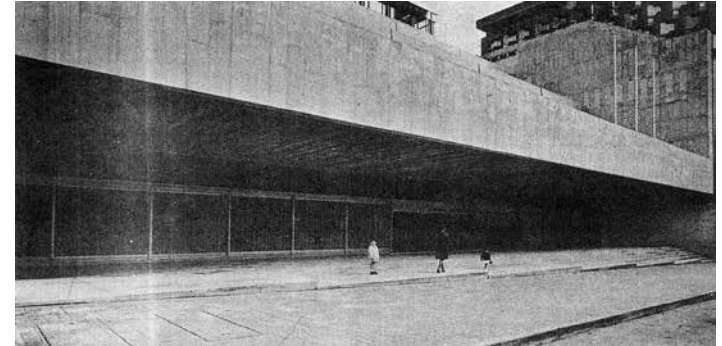


Fig. 56. Edificio BCH. La caja también aparece levitando.



Fig. 57. Ampliación de la Biblioteca Luis Angel Arango. Sala de Conciertos.

En el caso del segundo piso los paneles de exposición junto con los muebles que contienen las piezas de cerámica precolombina se encuentran colgados del cielo raso. Este sistema les da la apariencia de encontrarse suspendidos en el espacio, de acuerdo con el carácter de continuidad espacial de esta sala.

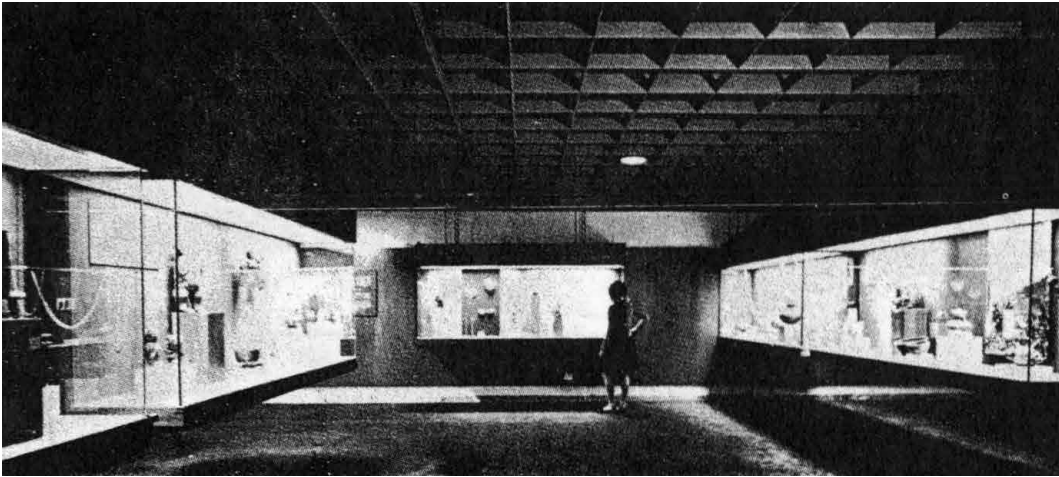


Fig. 58. Fig. 59. Sala de exposición Segundo Piso. Los muebles son cajas suspendidas.

En la sala de exposición del tercer piso los muebles de la exposición de orfebrería, aunque son de apariencia sólida y laberíntica, también son cajas que se encuentran separadas del suelo mediante elementos en la base retrocedidos de la misma manera como se ha hecho con el edificio. Al ser un espacio oscuro y laberíntico, la luz ubicada en la zona inferior del mobiliario contribuye a acentuar el efecto de levitación.

Por lo anterior, debido al uso reiterado de la caja suspendida se puede inferir que esta es otra de las operaciones fundamentales en el Museo. Así mismo, la relación del primer piso es esencial para comprender la utilización del primer punto.

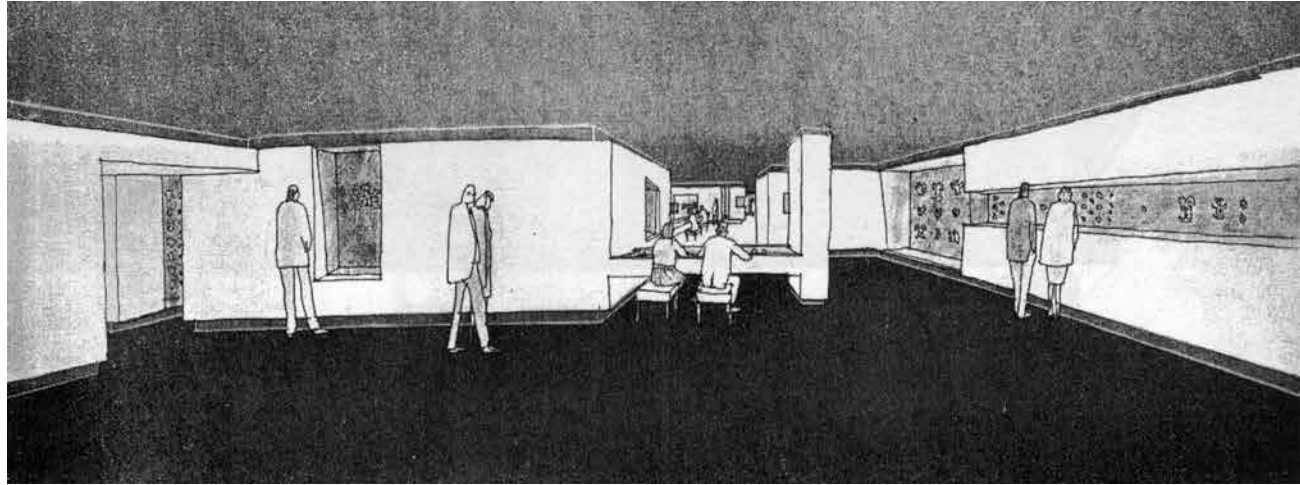


Fig. 60. Fig. 61 Mobiliario del tercer piso del Museo. El retroceso y la luz de la base producen un efecto de levitación.

En Villa Savoye, la existencia del cerramiento transparente crea una relación particular del primer piso con la naturaleza del sitio en donde el reflejo juega un papel de continuidad del paisaje. En el museo la transparencia del primer piso permite también una relación del edificio con la plaza en donde el vidrio refleja la actividad del peatón, es decir, el ámbito urbano.

La preocupación por el primer piso como elemento de relación con la ciudad ha sido recurrente en la arquitectura moderna. En el Parque Santander están presentes distintas soluciones para esta relación tanto en edificios bajos como en edificios de torre plataforma. Samper ha retomado esta preocupación en los tres edificios proyectados en la plaza.

En el museo y el edificio BCH la utilización del vidrio en primer piso tiene algunas implicaciones. Por una parte, aunque la transparencia puede establecer comunicación visual, en este caso lo hace únicamente cuando el transeúnte está muy próximo al edificio en donde se le permite una vista reducida del interior debido

a los elementos que delimitan el espacio interior. Por otra parte, la penumbra que genera el voladizo de ambos edificios produce desde ciertos ángulos que el vidrio se comporte como un espejo que refleja la actividad de la plaza. Para Samper, la existencia de un primer piso transparente no refleja la intención de crear un espacio diáfano, sino por el contrario, demostrar la expresión del juego de contrarios donde lo pesado puede ser suspendido.

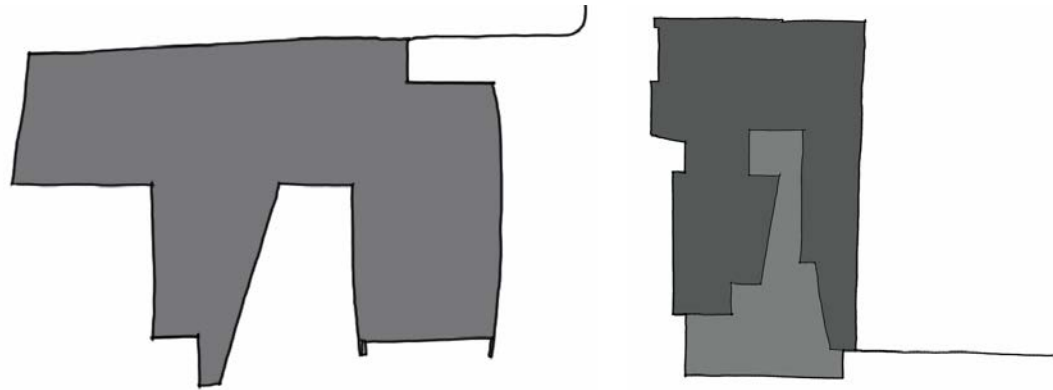


Fig. 62. Edificio Avianca y Museo del Oro. Volúmenes de contornos cóncavo convexos.

Al mismo tiempo, la silueta del primer piso tanto del museo como del edificio Avianca no es regular sino que presenta concavidades y convexidades produciendo un mayor juego de luces y sombras. Este manejo volumétrico podría compararse con el contorno de las iglesias que se encuentran en el costado noroccidental de la plaza, las cuales se diferencian de los edificios que siguen un paramento como el edificio del Banco de la República en el costado sur. Samper parece estar interesado en este juego volumétrico tanto en el exterior como en el interior del museo.

En el museo el contorno irregular que se puede identificar en el edificio Avianca se puede encontrar también al interior del primer piso del museo, invirtiendo la relación. Como si el espacio urbano continuara siendo parte del edificio. Esta correspondencia se puede comprobar con la continuación del suelo urbano en el museo, así como en Villa Savoye es el suelo natural el que se prolonga al interior.

Esta preocupación por la relación del suelo urbano y natural con el proyecto conduce al segundo punto, la terraza jardín. Para Le Corbusier “las cubiertas jardín significan para una ciudad recuperar la superficie construida”. Se trata de crear una relación con el lugar en donde la arquitectura se superpone a la naturaleza y la naturaleza a la arquitectura, al contrario de los edificios que quedan anclados al lugar. Samper retoma y al mismo tiempo contradice la preocupación por la terraza jardín.

En el caso del Museo, la operación principal del cuarto piso ha sido la creación de un patio interior y de una terraza con muro alto que proveen de luz y ventilación a los espacios allí organizados. Al hacer que los espacios miren al interior se logra igualmente mantener el cerramiento exterior. Allí Samper recupera la idea de la casa patio a partir de un recinto rodeado por las oficinas de los investigadores.

Cubierta Jardín



Cubierta Jardín

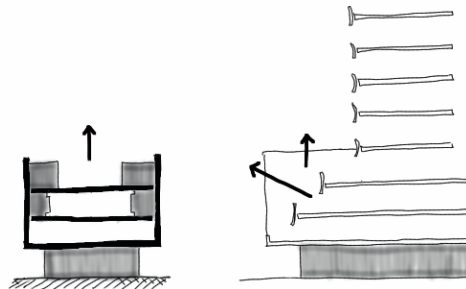


Fig. 63. Fig. 64. Cubierta Jardín Le Corbusier y Germán Samper.

Es un espacio de carácter privado al cual no tienen acceso los espectadores del montaje de los pisos inferiores, quienes han finalizado el recorrido en la sala de exposición del tercer piso. Por ello se puede decir que el espacio del cuarto piso es un “edificio aparte” que se ha puesto en la parte superior del museo y del cual nadie da cuenta excepto quienes trabajan allí.

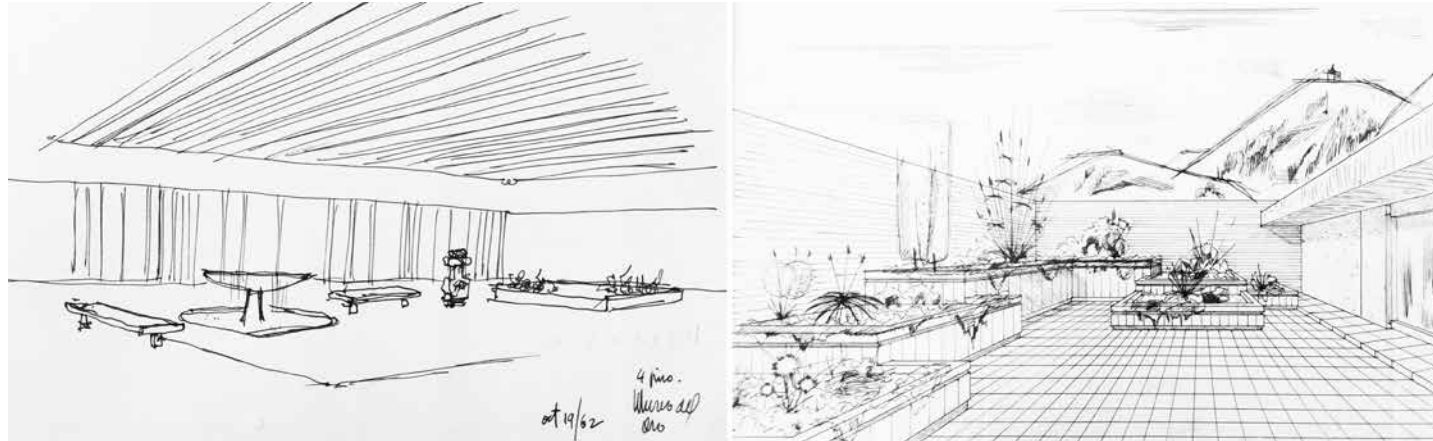


Fig. 65. Fig. 66. Patio y terraza cuarto piso. Predominio de la relación con el interior y con los cerros. Dibujos de Germán Samper 1962.

La terraza jardín de Villa Savoye es visible desde el exterior porque a Le Corbusier le interesa mostrar las partes del edificio. Samper no deja ver el espacio de patio y de terraza a partir de la utilización de muros altos debido a que su interés principal es ocultar el interior de la caja. Es por ello que Samper ha decidido organizar toda una estrategia para mantener la forma de caja en ésta y otras partes de la edificación. Así, en el museo, Samper no está interesado en utilizar la cubierta jardín como un espacio para recuperar el espacio público ocupado en primer piso. Pero sí tiene la intención de establecer una relación con el exterior de carácter privado, es decir, hacia los cerros y el cielo, como se podría hacer con una casa patio.

Esta “terracea jardín” tipo casa patio es contraria a las terrazas del edificio BCH las cuales establecen una relación visual con el parque Santander. En este proyecto

la terraza jardín no es el remate del edificio sino que constituye la plataforma del mismo. El edificio se eleva y después se convierte en terraza desapareciendo la plataforma y creando un negativo o una concavidad si se compara con la convexidad del museo. Así mismo, como ocurre en el BCH, el edificio Avianca no tiene terraza jardín al final de la torre. Este edificio no tiene una terraza jardín que pueda llamarse como tal. Sin embargo, entre la torre y la plataforma a medio piso de la calle se encuentra un espacio de terraza-plazoleta que establece una relación interior exterior más directa.

Lo anterior demuestra las diversas soluciones que Samper utiliza para resolver un problema. Así mismo, es posible que en estos proyectos el arquitecto esté en búsqueda de una espacialidad particular que se encuentra en permanente tensión con los procedimientos de la modernidad.

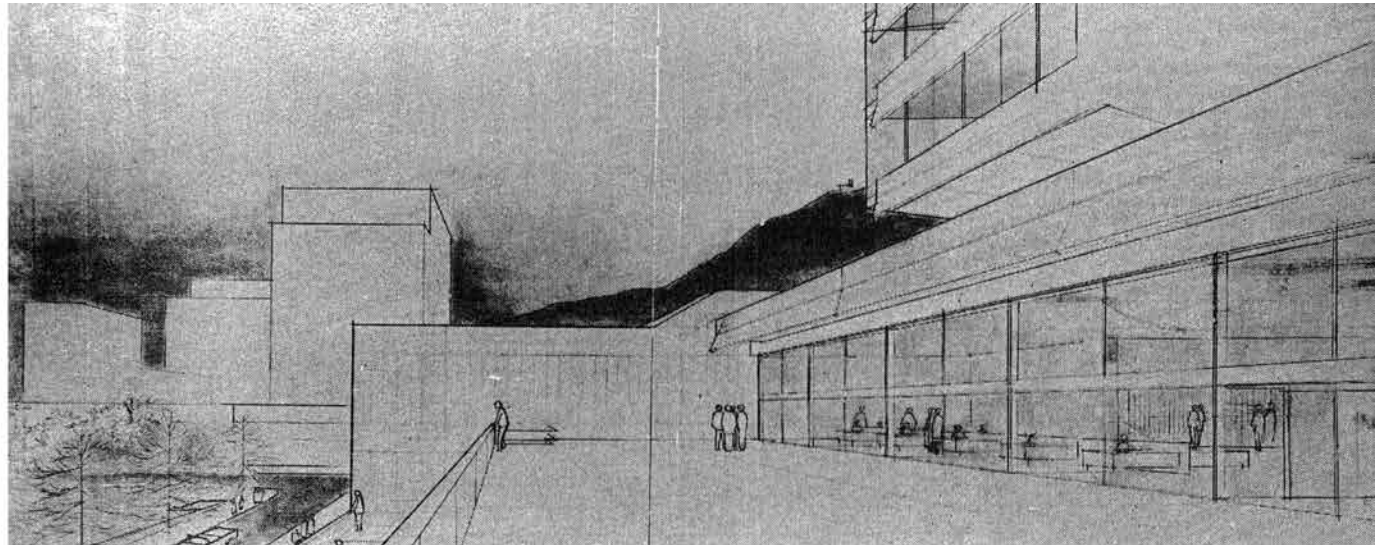
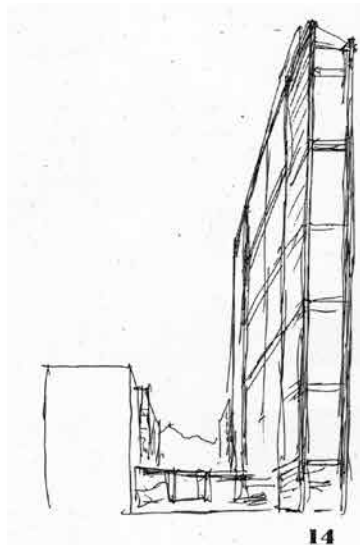
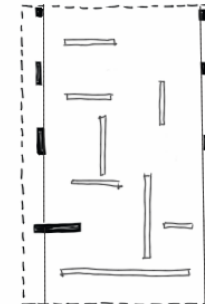
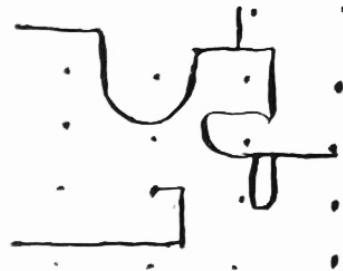


Fig. 67. Fig. 68. Dibujos espacio público edificio Avianca y terrazas edificio BCH.

Así como el autor reproduce una casa colonial en el último piso también reproduce diferentes sistemas de distribución en los demás pisos, lo cual es posible gracias al uso de la planta libre.

El sistema de pilares que propone Le Corbusier soporta las placas de la edificación y permite que los muros divisorios queden liberados de su carga estructural, por lo tanto, se puede tener libertad de distribución en cada piso. Al mismo tiempo se pueden interrumpir partes de la placa para crear continuidad vertical. Por lo tanto, se pueden encontrar en cada piso de sus proyectos diferencias en su distribución. Por otro lado, en los proyectos del autor se deja ver cuáles elementos cumplen una función estructural y cuales son revestimiento por ello el espacio se puede entender como una superposición de elementos en donde los muros que dan carácter a un espacio se intercalan con una malla tridimensional dada por la estructura.

Planta Libre



Planta Libre



Fig. 69. Fig. 70. Planta libre Le Corbusier y Germán Samper.

Si para Le Corbusier la planta libre se representa como muros creados libremente sobre una retícula de pilares, para Samper el sentido de la planta libre se da con varias diferencias tanto en el sistema estructural como en la disposición de los muros. Al mismo tiempo, existen contrastes en la manera como se revela el espacio resultante en sus proyectos.

La estructura de los proyectos de Samper a diferencia de los pilares, está pensada para crear un espacio sin columnas. Esto implica cambiar los pilares por pantallas ubicadas estratégicamente para ser ocultadas, crear placas con vigas de transferencia y postensados para soportar las grandes luces resultantes. Un gran esfuerzo estructural.

Esta superficie sin columnas puede ser visible en el segundo piso del museo. Es un espacio continuo en donde el mobiliario está compuesto por paneles que no tocan el piso ni el techo. Los paneles se disponen en el espacio sin crear esquinas, por lo tanto, no existen convexidades ni concavidades. Existe un predominio de la vista horizontal, la cual remata en la ventana alargada que mira hacia la plaza. Se puede decir que este tipo de composición espacial justifica la construcción de una estructura oculta, el espacio resultante refleja la intención de desafiar la gravedad a partir de las placas y los muros que aparecen flotando.

En el BCH se encuentra un predominio de la horizontal al igual que en el segundo piso del museo. En este proyecto es una clara intención. Tanto en la plataforma como en la torre se busca la creación de un espacio continuo con ciertas particularidades. La diferencia está dada en la ubicación de los elementos estructurales, que si bien en la plataforma se encuentran en la zona perimetral

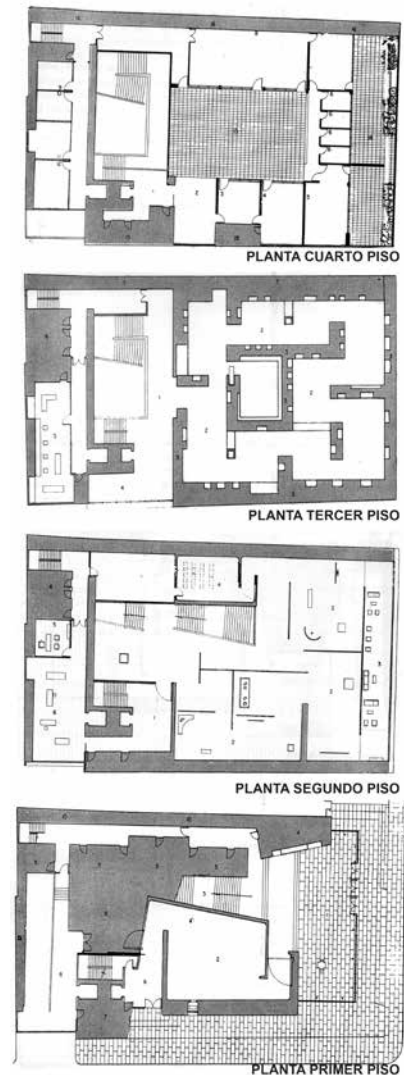


Fig. 71. Un sistema de composición en cada piso del Museo.

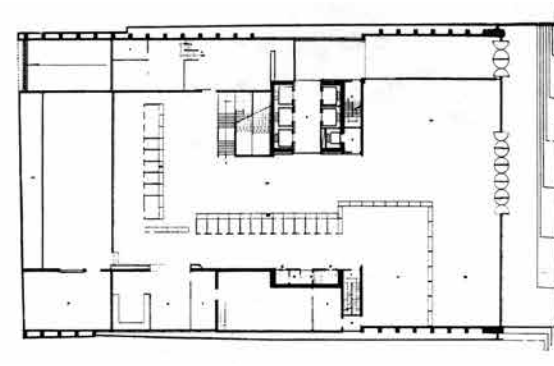
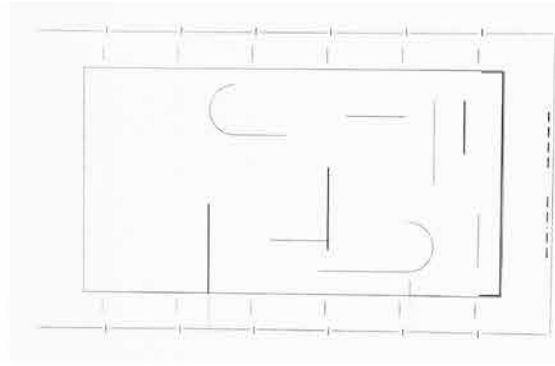
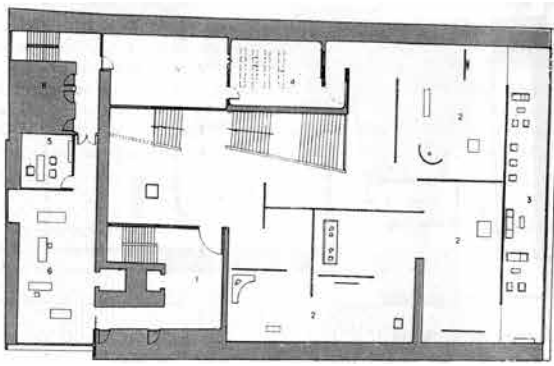


Fig. 72. Fig. 73. Fig. 74. Espacio continuo. Planta Segundo piso del Museo del Oro. Planta del Café de Terciopelo y Seda. Berlín 1920. Mies Van der Rohe. Planta primer piso edificio BCH.



Fig. 75. Interior primer piso Edificio BCH.

como lo están en el Museo, en la torre se encuentran en el centro para dejar libres las áreas perimetrales en donde se busca tener una vista horizontal sin obstáculos. Los elementos estructurales de la torre también se reflejan en la plataforma. Por lo tanto, debido a las pantallas y también por algunas divisiones al interior de la plataforma, el espacio interior es de penumbra a pesar de reflejar continuidad en las áreas de oficina abierta.

Por el contrario, el tercer piso del museo es un espacio hermético y cerrado. No existe contacto con el exterior. La penumbra permite centrar la vista en los objetos de oro expuestos con ayuda de luz artificial. Este no es un espacio continuo sino contenido, en donde el mobiliario se dispone a manera de caja muraria que delimita el recorrido como lo hace un laberinto. En este piso Samper consigue un espacio libre de elementos estructurales pero no exhibe la continuidad espacial resultante. La planta libre de Samper es una planta libre sin columnas que permite diseñar a voluntad los espacios interiores, por ello la delimitación del museo tiene dos métodos de composición opuestos, dos escenografías. En primer lugar, la construcción de un espacio continuo a partir del ensamble de elementos de carácter tectónico. Una

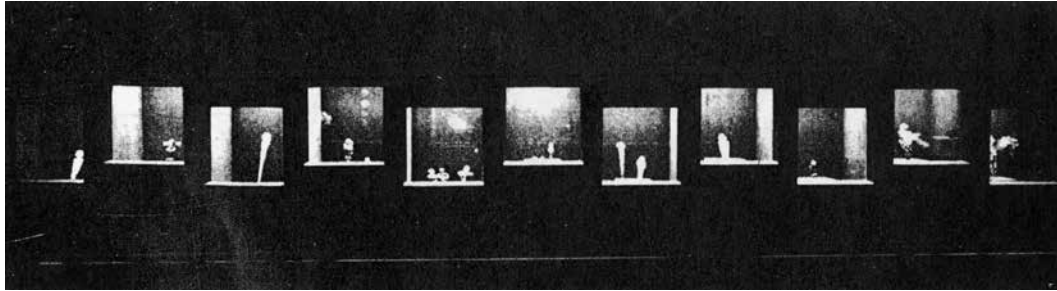


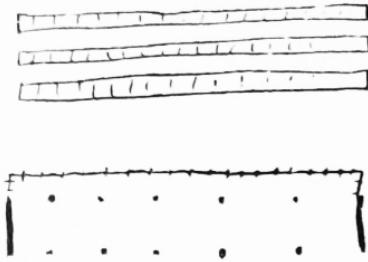
Fig. 76. El interior del tercer piso es un espacio contenido para resaltar cada pieza de oro.

espacialidad que se puede comparar con la arquitectura de Mies Van der Rohe¹⁵, en donde los elementos se encuentran flotando en el espacio. Y en segundo lugar la constitución de un espacio contenido a partir de la creación de una estereotomía artificial. Así mismo, los elementos estructurales se ocultan de manera que en el primer caso no se puedan ver los elementos estructurales y en el segundo caso no se pueda percibir su inexistencia.

De modo similar a la búsqueda de la libre composición de la planta el arquitecto retoma los conceptos de la libre composición de la fachada. Su interés por el control del proyecto a través del manejo de la estructura portante se refleja, entre otros, en el esfuerzo por liberar la fachada de su carga portante mediante el retroceso de las placas estructurales. Al independizar la fachada del diseño interior de la edificación se tiene facilidad para la composición de la misma. Samper expresa esta libertad de diversas maneras, tanto en proyectos donde la fachada aparece literalmente adosada al edificio como en proyectos que por su densidad no parecieran hacer uso de la fachada libre.

15 La apariencia de ingravidez es una de las singularidades de los proyectos de Mies Van der Rohe por lo que en proyectos como el *café de terciopelo y seda* de 1927 las divisiones en tela aparecen suspendidas en un espacio unitario. Artificio que se hace posible mediante la solución estructural. Colomes, E., & Moure, G. (Eds.). (2004). *Mies van der rohe. café de terciopelo y seda. berlin 1927*. Madrid: Editorial Rueda.

Fachada libre



Fachada libre

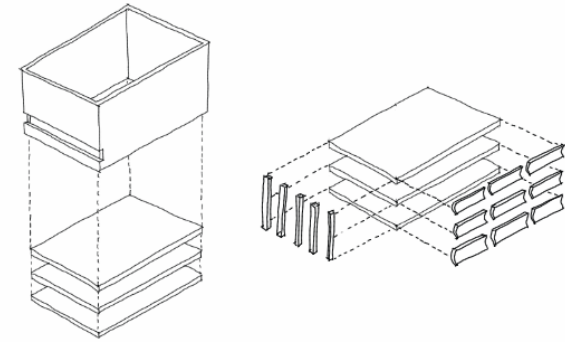


Fig. 77. Fig. 78. Fachada libre Le Corbusier y Germán Samper. Las distintas posibilidades de composición.

El interés de Le Corbusier en este punto está en la posibilidad que da la estructura de diseñar libremente la fachada en donde, a diferencia de la arquitectura de muros portantes, es posible la creación de ventanas que permitan una mayor iluminación del espacio interior y mayores visuales al exterior.

La estructura del museo está diseñada de tal manera que la fachada no dependa de la caja muraria interior. En ese sentido el arquitecto puede diseñar un cerramiento de cualquier tipo. Podría haber construido una fachada transparente pero Samper decide crear un volumen cerrado.

La fachada del museo del oro es un muro que envuelve todo el proyecto a partir del segundo piso, este muro le confiere al edificio la apariencia de sólido opaco. Las placas del edificio se encuentran retrocedidas de los límites para permitir la continuidad del acabado y en algunos casos se encuentra la presencia de un doble muro con un espacio vacío entre el muro interior y el muro exterior. En la ventana alargada del segundo piso se ha creado un antepecho ancho para que la ventana se pueda retroceder del límite exterior, así mismo, el vano atraviesa toda la fachada principal dejando cortes en los extremos. Estas operaciones permiten conservar

la estereotomía de la fachada dándole apariencia de un sólido grueso y no de un muro delgado como en realidad está construida.

Una operación semejante se encuentra en la fachada de la Biblioteca Luis Ángel Arango en donde se encuentra un muro sólido con revestimiento en mármol que envuelve parte del proyecto y contrasta con la zona oriental de la biblioteca. Debido al muro, a la disposición de los volúmenes y a los vanos de los ventanales el proyecto tiene una apariencia monolítica. De acuerdo a lo anterior, las fachadas del Museo y de la biblioteca se diferencian de las operaciones de fachada en otros proyectos de Samper.

En el caso del BCH la fachada libre se puede entender como elementos sueltos que se encuentran adosados a las placas del edificio. Esta está compuesta por ventanales de piso a techo que se encuentran fijados sobre las placas estructurales. Los ventanales están subdivididos por elementos metálicos horizontales y verticales que equilibran la composición. Frente a los ventanales se encuentran una serie de plaquetas en concreto con forma de pliegue cóncavo y dilatados de la fachada mediante apoyos puntuales cumpliendo el papel de brise soleil. La fachada frontal de la torre está compuesta por tres y nueve módulos que corresponden a las plaquetas y a la subdivisión de los ventanales.

En el BCH la idea de ventanas puntuales desaparece por la ausencia de muros y antepechos, en cambio, a partir de las subdivisiones metálicas de la fachada en vidrio y de las plaquetas que se superponen a las mismas se puede visualizar una intención de tejido. La vista al horizonte desde el interior del edificio se recompone a partir de la disposición horizontal de las plaquetas, las cuales se encuentran dilatadas entre sí acentuando la intención de superposición de elementos. Por lo anterior, se puede afirmar que la fachada del edificio BCH es una composición de carácter tectónico.

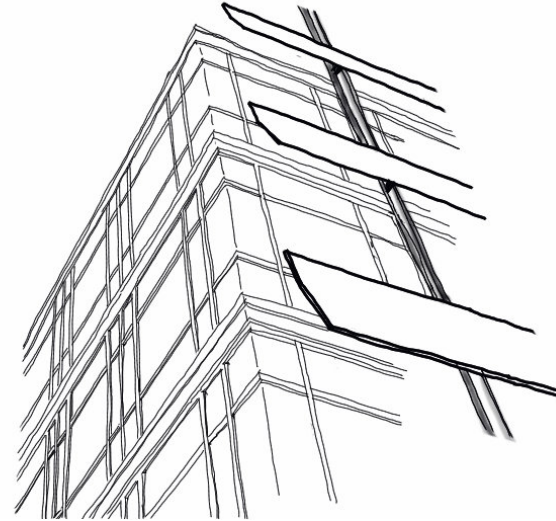


Fig. 80. La fachada del edificio BCH es un tejido mientras que la fachada del museo es un muro sólido.

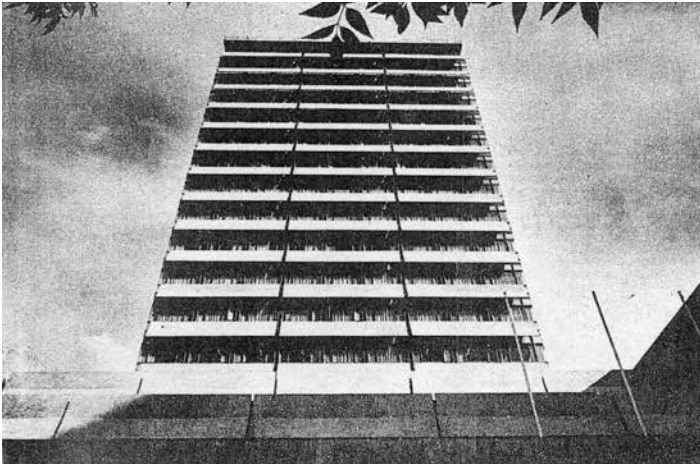


Fig. 79. Fachada Tectónica del BCH.

La fachada del edificio Avianca se compone de una serie de elementos verticales adosados a las placas estructurales. La estructura perimetral de la torre es visible desde el exterior. Esta se compone de cuatro pantallas en concreto a la vista de forma irregular ubicadas en los extremos y que definen su perímetro. Las placas son visibles desde el exterior y hacen parte del entramado de la fachada. Sobre las placas se apoyan una serie de elementos metálicos que acentúan la verticalidad de la edificación. Esta verticalidad continúa al nivel de la plataforma donde la fachada se compone igualmente de elementos metálicos verticales a manera de persianas.

Samper utiliza en sus proyectos la fachada libre como un precepto ineludible propio de la utilización del hormigón armado. En ocasiones hace muy evidente su utilización como sucede en el BCH y el Avianca. En otras ocasiones como en el museo y la biblioteca la fachada es un muro cerrado a pesar de no cumplir una

función portante, lo cual es contradictorio si se parte del supuesto de que separar la fachada de la estructura permitiría la creación de mayor número de vanos o de vanos con mayor dimensión. De lo anterior se puede inferir que para el arquitecto el uso de la caja opaca es esencial por su mutismo pues no se puede conocer lo que se encuentra dentro.

Se puede apreciar que a partir de la fachada libre Le Corbusier refleja el interior de sus proyectos permitiendo que tras la ventana alargada se puedan observar los muros divisorios y la estructura. Samper al contrario no revela el interior de sus proyectos, cuando la fachada es un muro se niega la vista desde el exterior, cuando la fachada es una ventana se limita la vista desde el exterior mediante el uso de cortinas o persianas, cuando la fachada es vidrio la vista desde el exterior se encuentra velada por la penumbra que crean los muros al interior. Así mismo, la fachada de cada proyecto se convierte en un elemento de composición en donde no existe un predominio de un solo tipo de ventana sino el uso de cerramientos de diversas características.

No obstante, Samper hace uso de la ventana alargada en varios de sus proyectos en donde destaca el Museo del Oro y la ampliación de la biblioteca Luis Ángel Arango, sin embargo, sus intenciones con el uso de la ventana no coinciden con el uso original de este elemento. Para Le Corbusier la ventana alargada es una posibilidad dada por el sistema estructural en donde la iluminación interior se puede dar de una manera más óptima, a diferencia de las ventanas pequeñas que permite el sistema de muros portantes y que generan espacios en penumbra. Así mismo, la ventana alargada permite la apreciar el paisaje mediante una vista horizontal y cinematográfica al contrario de las ventanas puntuales que enmarcan puntos específicos del exterior.

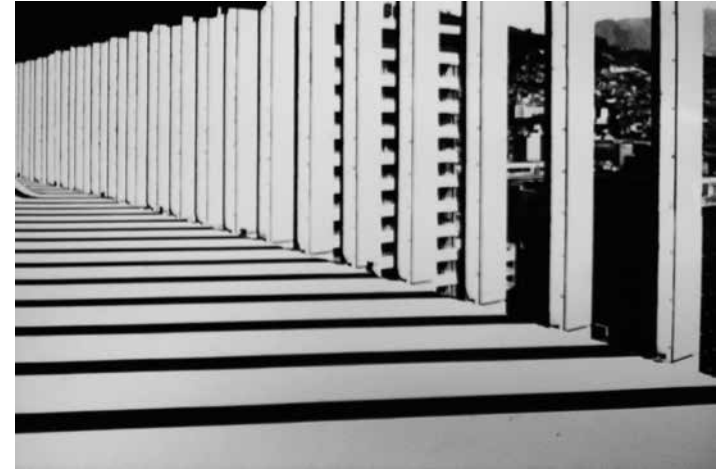


Fig. 81. Fachada edificio Avianca.

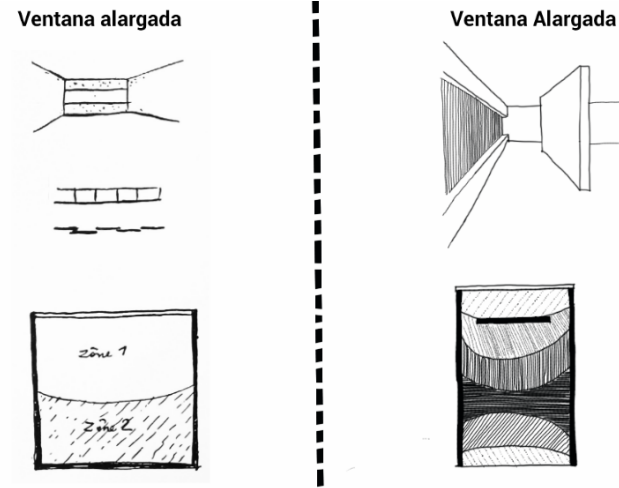


Fig. 82. Fig. 83. Ventana alargada Le Corbusier y Germán Samper.
Mirar al horizonte. Penumbra al interior.

En el museo se pueden encontrar una ventana corrida en la fachada principal a la altura del segundo piso y dos ventanas alargadas de menor magnitud en la fachada norte a la altura del segundo y tercer piso. La primera ventana crea una relación directa con el parque santander y el horizonte, sin embargo se encuentra cubierta por una cortina que limita esta relación. Al mismo tiempo se encuentra un muro a dos metros de distancia que obstaculiza la luz y delimita el espacio de exposición. Así pues, esta no es una ventana pensada para iluminar el espacio del segundo piso, lo que lleva a preguntarse qué intención tiene Samper para utilizarla.

En el proyecto de la biblioteca Luis Ángel Arango también se utiliza la ventana alargada. En este caso, se trata también de una ventana que no está pensada para iluminar el espacio. Al igual que en el museo, en el segundo piso se encuentra la ventana principal que atraviesa el prisma de la fachada y la cortina que mantiene la penumbra al interior. Al exterior de la ventana se pueden encontrar además una serie de elementos verticales que acentúan la textura vertical que a Samper le interesa destacar en estos vanos.



Fig. 84. Ampliación de la Biblioteca Luis Angel Arango.
Vanos de áreas de estar.

En los dibujos que hace Samper a la Unidad de Habitación de Marsella durante su visita en 1961 puede verse su interés por la caja y la solidez del proyecto al omitir la expresión tectónica de las ventanas en la fachada dejando ver una caja lisa y pesada. Al mismo tiempo se puede ver que destaca los elementos que elevan el sólido sobre el paisaje los cuales son más angostos en la base para acentuar la percepción de levedad al estar apoyando un elemento más pesado. Igualmente la ubicación del vano del edificio con la textura que generan los brise soleil al interior del mismo recuerdan el vano del museo con la textura de la cortina y al vano de la biblioteca con su textura en madera.

De acuerdo a lo anterior, si el vano alargado no está hecho para iluminar es probable que sí se encuentre hecho como una operación estereotómica del sólido platónico del proyecto. Igualmente, la ubicación del vano es de importancia dado que al romper la caja cerca a la base contribuye a mantener la forma de caja al mismo tiempo que hace parecer más pesado el bloque superior.

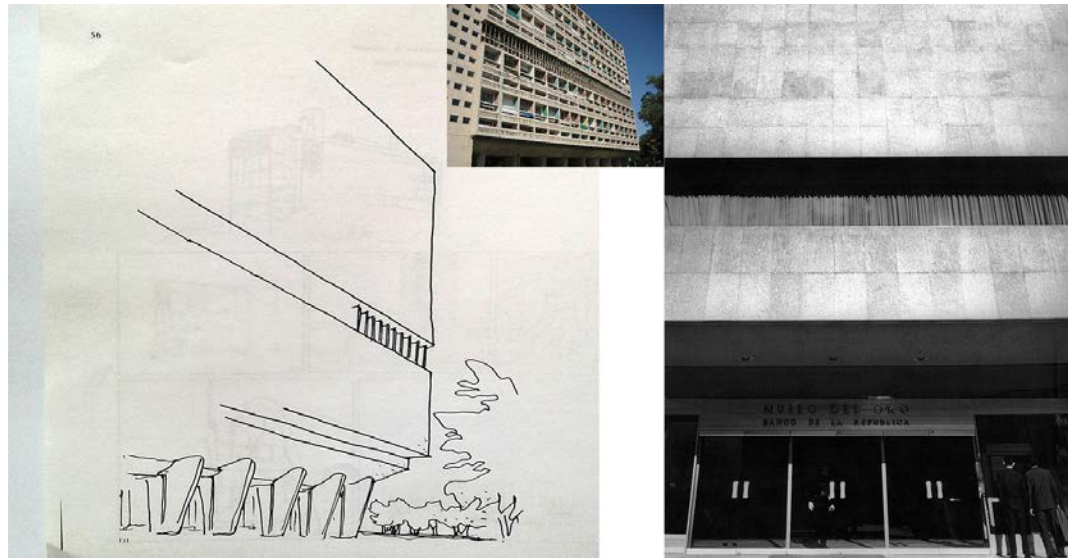
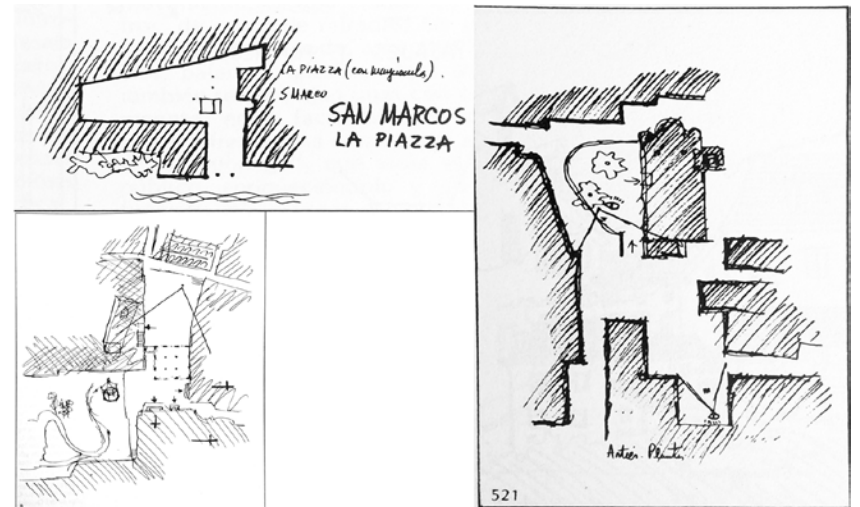


Fig. 85. Fig. 86. Unidad de Habitación de Marsella. Dibujo de Germán Samper.
Fachada principal Museo del Oro.

En sus esquemas de los cinco puntos Le corbusier evidencia el cambio de espacialidad entre la arquitectura de muros portantes y la nueva arquitectura. La primera se caracteriza por tener vanos pequeños, por encontrarse anclada al suelo y por sus espacios interiores en penumbra. La segunda representa lo opuesto, espacios iluminados y delimitados libremente. Al ver la aplicación de los cinco puntos en Samper se puede percibir que se encuentran dos tipos de espacialidad en sus proyectos, una que guarda parentesco con la arquitectura de muros portantes pero con la técnica moderna y otra que evidencia la técnica moderna mediante la continuidad espacial.

En cuanto a la primera espacialidad se puede decir que Samper ha puesto la técnica moderna al servicio de la creación de una estereotomía aparente operando con el concepto de masa. La segunda espacialidad representa un procedimiento tectónico a partir del entramado de elementos. ¿Cómo desarrolla el arquitecto estos dos sistemas compositivos que parecen estar en permanente tensión?



CAPÍTULO III. La caja de artificios.
Composición con el vacío estereotómico.

Y por último, el lugar sagrado, la bóveda donde se exhibe la colección, es un laberinto, una serie de espacios pequeños que se suceden. Pequeños para ponerse a la escala del objeto que se exhibe, laberinto para aislar y fraccionar en ambientes diferentes, piezas que por su similitud engendran monotonía. Y dentro de estos espacios pequeños, ..., de altura baja, de piso amortiguado..., de luz general tenue, están las vitrinas que contienen las piezas objeto mismo del museo.¹⁶

A partir de los cinco puntos de Le Corbusier se pueden explicar múltiples operaciones del museo. No obstante, al utilizar la estructura en hormigón armado dejando velada a la mirada del visitante una ingeniosa solución estructural, se puede inferir la existencia de otra intención arquitectónica. Los cinco puntos como estrategia formal están al servicio de un objetivo formal diferente. En la búsqueda formal y espacial de Samper ¿Qué propósito tienen estas operaciones? El objetivo del arquitecto es conducir al espectador al “corazón” del museo. La bóveda, el espacio central. ¿Cómo logra el autor establecer este recorrido dentro de una caja hermética?

En el museo se pueden hallar dos escrituras espaciales opuestas tanto al exterior como al interior del mismo. Siendo por fuera una caja hermética que destaca por su integridad formal, es inesperado lo que se encuentra al interior.

En el primer piso del museo, la sinuosidad del espacio está dada por sus límites irregulares debido a que en vez de conformarse por muros continuos estos giran y se cortan formando concavidades y convexidades, dando al espacio una apariencia de ser el resultado de una excavación. Algo similar sucede en el tercer piso de exposición en donde la continuidad espacial se encuentra interrumpida por el mobiliario de exposición, lo que obliga a hacer un recorrido condicionado por los límites del mobiliario. Así mismo, el espacio del vacío de luz está delimitado por muros y antepechos que se encuentran a diferentes profundidades los cuales, a pesar de aparecer como superficies que se desenvuelven, crean una apariencia



Fig. 87. El museo es una caja hermética desprovista de ornamento que no revela el interior.

16 Samper Gnecco, G. (1965). Proyecto para el museo del oro. *Proa*, 175, 30-32.

irregular en el prisma interno que conforma el vacío. La irregularidad presente en distintos lugares del museo se contrapone a la continuidad espacial presente en otros lugares del mismo edificio. Se puede hablar de dos órdenes espaciales que se encuentran en continua tensión. Cada piso y cada ambiente del museo expresa distintos atributos espaciales y materiales. ¿Cómo se obtiene una unidad?

Del mismo modo, al comparar el volumen exterior con el volumen interior no hay correspondencia entre ambos debido a que el vacío interno parece más fragmentado y pequeño que lo que en apariencia refleja el edificio en la periferia. El edificio parece tener un mayor tamaño cuando se le mira desde afuera pero al interior se percibe haber recorrido una menor área. Por tanto, el volumen exterior y el espacio interior no se corresponden en forma ni en tamaño.

Por otro lado, debido al carácter hermético de la caja exterior, dentro del museo predomina la penumbra. Esta atmósfera que contribuye a reforzar la apariencia de masa densa y excavada del primer piso se interrumpe al final de la escalinata donde se ha perforado el volumen interior hasta alcanzar la luz cenital. Siguiendo el juego de luz y sombra de la secuencia de acceso las estancias del museo se articulan a partir del contraste de espacios cerrados y abiertos.

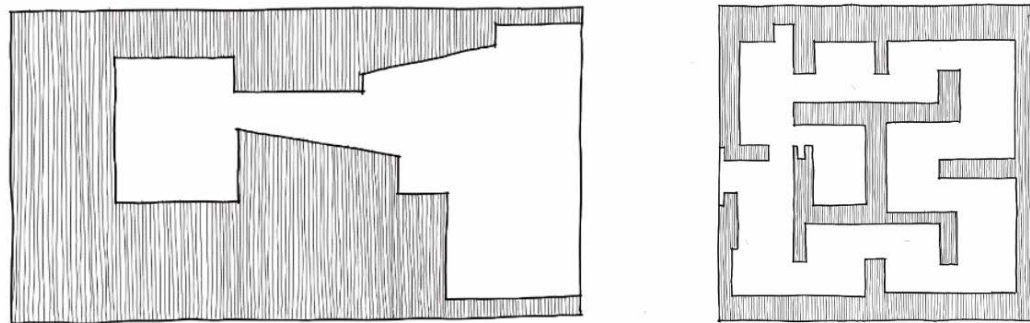


Fig. 88. Al exterior el museo es un prisma. Al interior es un laberinto irregular. La relación se da entre el volumen exterior y las áreas de recorrido del primer al tercer piso. Así mismo se encuentra una relación similar entre la sala de exposición de orfebrería y el mobiliario.

De acuerdo a lo anterior, existe en el museo una contradicción volumétrica entre el interior y el exterior. Si el museo es una caja al exterior formando una figura clara y definida, el interior es un espacio impredecible y sorpresivo. El espacio interior es irregular y sinuoso en donde existen cambios de iluminación y de materialidad al contrario del volumen exterior que se puede considerar un prisma puro, desprovisto de ornamento.

Al examinar los planos del museo publicados en la revista Proa y compararlos con los planos constructivos del edificio se puede observar que en los primeros algunas zonas de la edificación se encuentran sombreadas como si se tratara de la expresión de muros macizos. La mayor parte de los espacios sombreados corresponden a las áreas donde no tiene acceso el público. En ocasiones, ductos y espacios vacíos también son expresados de esta manera.

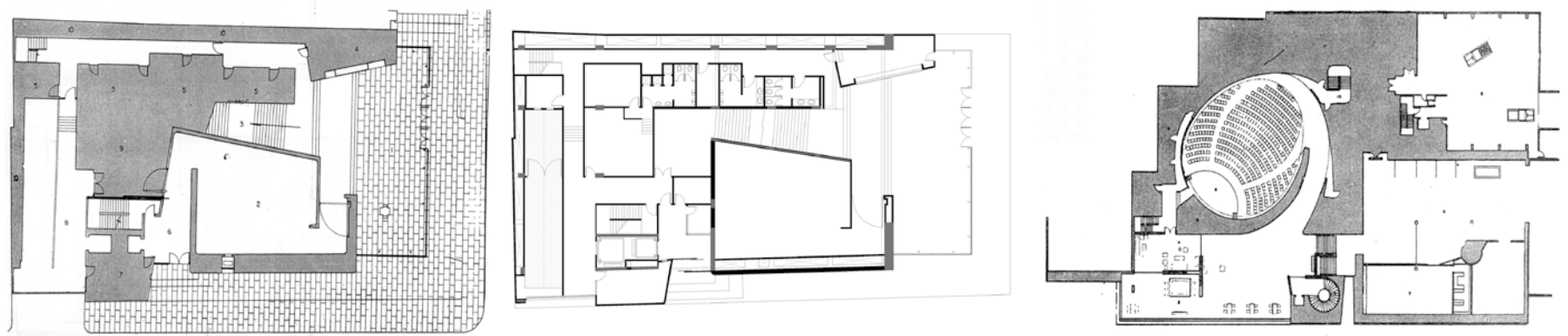


Fig. 89. Fig. 90. Fig. 91 La representación planimétrica de Samper. Planta primer piso del Museo. Planos de publicación y edificio construido. Planta segundo piso de la ampliación de la Biblioteca Luis Ángel Arango.

Esta manera de representar el dibujo del proyecto está también presente en otros edificios de Germán Samper como en la ampliación de la Biblioteca Luis Ángel Arango. En este proyecto igualmente se encuentran sombreados los espacios de servicio del proyecto. Al mismo tiempo, se puede reconocer que los espacios sin sombreado corresponden a las áreas con acceso al público del proyecto.

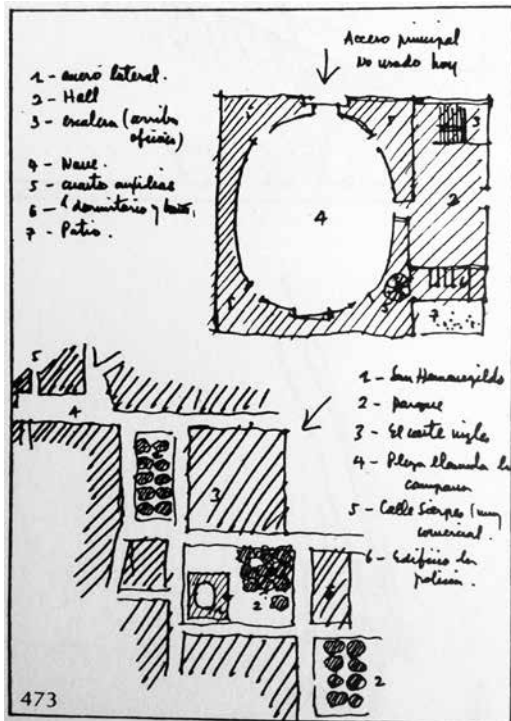


Fig. 92. "Un interior barroco. Espacio único, sensación de espacio total."
 Dibujo de Germán Samper de la iglesia San Hermenegildo, Sevilla.
 El poché es una herramienta para concebir una forma interior distinta a la forma exterior.

Los planos constructivos del museo han permitido reconocer que la mayor parte de las áreas sombreadas son espacios y no muros gruesos. Algunos de estos espacios se pueden considerar residuales mientras que otros espacios pertenecen a zonas de servicio, administrativas, de investigación, de museología. Es decir espacios privados. Cada una de estas áreas cuenta con su propio sistema de circulación independiente de las escaleras principales lo que genera pasadizos y circulaciones paralelas. De este modo se crean conexiones entre algunos espacios pero se niega la comunicación entre las partes del edificio.

La manera como Samper oculta algunas partes de los edificios tanto en su representación como en el espacio resultante lleva a preguntarse por las razones que le motivan a utilizar de manera insistente esta estrategia que se puede definir como escenográfica. Separar y esconder deliberadamente los espacios de servicio puede entenderse como un artificio utilizado para convertir los espacios de servidumbre en el tinglado de la caja escenográfica. Además los límites irregulares resultantes de estos espacios le sirven de telón de fondo a las escenas creadas en la secuencia de recorrido, en particular en el primer piso y en el vacío de luz.

La representación de los planos de sus proyectos corresponde a la representación tipo *poché*¹⁷. Este término se ha utilizado para describir una condición espacial particular tanto a nivel arquitectónico como de la ciudad. El uso del *poché* permite utilizar los espacios de servicio para dar forma al espacio principal de modo que se pueda componer el volúmen interior de manera independiente del exterior.

17 Como procedimiento de representación el *poché* consiste en la expresión de los planos de los edificios en donde se rellenan los muros pero también los espacios de servicio. Esta técnica está relacionada con el ejercicio práctico de los *ateliers* de diseño en donde se destacan los provenientes de la *Ecole des Beaux Arts* de París. En este contexto, los arquitectos utilizaron este medio de representación "para hacer del dibujo de la planta un objeto de contemplación estética" Sin embargo, el *poché* es principalmente un método de composición que permite utilizar los espacios de servidumbre como una masa que sirve de transición entre la volumetría interior y exterior. Castellanos, R. (2012). *Plan poché*. Barcelona: Fundacion Caja de Arquitectos. P. 18

“Lo cierto es que el supuesto contenido artístico de aquellas plantas no era otro que la excepcional destreza del arquitecto para concebir distribuciones ciertamente admirables en solares de geometrías aún más insólitas”¹⁸

En el caso de la Biblioteca Luis Ángel Arango los espacios de servicio se expresan como una masa deformable que al interior permite excavar la sala de conciertos cuyos límites no dependen de la caja exterior . Esta aparente consistencia dada por la expresión del plano es sin embargo parte del artificio puesto que no existe en la realidad tal solidez. Esta masa está compuesta por espacio hueco habitable¹⁹. Los elementos que se presentan como macizos se subordinan al espacio vacío otorgándole protagonismo y permitiéndole resaltar de entre los demás espacios.

No obstante, cabe aclarar que no basta con sombrear los espacios subordinados para declarar la existencia del *poché*. El sombreado hace posible visualizar en el plano la contraposición entre masa y oquedad. La primera moldeable y la segunda jerárquica e inamovible. Esta área representada como un sólido, a pesar de no ser macizo, debe dar la impresión de ser un volumen consistente posiblemente por conformar cerramientos convexos. Al mismo tiempo, la condición de maleabilidad está dada por la discontinuidad de los contornos de estas formas convexas creando también concavidades. Es en este juego entre lo cóncavo y lo convexo en donde se ubica la arquitectura de Samper.

“El primer problema a considerar es que los objetos arquitectónicos no son grandes esculturas, pues deben configurar y ordenar tanto el sólido y el vacío exterior

18 Castellanos, R. (2012). *Plan poché*. Barcelona: Fundacion Caja de Arquitectos. P, 18

19 La arquitectura de Kahn utiliza la “estructura hueca” que contiene espacio al interior a partir de muros delgados pero envolventes. “El vacío ya no es sólo lo que rodea la masa o lo rodeado por la masa, está también dentro de la masa, sea ésta pilar, muro o forjado.” Cortes, J. A. (2003). *Nueva consistencia. estrategias formales y materiales en la arquitectura de la década del siglo XX*. Valladolid: Universidad de Valladolid. Secretariado de publicaciones e intercambio editorial. P. 23

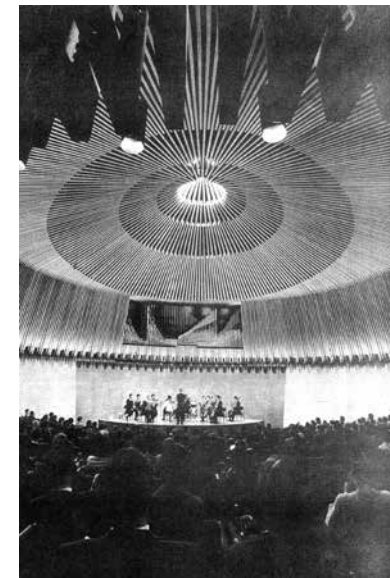
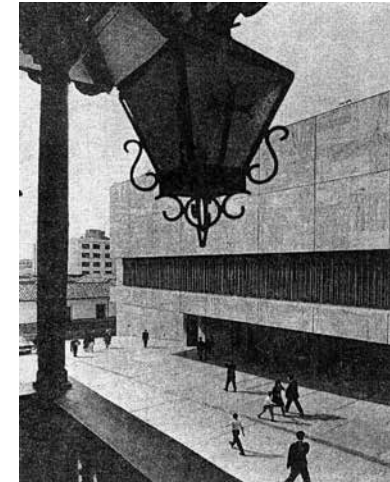


Fig. 93. Fig. 94. Biblioteca Luis Angel Arango. El interior es una forma inesperada que no se puede predecir desde el exterior.

como los vacíos interiores. Este es un problema muy antiguo, que aparece cuando la configuración del volumen exterior no coincide con la configuración del principal vacío interior.”...Para ello “sólo existen dos soluciones: bien recurrir a grandes masas de materia que permitan la transición entre las distintas configuraciones, o bien configurar entre ellas vacíos embolsados (poché).”²⁰

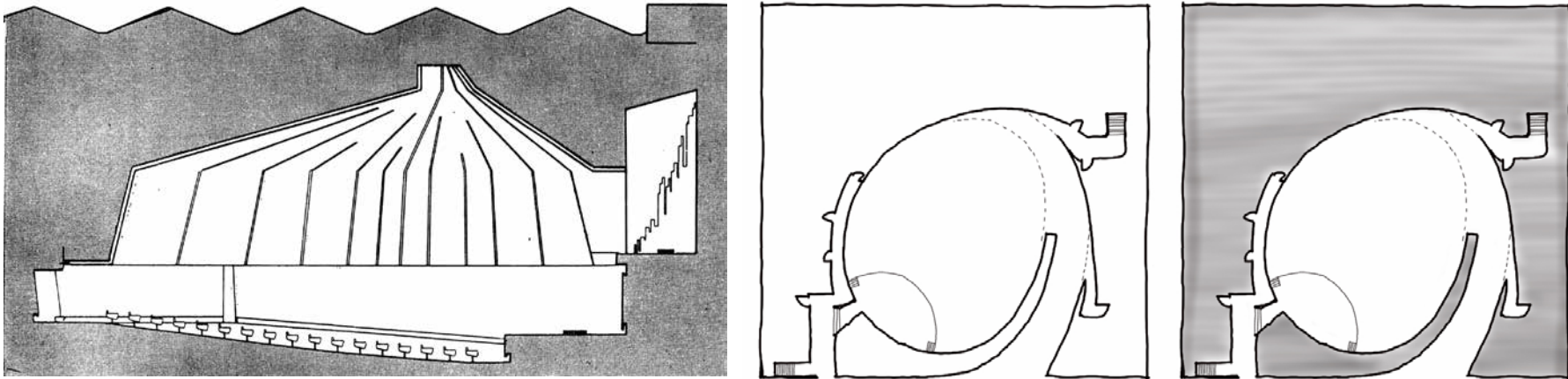


Fig. 95. Fig. 96. Dualidad entre el interior y el exterior de la volumetría. El área sombreada es un sólido hueco que se moldea o se subordina a la forma principal, la cual resalta por contraste lleno-vacío.

Otra de las condiciones que caracteriza al *poché* tiene que ver con que no solo se encuentra la existencia de espacios de servicio sino que estas áreas se encuentran ciertamente ocultas del espectador principal de la edificación. El *poché* se constituye como “*un área poco estructurada que aloja las funciones que han sido desterradas del ámbito visible; condenadas, por tanto al universo de lo oculto, y dotadas, quizá a modo de desagravio, de ese especial atractivo que ejercen los secretos en quien los desconoce.*”²¹ Es por ello imprescindible, para ocultar estos

20 Prada, M. d. (2009). *Arte y vacío: sobre la configuración del vacío en el arte y la arquitectura*. Argentina: Editorial Nobuko. Retrieved from <http://site.ebrary.com/lib/unalbogsp/docDetail.action?docID=10527100&ppg=87>

21 Castellanos, R. (2012). *Plan poché*. Barcelona: Fundacion Caja de Arquitectos. Pag. 24

espacios, independizar las zonas de circulación por lo que aparecen pasillos y puntos fijos que sirven como “vía de escape o *dégagement*”²² evitando que quienes hacen uso de estas áreas se crucen de manera no intencionada con los espacios principales.

En el museo Samper hace uso de su interpretación de la planta libre, utilizando la estructura para liberar cada piso de los muros portantes y, en su caso, también de elementos estructurales. Cabría entonces hablar de *poché* en una planta libre sin columnas?

El *poché* del museo corresponde a los espacios habitables de uso administrativo, museografía y servicios que sirven como apoyo a las actividades de exposición. Son las áreas ocultas pero no por ello menos importantes, presentándose entre ellas diferentes jerarquías. Aunque en los planos publicados no se encuentran sombreados algunos de estos espacios, se puede considerar que éstos hacen parte del mundo oculto del museo debido a que son independientes de los escenarios de exposición y del recorrido principal. De igual manera, los contornos de estas estancias de apoyo configuran superficies cóncavo-convexas que desde el recorrido principal se componen como la masa hueca susceptible a la presión que ejerce el vacío, simulando de esta manera una operación estereotómica²³. Una

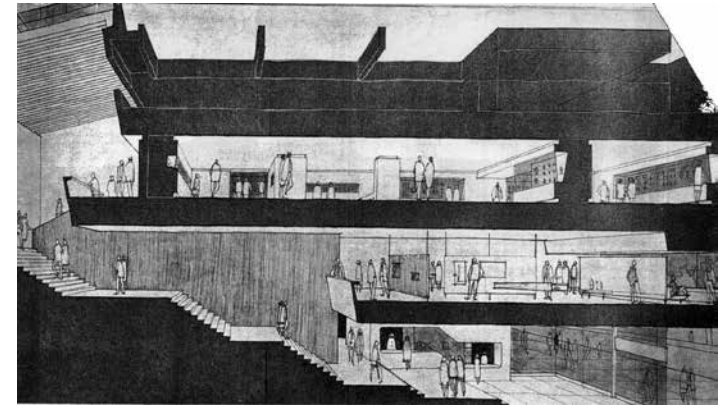


Fig. 97. La excavación en el corte perspectiva del museo.

22 La *escalier de dégagement* es un término acuñado por la escuela francesa para diferenciar las escaleras de servicio de la *grand escalier*. El término se utiliza para denominar los espacios de circulación secundarios del edificio. “*Dégager* significa literalmente “despejar”, es decir, liberar de cualquier obstáculo o impedimento. *Dégagement* es pues un escape”. Castellanos, R. (2012). *Plan poché*. Barcelona: Fundacion Caja de Arquitectos. Pag. 40

23 Antonio Armesto, basándose en las teorías de Semper define los conceptos “tectónica y estereotomía” como procedimientos opuestos y complementarios “La estereotomía se refiere a las operaciones relacionadas con el volumen y la obtención de formas tridimensionales, mientras que la tectónica es relativa a las operaciones de entretejer y ensamblar barras para obtener superficies, y de unir y articular superficies para obtener el volumen.” Armesto, A. *Los hórreos de la península ibérica. breve ensayo sobre el ethymon de lo monumental en arquitectura*. Unpublished manuscript.

operación formal recurrente en los proyectos urbanos y arquitectónicos de Samper es, tal como ha afirmado Orlando Martínez, “la construcción del espacio habitable a partir de la horadación de una masa imaginaria”²⁴.

Es en esta masa hueca donde reside la maquinaria escénica de la caja del museo. Caracterizando el artificio de simular la perfección de un prisma puro por fuera y conteniendo diversos procedimientos compositivos por dentro. Crear una masa inexistente y desaparecerla según como lo indique el guión de la exposición, para que los protagonistas sean la pieza de oro o de cerámica y el observador que la contempla.

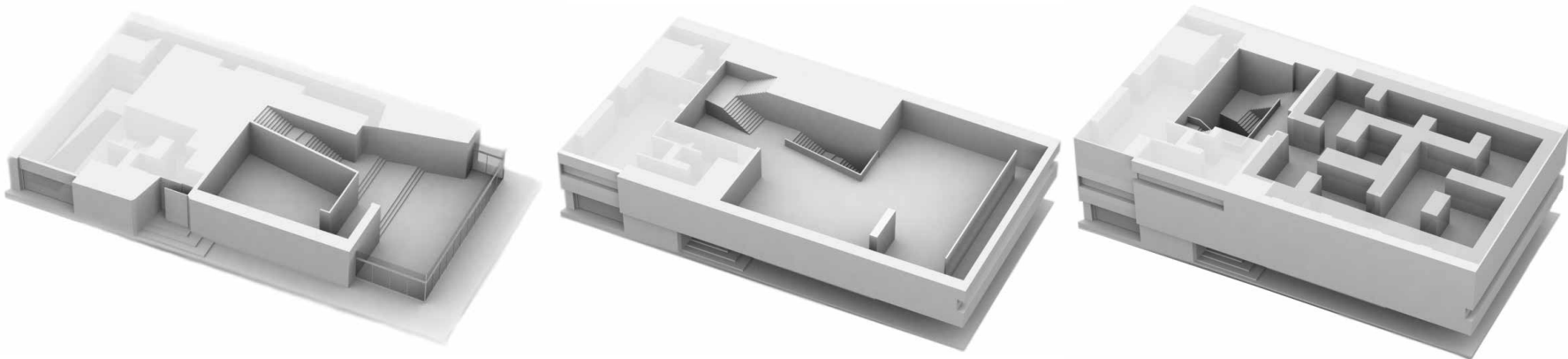


Fig. 98. Al expresar los espacios del *poché* como un volumen macizo se pueden identificar las diferencias con que se desarrolla en cada piso. El primer piso se expresa como una excavación. En el segundo piso el área de exposición es un espacio libre y continuo mientras que en el tercer piso el espacio de exposición está ocupado por mobiliario de aparente solidez y que genera recorridos tipo laberinto.

Y si el *poché* se compara con la tramoya o maquinaria escénica, se puede describir el mecanismo como el cálculo de las rutas del observador y de los operarios haciendo uso del *dégagement*, no como ruta de escape sino como medio para la sincronización de actividades. Así, entre los espacios con diferentes jerarquías que se pueden hallar en el *poché* del museo se pueden identificar dos sistemas de circulación al margen del recorrido principal. Uno de ellos se relaciona con las

24 Martínez, O. (2013). *Edificio Sena. Génesis de un procedimiento*. Pag. 62

escaleras que están ubicadas en la esquina sur oriental del edificio y el otro se desarrolla alrededor del punto fijo ubicado en el área nororiental del museo. Este último actúa como puente entre los espacios del museógrafo, que están ocultos al público, y el claustro de los investigadores situado en el cuarto piso.

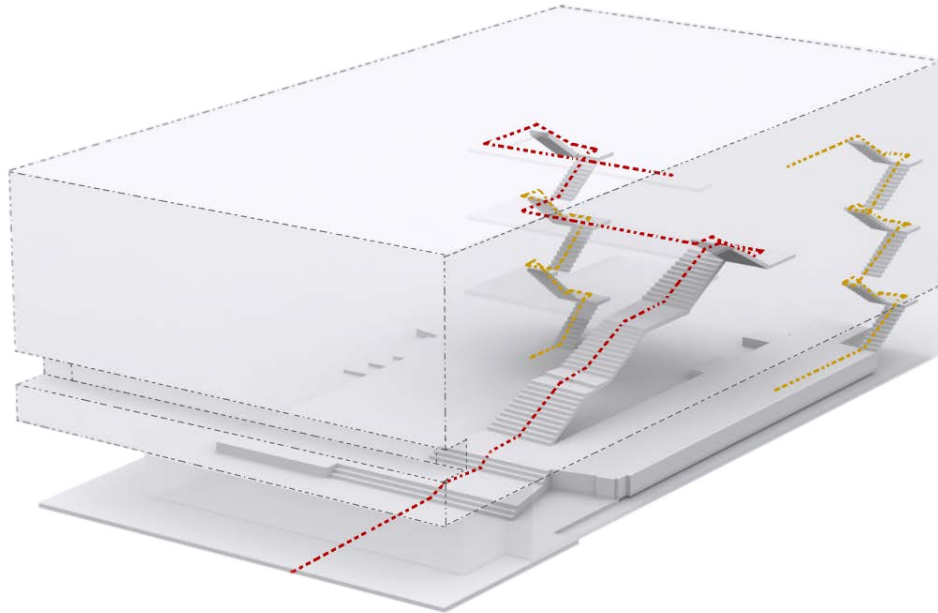


Figura 99. Escalera secuencia principal y escaleras de degagement.

Si bien la utilidad del *poché* consiste en encubrir estratégicamente ante el visitante algunas actividades del museo, Samper no deja del todo velado el funcionamiento de la maquinaria para quien observa los planos. Los pasillos y las escaleras alternativas se expresan sin sombreado dando cuenta de la estrategia. Así mismo, los talleres y oficinas de museografía se encuentran en apariencia ocultos al visitante pero se representan como espacio vacío para dar cuenta de su jerarquía dentro del conjunto.

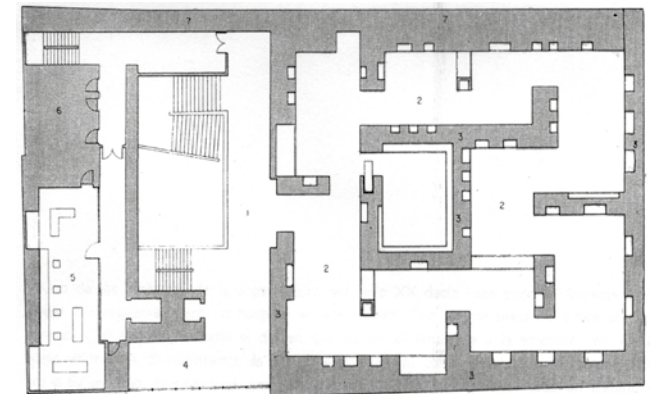


Fig. 100. Museo del Oro. Planta Tercer piso. El taller de museografía es jerárquico en la composición del *poché*.



Fig. 101. Esquema de circulaciones del museo. El recorrido principal que define la secuencia. Los recorridos alternativos sirven como estrategia para ocultar las áreas administrativas y de museografía. El cuarto piso tiene un carácter semiprivado.

La planta libre de Le Corbusier independiza la estructura de los tabiques divisorios permitiendo la libre composición de los mismos. Sin embargo, se puede advertir que en sus proyectos utilizó de manera reiterada las divisiones cóncavo-convexas, lo que le permitió explorar las propiedades del “muro ondulado”. “En el trazado curvo y mixtilíneo de sus distribuciones, Le Corbusier encontró una gran capacidad para modelar plásticamente el interior de sus casas en términos de una arquitectura que se expresaba como masa y vacío.”²⁵ De acuerdo con algunos análisis, como los realizados por Alan Colquhoun, en sus proyectos se puede encontrar el *poché* en el uso del muro ondulado y en la jerarquización de estancias, no como espacios ocultos sino como caracterización de actividades del lado cóncavo al tiempo que la configuración de volúmenes del lado convexo.

Por lo tanto, el *poché* no es un método exclusivo de la arquitectura de muros portantes. Esto significa que la libertad compositiva de la planta incluye la posibilidad de recrear la espacialidad de la arquitectura muraria. En el caso del museo, el mundo oculto sí se encuentra presente por lo que no es posible explicarlo sin el *poché*.

De todos modos, así como Le Corbusier devuelve al mundo visible los espacios asociados al *poché*, Samper busca mantener el equilibrio a partir de su intento por rescatar del lado oculto los espacios de museografía. No solo porque los revela en el plano sino porque también les concede el privilegio de la ventana, que es en todo caso secundaria, aunque permanecen independientes de las zonas de exposición debido a su relación con las circulaciones alternativas de *dégagement*.

Por otra parte, analizar la ciudad haciendo uso del *poché* permite mirarla en términos de figura y fondo o masa y vacío. Se puede observar que Samper utiliza continuamente este recurso. Las plantas urbanas las expresa de ese modo,

25 Such Sanmartín, R. (2012). La inversión del paradigma *poché*: El desarrollo *poché* en el sistema dom-inó de le corbusier. *Palimpsesto*, 6, 6-7. Retrieved from <http://revistes.upc.edu/ojs/index.php/Palimpsesto/article/view/1266#>

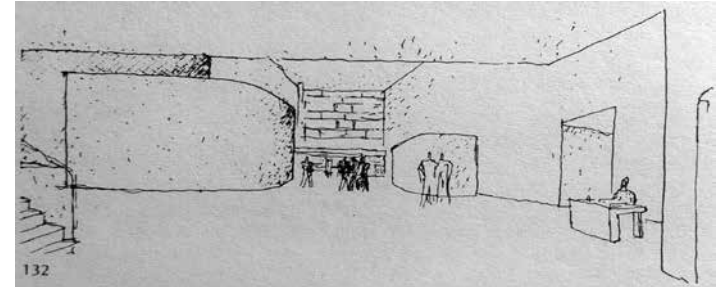


Fig. 102. El muro ondulado de Le Corbusier. Dibujo de trabajo de Le corbusier y Germán Samper para el edificio de los Ministerios en Chandigarh.

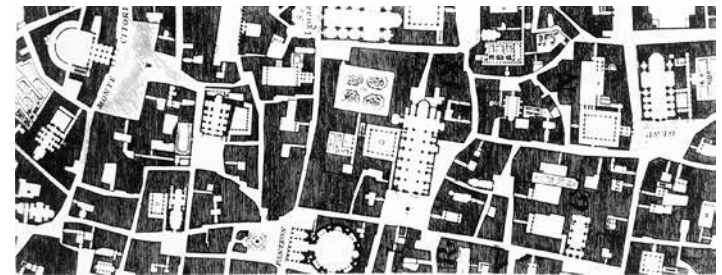


Fig. 103. Fragmento del plano de Roma trazado por Giabattista Nolli 1748.

siguiendo el modelo de representación de Giambattista Nolli.²⁶ En sus dibujos describe la relación de las construcciones con el espacio público, calles y la plazas.

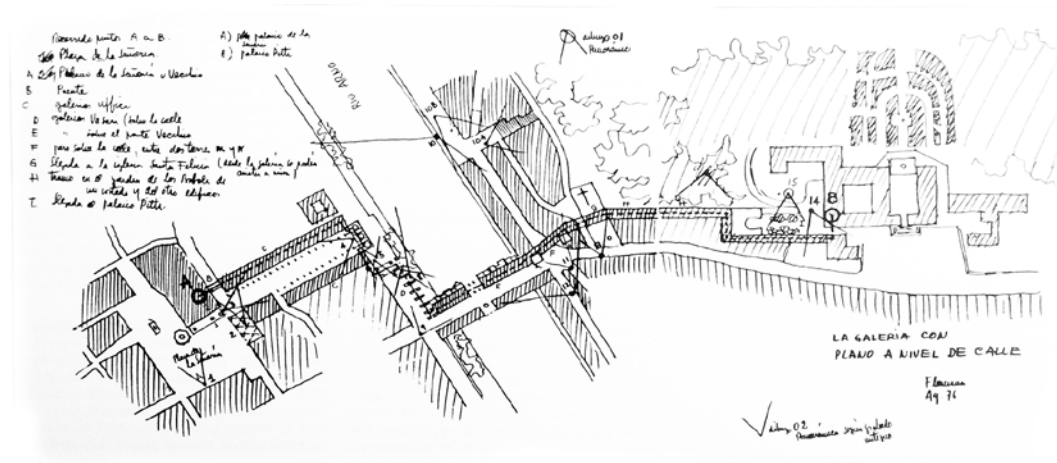


Fig. 104. Venecia. Plano de la galería que une el palacio Vechio y el Pitti. Dibujo de Germán Samper 1976

En sus apuntes de viaje, se puede encontrar el interés de Samper por los espacios discontinuos de complejidad volumétrica producto de la excavación y el corte de la masa, así como el contraste con los espacios abiertos. Gran parte de sus dibujos describen espacios urbanos, en particular la ciudad medieval cuya trama refleja la sinuosidad de un crecimiento desordenado. Ciudades configuradas a partir de volúmenes intersectados generando espacios vacíos como pasajes y plazuelas de formas irregulares.

26 “En algunos sectores del plano es evidente que los edificios aparecen como formas positivas que definen el espacio de las calles. En otras, las plazas, los patios y los espacios ubicados en el interior de edificios públicos aceptan su lectura como prolongaciones espaciales de los viales y se manifiestan como elementos positivos contrapuestos al fondo que proporciona el cúmulo de edificios.” Ching, F. D. K. (2010). *Arquitectura: forma, espacio y orden* (3a. ed.). España: Editorial Gustavo Gili. Retrieved from <http://site.ebrary.com/lib/unalbogsp/docDetail.action?docID=10832260&ppg=113>

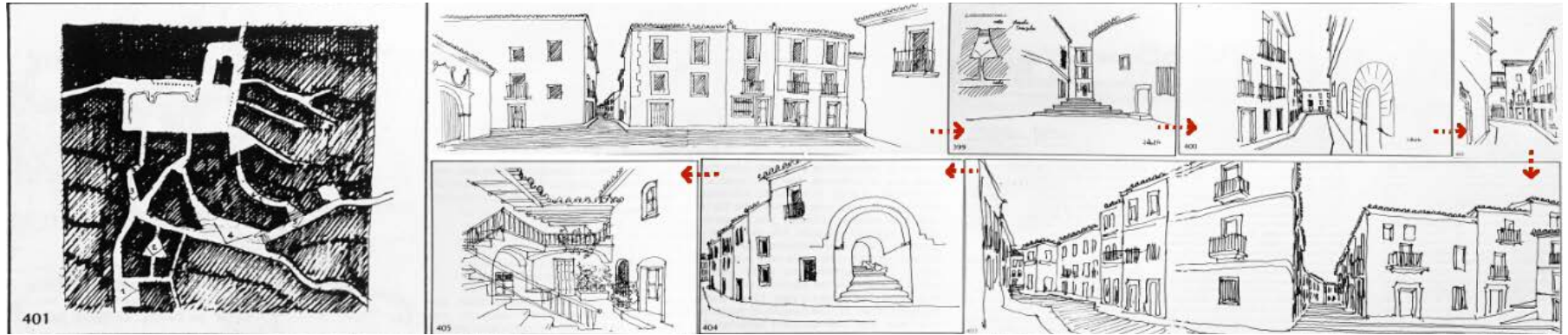


Fig. 105. Trujillo España.
 Secuencia de recorrido que refleja cambios y sorpresas debido a la trama irregular de la ciudad.
 Comienza en un recinto urbano y termina en el recinto de una casa.

En las secuencias de recorrido dibujadas cuadro a cuadro expresa su interés por el contraste entre espacios cerrados y ondulantes con otros abiertos y definidos. El mismo interés que se refleja en el museo a través del recorrido principal el cual se construye escena tras escena para conseguir dicho contraste. En numerosos dibujos y escritos Samper manifiesta las posibilidades compositivas de los trazados discontinuos.

El acceso laberíntico pero rico en espacios y el clímax del espacio central abierto, me impresionaron, como ejemplo de recursos arquitectónicos dignos de explotarse en términos modernos por la riqueza de ambientes que se logran. Es lo que se puede llamar con plena propiedad una arquitectura introvertida.²⁷

27 Samper Gnecco, G. (1986). *La arquitectura y la ciudad. apuntes de viaje*. Bogotá: Editorial ESCALA. El texto se refiere a la espacialidad del recorrido por la mezquita del Sultán Hassan en Cairo. En sus dibujos se puede ver su interés por el contraste de los espacios laberínticos y los abiertos.

Como parte de la trama irregular, también se presentan los cambios de nivel. La ciudad se emplaza sobre el terreno y se acopla al mismo mediante escalinatas que aparecen entre las calles y las construcciones. La escalera forma parte del interés de Samper porque es desde diferentes alturas donde se tienen diversas perspectivas de un mismo espacio como él mismo lo afirma cuando se refiere a la rampa central de Villa Savoye. “No solamente es un elemento funcional, es ante todo un plano inclinado por el que el ojo del espectador se desplaza creando por así decirlo un paseo visual, determinando nuevos ángulos de apreciación espacial.”²⁸ Es por ello que la escalera no solo hace parte de la perspectiva de la calle sino que determina perspectivas variadas a los espacios de recinto.

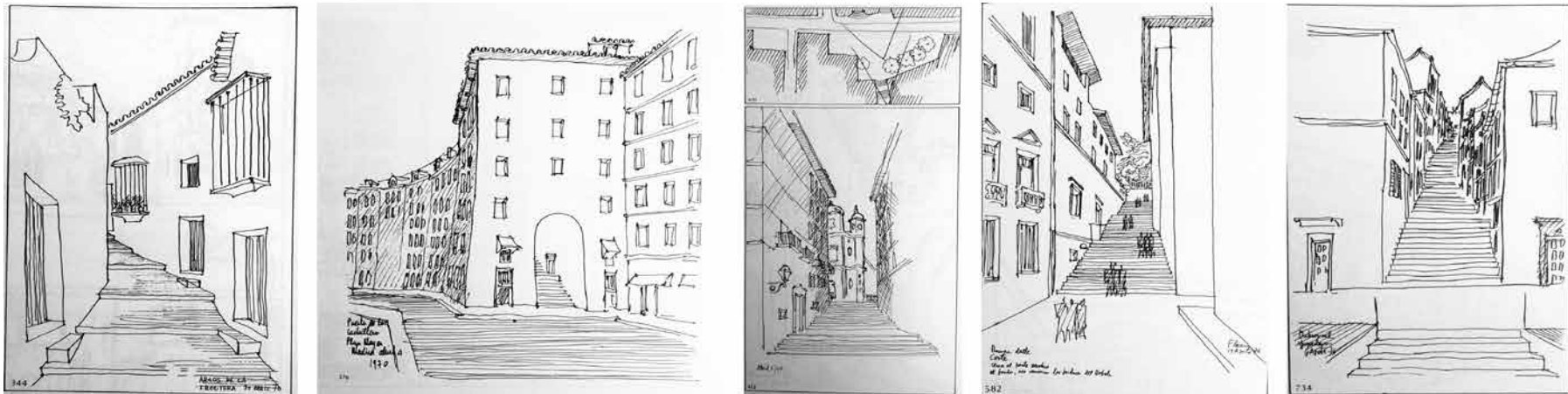


Fig. 106. La escalera como tema de interés en Samper. La misma perspectiva en varios lugares.

Por otro lado, es del interés de Samper comprender el espacio urbano como objeto de transformación debido a los cambios de actividad que se dan en el tiempo. En este proceso comienzan a quedar huellas del tejido urbano preexistente y al mismo tiempo aparecen nuevos elementos que modifican la configuración del

28 Samper Gnecco, G. (1986). *La arquitectura y la ciudad. apuntes de viaje*. Bogotá: Editorial ESCALA.

espacio. En el caso de la plaza de Madrid se puede observar cómo se impone una trama regular sobre un vacío urbano espontáneo. De esta superposición resulta una plaza regular cuyas calles todavía conservan el trazado irregular de la ciudad preexistente. Sin embargo, es la plaza de San Marcos la que toma como referente para la configuración de sus edificios en el parque Santander. En este recinto urbano no solo aparecen nuevos actores sino que el propio trazado se desarrolla siguiendo los giros previamente insinuados.

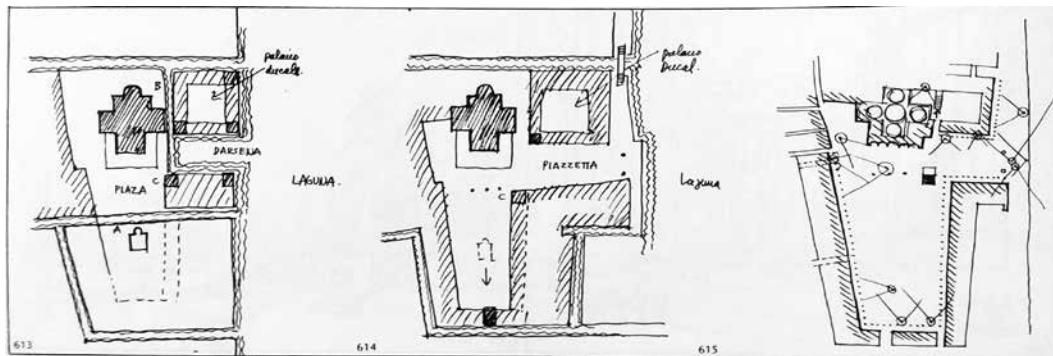


Fig. 107. Transformación de la plaza de San Marcos en Venecia. Dibujo de Germán Samper.

El parque Santander es también un recinto urbano construido en el tiempo. Su forma está condicionada por la presencia del río San Francisco cuya ondulación condiciona el límite sur de la plaza dejando un lote exento que particulariza la configuración del espacio pues cada lado de la plaza se convierte en un elemento singular. Igualmente, al aparecer las tres iglesias con sus contornos irregulares modifican la linealidad de la carrera séptima marcando un gesto dinamizador que interrumpe la perspectiva de *"tubo interminable"*²⁹ a la que se opone Samper. Los edificios del costado oriental se convierten en actores que van cambiando con el tiempo creando paramentos y contrastes.

29 Samper Gnecco, G. (1986). *La arquitectura y la ciudad. apuntes de viaje*. Bogotá: Editorial ESCALA.

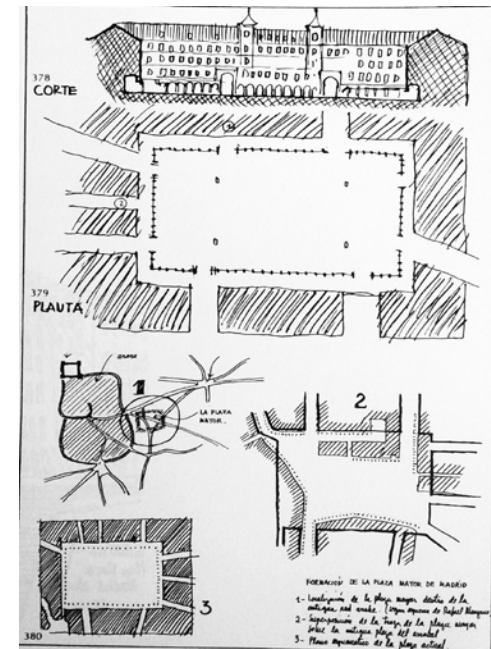


Fig. 108. Transformación de la plaza de Madrid. dibujo de Germán Samper.

“Encontré... una variedad riquísima de soluciones urbanas, en que la construcción invade las vías, se construye sobre calles, en otras palabras, en que las vías de circulación y las construcciones se entrecruzan. Es increíble lo que esto significa para el enriquecimiento del espacio urbano. Tema que me apasiona y sobre el que he hecho sin fortuna varios ensayos en proyectos recientes.”³⁰

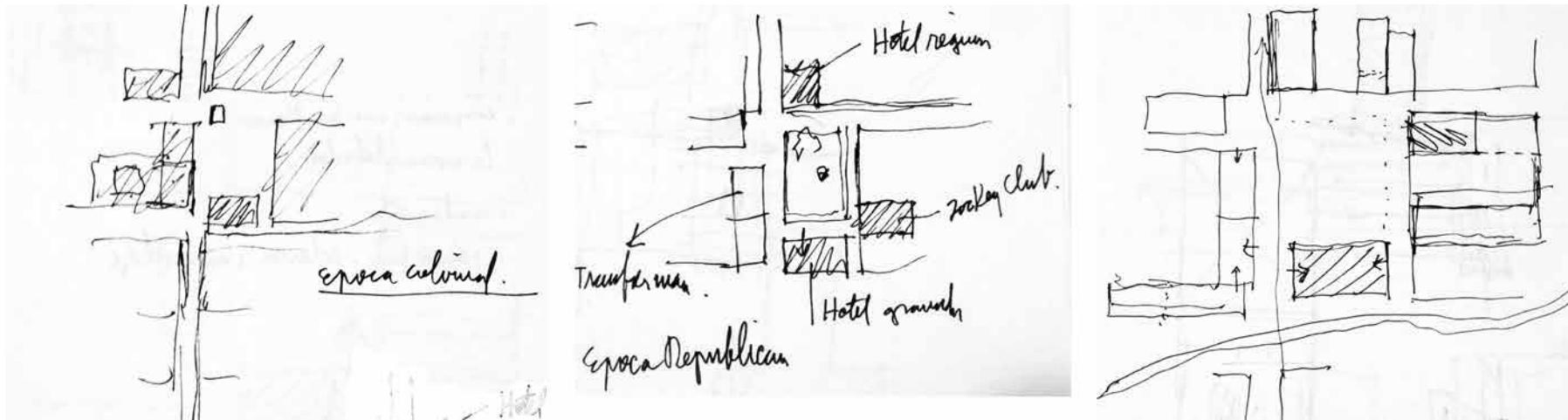


Fig. 109. Transformación del Parque Santander. Dibujos de Germán Samper.

Samper se interesa por interrumpir la linealidad del recorrido y para ello utiliza diversos recursos. El parque santander en vez de ser sólo una plaza cívica de reunión es también un espacio de recorrido, por ello su diseño está obstaculizado por la arborización, la fuente y tramos de escaleras. El peatón no tiene una vista total del espacio por lo que debe hacer un recorrido serpenteante para llegar a los edificios que delimitan el lugar y en particular al museo que está en el punto más alto.

30 Ibid Samper Gnecco, G. (1986). *La arquitectura y la ciudad. apuntes de viaje*. Bogotá: Editorial ESCALA. P.201

Si el diseño del parque Santander reproduce un recorrido ondulante a escala urbana, el edificio Avianca lo hace a un nivel más próximo al objeto arquitectónico, en particular en el primer piso. La relación del proyecto con la ciudad se da resolviendo el recorrido en diferentes alturas. El emplazamiento de la torre junto con la plataforma de contorno irregular definen un límite serpenteante y cambiante debido a las diferencias de materialidad. Así mismo, en el retroceso de la plataforma el arquitecto recrea una plazoleta a medio piso de la calle, bajo la cual se ha creado un acceso deprimido. Los tramos de escalinatas se resuelven entre el límite del espacio público y privado. Entre escalinatas, fachadas irregulares y plazoletas Samper expresa la riqueza espacial de la ciudad irregular que busca recrear³¹.

“Y si, conforme al parecer de los filósofos, la ciudad es una especie de casa enorme, y si, por el contrario, la casa es una especie de ciudad en pequeño...”³²

31 La huella de la ciudad italiana presente en el proyecto del edificio Avianca es un tema que trata Orlando Martínez en su tesis, en donde muestra a partir de un anteproyecto del edificio cómo el arquitecto desarrolla un contorno irregular a partir de concavidades y convexidades. Martínez, O. (2013). *Edificio sena. génesis de un procedimiento*.

32 Alberti, L. B. (1991). *De re aedificatoria*. Madrid: Akal. Pag. 80. En: Castellanos, R. (2012). *Plan poché*. Barcelona: Fundacion Caja de Arquitectos. Pag 213

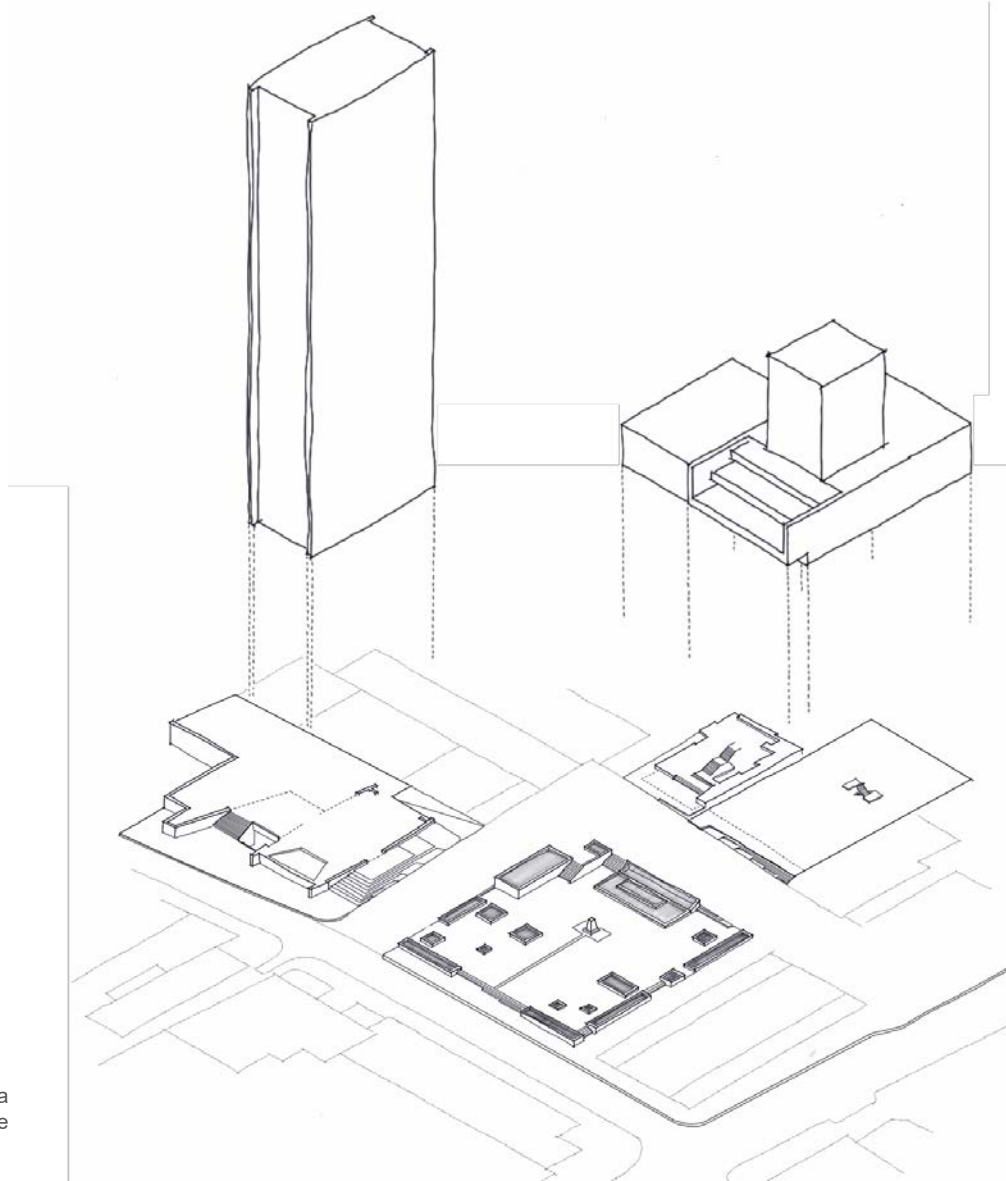


Fig. 110. Parque Santander. Plaza y emplazamiento de los edificios de Germán Samper.

Las indagaciones urbanas de Samper son al mismo tiempo indagaciones arquitectónicas. Por ello, aplica los mismos conceptos en la ciudad y el objeto arquitectónico sin importar la diferencia de escala. Al comparar la planta del *poché* del primer piso del museo con las plantas de las ciudades medievales que dibuja durante sus viajes se puede encontrar una correspondencia entre los “llenos” y “vacíos” que en ambos casos concuerdan con los espacios de carácter privado y público de la ciudad o el edificio. El carácter aparentemente aleatorio de los volúmenes llenos producen una espacialidad irregular en donde se observa un complejo entretejido de lo público y lo privado en sus distintas gradaciones, permitiendo recorrer el espacio a manera de laberinto.

Samper suspende la caja del museo y libera el primer piso para que la ciudad pueda penetrar en el edificio. Pero esta es la ciudad que Samper busca reproducir en sus proyectos. La ciudad de trama irregular y recorridos sorprendidos. Su interpretación de ciudad ideal.

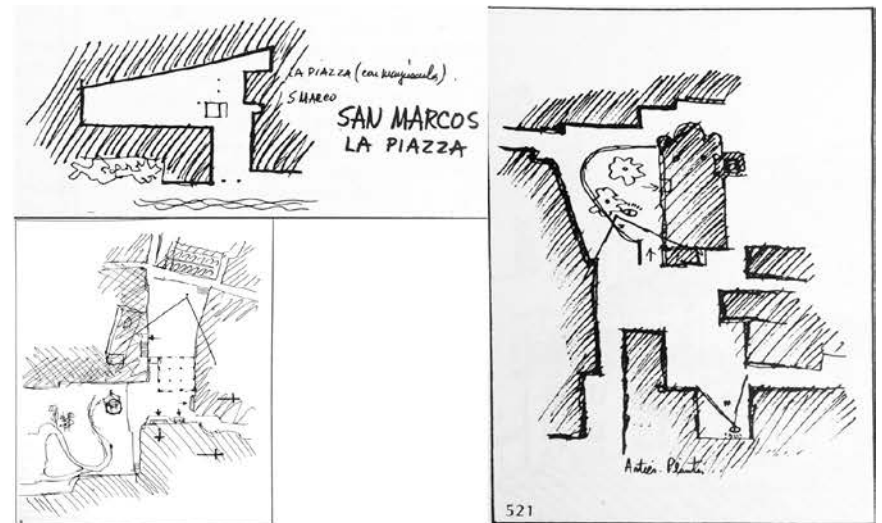
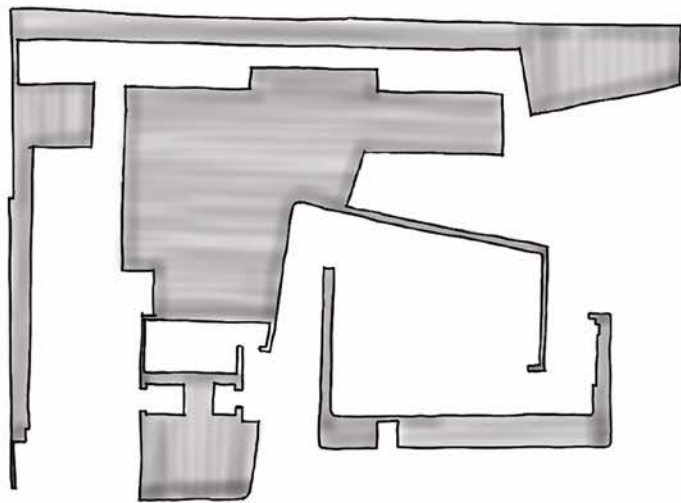


Fig. 111. Fig. 112. Izquierda. Poché del primer piso del Museo del Oro. Redibujo de la autora. Derecha. Dibujos de Germán Samper representando en poché diferentes ciudades. Plaza de San Marcos, Bergamo, Valle de Aran.

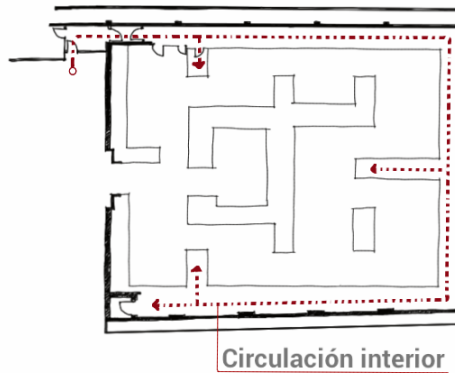
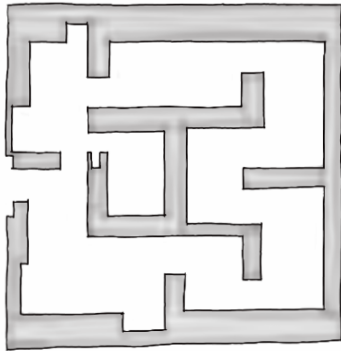


Fig. 113. Poché sala de exposición tercer piso. El mobiliario es una estructura en apariencia sólida pero con vacío y circulaciones tipo "degagement" al interior.

Por otra parte, la sala del tercer piso del museo es una planta libre pero es también un laberinto en donde crea un recorrido sinuoso para que el espectador se encuentre de manera sorpresiva cada pieza de orfebrería. El mobiliario es una estructura aparentemente sólida para exhibir las piezas de orfebrería pero al mismo tiempo es una estructura vacía al interior para facilitar el montaje de exhibición. Por ello contiene circulaciones ocultas que se pueden comparar con las circulaciones de *dégagement* del propio museo. De la misma manera que Samper utiliza el *poché* a nivel urbano y en el proyecto arquitectónico, se puede hablar de *poché* a nivel del mobiliario, en donde se crea una masa aparente compuesta de superficie y espacio vacío. Este cambio de escala en la misma estrategia proyectual constituye parte del artificio de la caja escenográfica del museo.

La estructura del mobiliario de la sala del tercer piso se puede comparar con la estructura de un estuche. Un estuche es una funda rígida o una caja pequeña que se utiliza para guardar uno o varios objetos. Proviene del occitano antiguo *estug*, que significa guardar cuidadosamente, ocultar; y del latín *studiare* que también quiere decir guardar, cuidar³³. En el interior del estuche aparece una superficie plegada que sirve como soporte al objeto, la cual se adapta tanto a la caja exterior como a la forma de la pieza que contiene la misma. Esta superficie se comporta como una estructura que define dos vacíos. El primero queda oculto y el segundo toma la forma del objeto que se va a guardar.

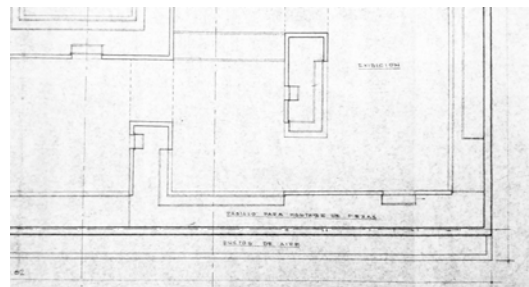


Fig. 114. *Dégagement* mobiliario tercer piso.

33 Moliner, M. (1999). *Diccionario de uso del español*. Madrid: pag. 1238

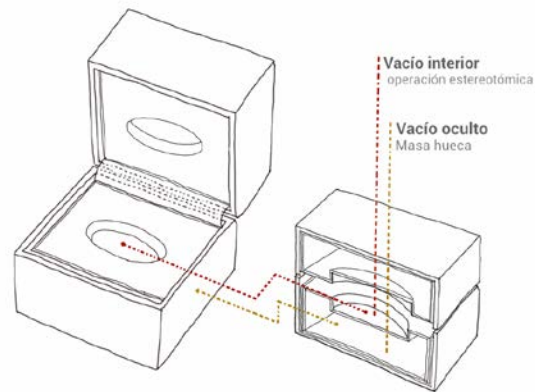


Fig. 115. Estructura de un estuche.

El vacío oculto tiene que ver con la creación de una masa aparente pero hueca al interior, en donde se compone con el espacio residual que se encuentra entre el volumen exterior y la forma del espacio interior. Así mismo, la idea de masa se relaciona con una operación estereotómica de sustracción en donde se crea un vacío interior con la forma del objeto que va a contener el estuche. Esta última concuerda con la definición de Walter Benjamin, donde “la vivienda es un estuche” en cuyo interior se encuentra impresa la huella de su habitante³⁴.

“Algunos arquitectos han utilizado términos científicos para la vivienda (como, por ejemplo, ‘cápsula’), que en su época expresaron ciertos ideales acerca del modo de vivir y de cómo iba a evolucionar la forma arquitectónica. Sin embargo, en su interior estas cápsulas estaban concebidas como estuches, en los que las paredes tomaban la forma de lo que alojaban.”³⁵

34 Benjamin, W. (2004). *El libro de los pasajes*. Madrid: Akal. pag. 292

35 Monteys, X. (2014). *La habitación: más allá de la sala de estar*. España: Editorial Gustavo Gili. Retrieved from <http://site.ebrary.com/lib/unalbogsp/docDetail.action?docID=11028882&ppg=89>

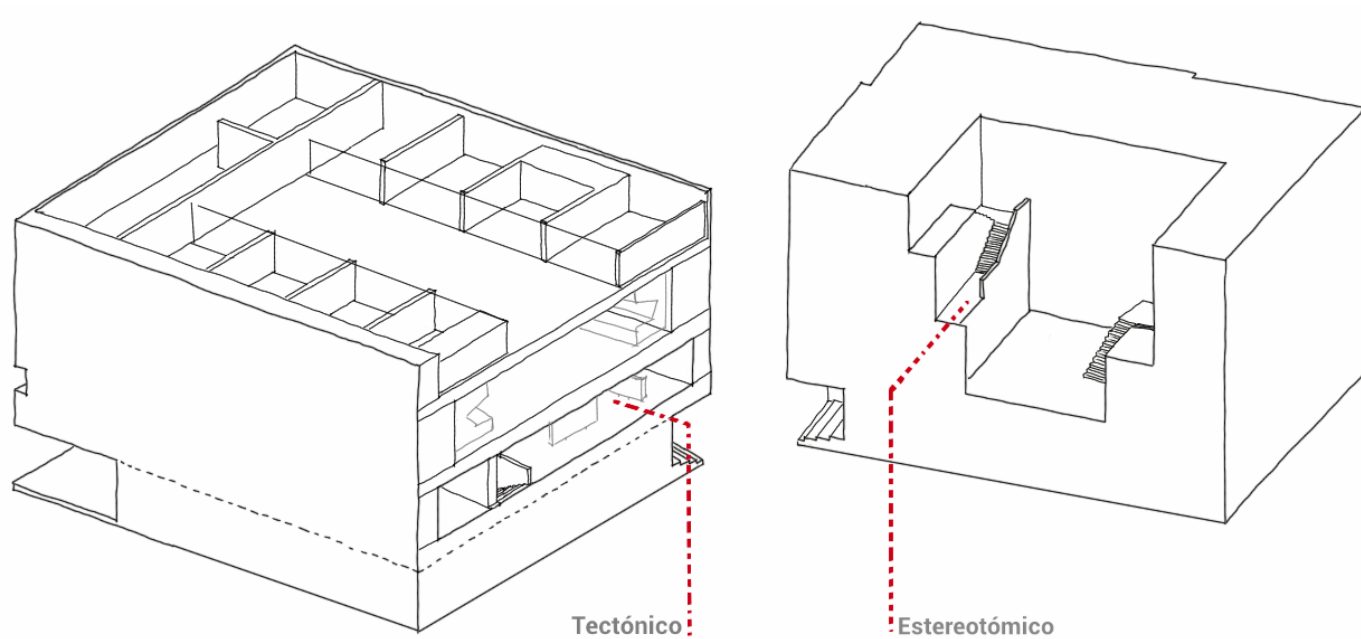


Fig. 116. En el museo existe una permanente tensión entre lo tectónico y lo estereotómico.

Esta idea de estuche se puede relacionar con la técnica de la cera perdida, en donde la creación del molde requiere más trabajo que la pieza misma. Es a partir de la pieza en cera que se da forma al molde en arcilla para crear un vacío al interior, la impronta hueca de la figura a reproducir.³⁶ No obstante en el caso del estuche, el molde sólido es aparente. La masa de esta operación estereotómica se compone de superficie y vacío. Por lo tanto, se puede hablar del estuche en términos de *poché*.

36 Saenz, J. Fundición a la cera perdida. video. Retrieved from <http://www.banrepcultural.org/museo-del-oro/sociedades/metalurgia-prehispanica/cera-perdida>

La escala urbana está determinada por la relación del edificio con el Parque Santander y del primer piso con la ciudad de trama irregular. En la escala del proyecto se establece a partir de la disposición de los espacios de servicio, a manera de tinglado, respecto a las áreas de exhibición, definidas como escenas. Al nivel del mobiliario, se encuentra en la estructura y el vacío interno que permiten la exhibición de la pieza de oro. El poché es el artificio de la caja escenográfica. Una operación que Samper utiliza en diferentes escalas. Desde la implantación urbana hasta la pieza de exhibición.

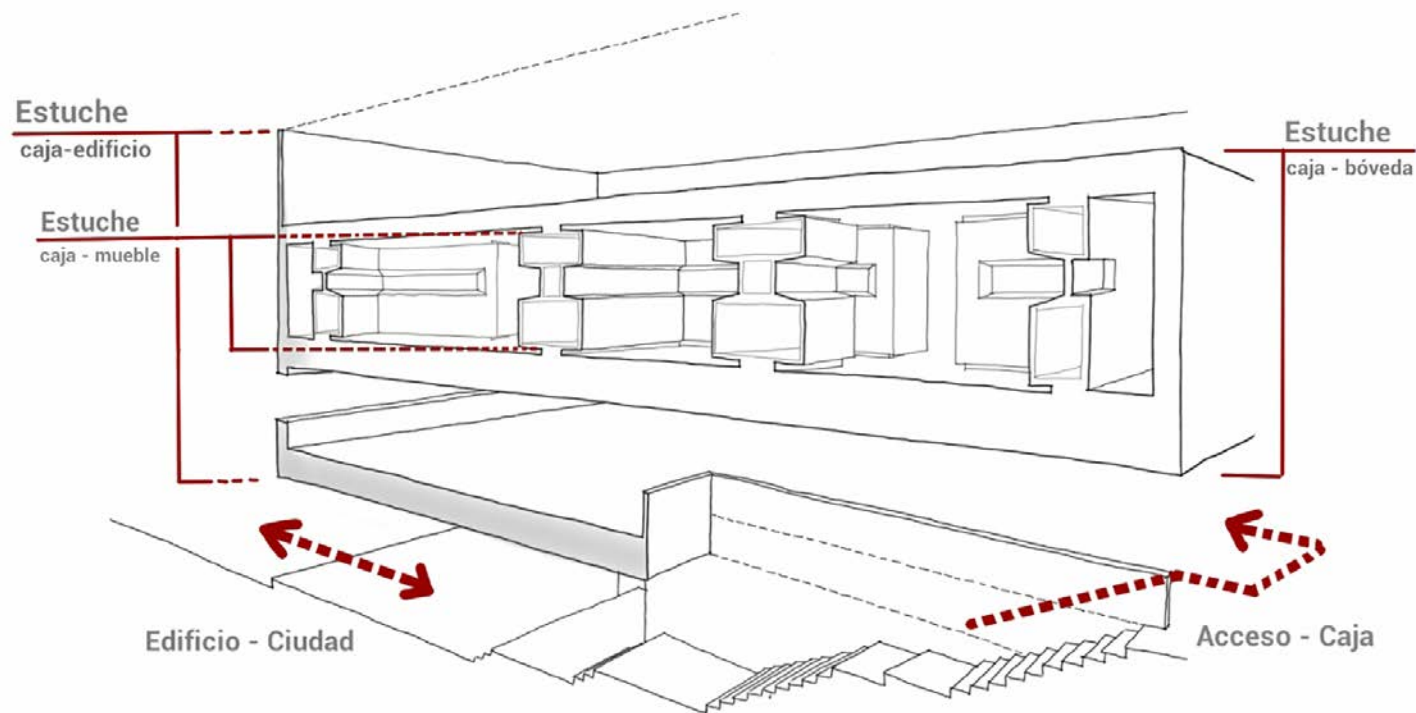
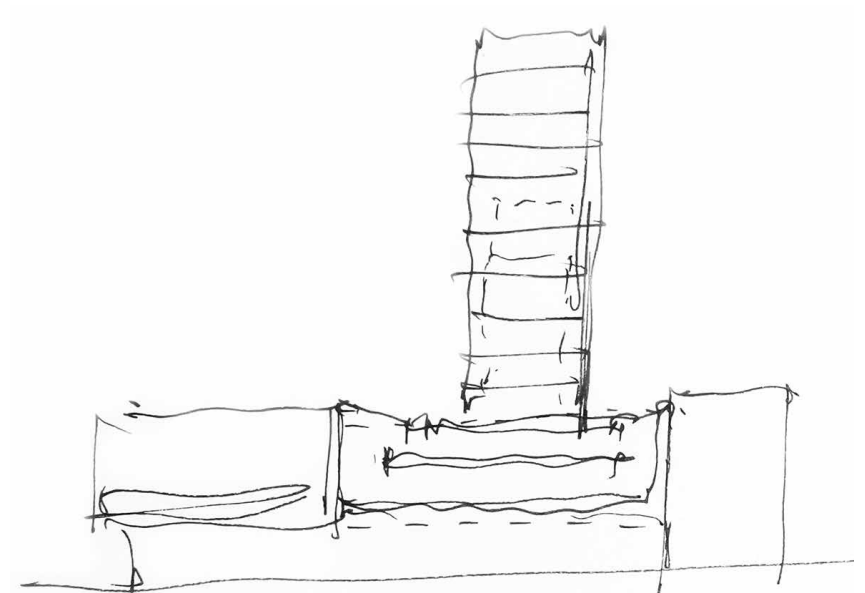


Fig. 117. El estuche en diferentes escalas. El estuche de la pieza de oro.
El estuche de la bóveda. El estuche urbano.

Puesto que el mobiliario de exposición también revela las características de superficie y vacío, incluyendo un recorrido interno a manera de *dégagement*, la idea del *poché* se puede encontrar a la escala del mobiliario. Si el mueble es un estuche para la pieza de oro. La sala-bóveda es, así mismo, un estuche para las piezas de oro. Es por ello que el museo, al utilizar la misma estrategia compositiva se puede entender como *poché* y al mismo tiempo como un estuche. Para que una joya resalte el estuche debe ser sobrio y neutro, por ello la caja escenográfica del museo es un estuche urbano.

Estaremos satisfechos si la impresión de cada espectador que lo visite al salir, es de que ha aprendido algo sobre su propia nacionalidad. Si el principal recuerdo es el de las piezas que ha visto, dentro de un ambiente arquitectónico bien realizado pero discreto, habremos cumplido entonces los deseos del doctor Arias Robledo de "hacer un estuche para la colección de orfebrería pre-colombina del Banco de la República"³⁷

37 Samper Gnecco, G. (1968). El museo del oro de la sala de juntas del banco de la república a la Calle Palau. *Revista Del Banco De La República (Bogotá)*, Vol. 41(485), 317.



CONCLUSIONES. Dos escenografías.
Hacia una dualidad compositiva.

Esta sucesión de imágenes en un orden riguroso va conformando la trama. Al final, como en el séptimo arte, el espectador hace la síntesis. Como en una obra de teatro, como en una pieza de ballet, como en una película, hay un argumento, unos actores. En el Museo del Oro los actores silenciosos son las mismas piezas de oro, las cerámicas, las urnas funerarias.³⁸

Todo proyecto de arquitectura tiene un objetivo concreto. En el caso del museo “se trata de buscar el contacto entre una persona y un objeto de oro de tamaño pequeño.”³⁹ Es en esta relación, un observador que contempla en soledad la pieza de exposición, que se encuentra el problema arquitectónico. Crear un edificio alrededor de un objeto.

Para el proyecto del museo, al arquitecto le corresponde articular diferentes voluntades. Por una parte, está la imagen que pretende exhibir el banco. El edificio del Banco de la República, como pieza urbana, se asienta en el parque Santander como un monolito cúbico pesado, anclado al suelo. Imagen de solidez que se refleja en otros edificios de la institución. Por otra parte, los requerimientos del programa en donde se deben resolver dos actividades complejas en un solo edificio, las cuales se deben sincronizar entre sí de acuerdo a los puntos de separación y de contacto apropiados.

Al mismo tiempo, se encuentra el interés personal de Samper de escribir su propio guión, de recrear los temas de importancia en su búsqueda arquitectónica. Así que decide hacer un proyecto distinto en vez de un monolito denso como el Banco de la República o un edificio compuesto por partes diferenciadas como en el Museo de antropología de México. Es en algún punto entre la voluntad de los miembros de la junta, del programa y sus propias preocupaciones que Samper decide concebir una caja suspendida.

38 Samper Gnecco, G. (1968). El museo del oro de la sala de juntas del banco de la república a la calle palau. *Revista Del Banco De La República (Bogotá)*, Vol. 41(485), 317.

39 Samper Gnecco, G. (1965). Proyecto para el museo del oro. *Proa*, 175, 30-32.

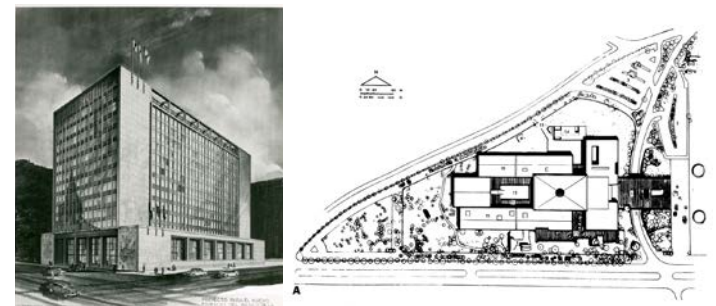


Fig. 118. Fig. 119. El edificio del Banco de la República. Parque Santander y el proyecto del Museo de Antropología de México. Dos opciones compositivas que no realiza Samper.

Esta caja, inescrutable y desprovista de ornamento contiene en su interior una permanente tensión. El volumen exterior, un prisma puro, y el volumen interior, un vacío irregular. Esta dualidad refleja la existencia de una estrategia de diseño que se relaciona con la construcción de una caja escenográfica, la cual no es posible entender si no se recorre.

Cada espacio cuenta con características espaciales particulares dadas por la luz y la materialidad por lo que el recorrido se produce debido a los cambios de cada espacio. El interés del arquitecto es recrear en la secuencia los contrastes entre espacios oscuros y sinuosos con los espacios iluminados y definidos. El recorrido demuestra la importancia que tiene para Samper la *enfilade*⁴⁰ o *promenade architecturale*⁴¹ en donde espacios de diferentes características se suceden a manera de secuencia cinematográfica configurando un entretejido del proyecto.

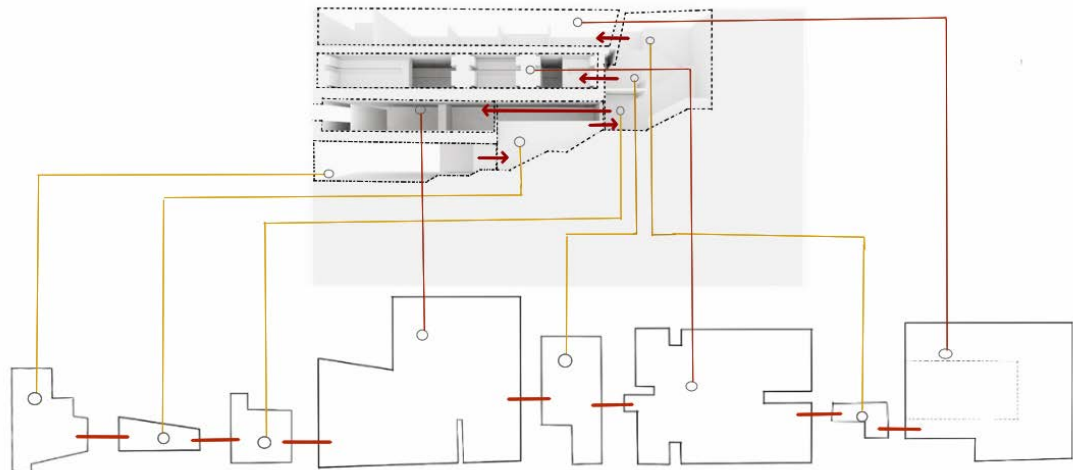


Fig. 120. Secuencia del Museo. Encadenamiento de escenas con características singulares.

40 Término que se utiliza para denominar una sucesión de estancias interconectadas en donde cada una posee espacialidades distintas.

41 El término se puede entender como paseo arquitectónico en donde los espacios están organizados secuencialmente siguiendo un guión preestablecido.

En el museo, los espacios están encadenados y la luz actúa como uno de los principales dispositivos para activar el recorrido. Cada escena está calculada con precisión manifestando atributos particulares de forma, dimensión, orientación y luminosidad. El Parque Santander como recinto urbano que forma parte de la trama regular de la ciudad delimitado por edificios de distinta imagen y altura, con árboles y escalinatas que obstaculizan el recorrido. El hall de acceso con límites irregulares junto a la escalera en penumbra, los cuales evocan la ciudad imaginada del arquitecto. El vacío de luz que se presenta como una excavación estereotómica con una escalera ondulante recordando el patio interior de la casa y que a su vez articula las estancias de exposición. La sala tectónica y continua del segundo piso, la sala estereotómica y laberíntica del tercer piso, y por último, el claustro del cuarto piso. Los demás espacios del museo se constituyen como la maquinaria escenográfica que soporta al guión principal.

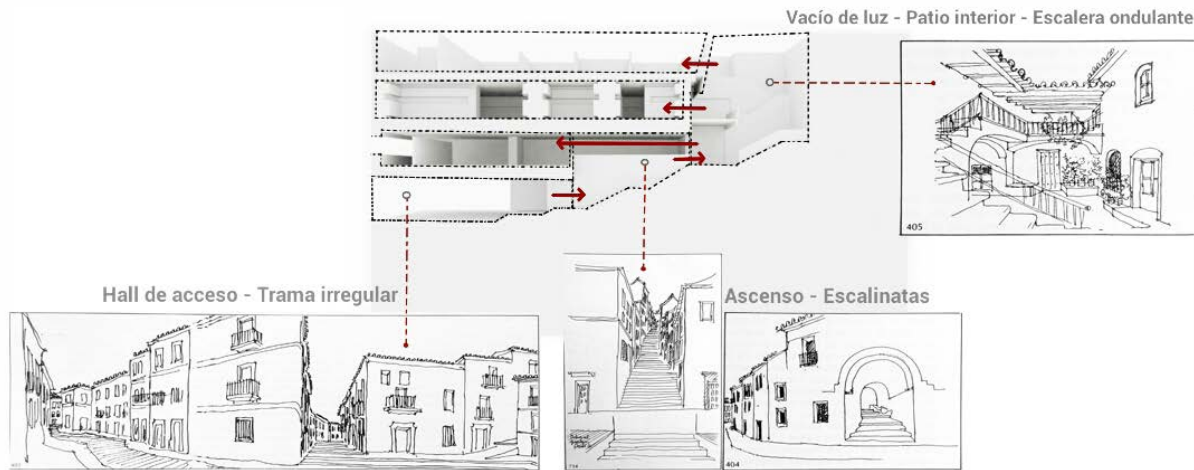


Fig. 121. En la secuencia del museo Samper recrea los cambios espaciales que encuentra en los recorridos de sus viajes.

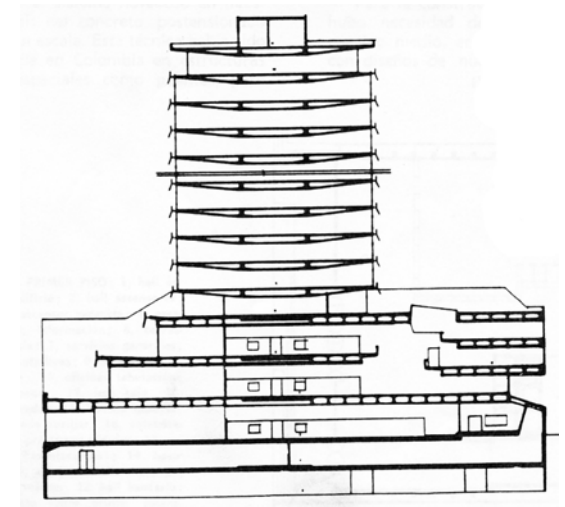


Fig. 122. Edificio BCH. Corte longitudinal. La perforación de las placas de la plataforma se puede comparar con el vacío de luz del museo. La misma estrategia de recorrido pero a partir de distinta materialidad.

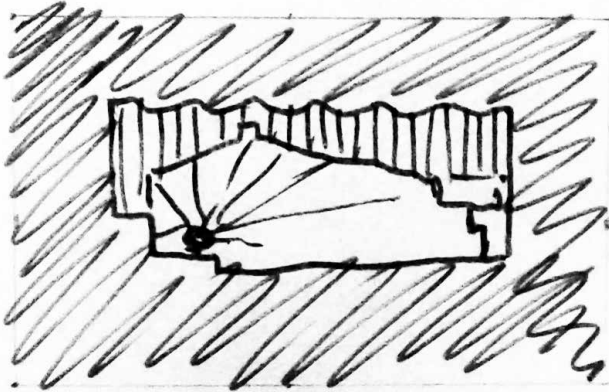


Fig. 123. Sala de Conciertos Biblioteca Luis Ángel Arango.
En este boceto se puede ver la intención general del proyecto.
La excavación estereotómica de la sala y el tejido tectónico de la cubierta.

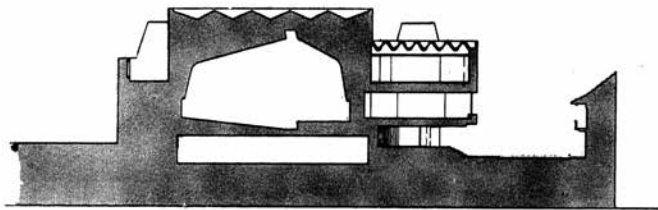


Fig. 124. Ampliación de la Biblioteca Luis Angel Arango, corte. El espacio hermético y excavado de la sala de conciertos junto al espacio abierto de la sala de estar. El *poché* se extiende a la ciudad.

Cada proyecto de Samper tiene su propio guión. En el BCH el recorrido comienza de igual manera en el recinto urbano del Parque Santander. El acceso constituido como un umbral semipúblico se encuentra en penumbra bajo el voladizo que continúa desde el museo. El área de trabajo del primer piso que refleja continuidad, el mobiliario permite reconocer la unidad del espacio libre y tectónico, lo que lo asemeja al segundo piso del museo. El vacío de luz perfora las placas de la plataforma en donde una escalera ondulante rodea el espacio para permitir observar diferentes perspectivas del mismo, esta escalera es el elemento articulador de los pisos de oficinas de la plataforma. Todo el espacio se compone de elementos lo que le da un carácter tectónico, por ello, la secuencia del BCH se presenta como el opuesto al museo pero recreando los mismos elementos.

En la ampliación de la Biblioteca Luis Ángel Arango el recorrido inicia en el hall de acceso, que al igual que el museo, se constituye como un espacio de límites irregulares a manera de excavación. La llegada a la sala de conciertos se da a partir de un trayecto ondulante que inicia en el ascenso por una escalera de doble tramo y termina en el acceso a la sala a través de un corredor curvo. La sala de estar que se encuentra después del ascenso como espacio de transición donde se puede ver el exterior desde una ventana alargada tamizada por una persiana. La sala de conciertos encapsulada dentro de una masa hueca cuya apariencia estereotómica se ve contrastada por el tejido acústico en madera de la cubierta. El proyecto, que guarda similitud con el museo, contiene en su secuencia las características que también están presentes en otros de sus proyectos.

Samper recrea los mismos temas en cada proyecto escribiendo para cada uno un guión de acuerdo a la actividad. Así mismo, cada actividad determina la estructura formal del edificio. En el museo, el guión se desarrolla dentro de una caja escenográfica, en la cual también se resuelven todas las actividades que demanda el programa. Por ello, el desafío consiste en resolver la tensión entre el volumen exterior y el volumen interior. Para ello, el arquitecto utiliza dos estrategias, los cinco puntos y el *poché*.

Los cinco puntos permiten resolver el proyecto bajo el ideal de un prisma puro, o la segunda composición⁴², mediante el uso de la estructura de hormigón armado. Samper conoce los cinco puntos y los interpreta para conseguir reproducir su argumento. El poché concede la libertad de crear diferentes geometrías al interior y al exterior de una edificación mediante el recurso de una masa aparente que está compuesta por espacio útil.

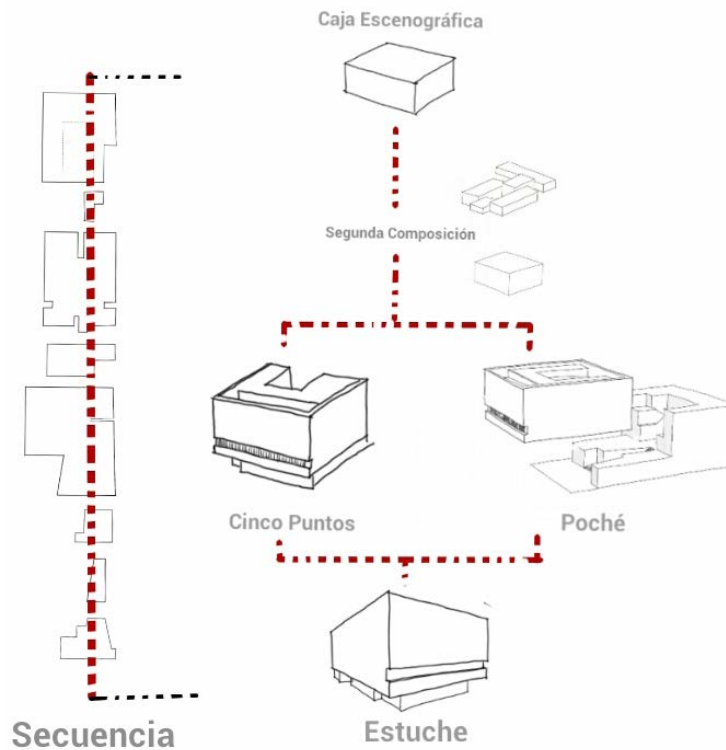


Fig. 125. Los temas de la arquitectura de Samper.

42 Le Corbusier propone la cuarta composición apoyándose en los cinco puntos de la arquitectura y las propiedades de la estructura de hormigón armado para reconstruir el modelo ideal de la segunda composición que consiste en crear proyectos dentro de una geometría pura.

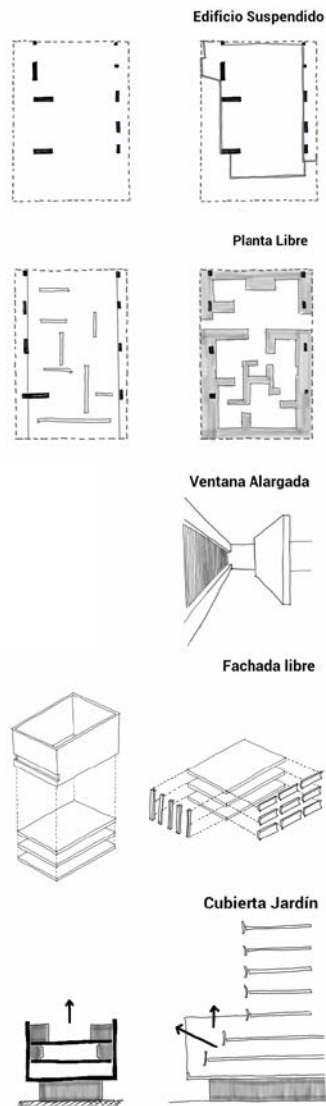


Fig. 126. Los cinco puntos de la arquitectura de Germán Samper.

Volumen suspendido. La caja se eleva del suelo y libera el primer piso para que la ciudad penetre en el edificio. Se refleja el parque Santander en la superficie del vidrio de acceso pero, al mismo tiempo, Samper interpreta la espacialidad de la ciudad de trama irregular mediante el uso del poché. Es por ello que no existen columnas. La ampliación de la Biblioteca Luis Ángel Arango también se presenta como una caja elevada, siguiendo el mismo principio. La plataforma del edificio BCH también está suspendida, pero en este caso, libera el primer piso para reflejar la continuidad espacial.

La planta libre es un medio para independizar la delimitación de cada piso, satisfaciendo las condiciones opuestas que a Samper le interesa crear. El segundo piso es continuo y enmarca el horizonte, el tercer piso es laberíntico y cerrado. El primero es una planta libre “abierta” y el segundo una planta libre “cerrada”. El museo y la sala de conciertos son principalmente plantas libres “cerradas” mientras que el BCH y el Avianca son en mayor medida plantas libres “abiertas”. Sin embargo en cada proyecto se puede descubrir el espacio opuesto pues el interés del arquitecto es reflejar el contraste. Así, el museo tiene un segundo piso tectónico y en el BCH los costados del edificio son estereotómicos.

La ventana alargada está presente para enmarcar el horizonte y la percepción de la horizontal. Esta ventana tamiza la luz mediante persianas y cortinas, permite desde dentro mirar la ciudad pero no permite revelar el espacio desde fuera. En el museo y la sala de conciertos la ventana es una operación de corte del volumen mientras que en el BCH es reconstruida mediante elementos superpuestos.

La fachada libre es la solución estructural que permite revestir cada proyecto para manifestar características específicas. Cajas herméticas como el museo y la sala de conciertos, así como tejidos como el BCH y el Avianca. La estructura en hormigón armado es fundamentalmente de carácter tectónico pero Samper también la utiliza para recrear la estereotomía. Para hacer del espacio un escenario que se pueda componer libremente y no para revelar el desafío que representa.

En el museo se puede encontrar, incluso, la terraza “jardín” pero en este caso existe para recrear el claustro, la casa patio o el centro de manzana. Es la vivienda de la casa tradicional reconstituida para los habitantes permanentes del museo, un espacio semiprivado. En el BCH por el contrario, las terrazas de la plataforma plantean un contacto con la plaza, un espacio semipúblico.

De acuerdo a lo anterior, la arquitectura de Samper se fundamenta en recrear condiciones contrarias. Lo sinuoso y lo puro. La penumbra y la luz. Lo laberíntico y lo abierto. Lo tectónico y lo estereotómico. Es en el contraste de opuestos donde se encuentra la riqueza espacial de sus proyectos. Evidenciar las contradicciones en vez de resolverlas para inducir el movimiento, el recorrido.

En el museo el juego de opuestos está contenido en un estuche. Un estuche que conserva y resalta la pieza de orfebrería para ser contemplada, pero que también contiene los artificios de su arquitectura. El museo interpreta la trama de su experiencia arquitectónica la cual es producto de su aprendizaje con maestros y de sus viajes plasmados en cuadernos. El estuche urbano del museo es *la boîte á miracles* de Samper.

BIBLIOGRAFÍA

ALBERTI, L. B. (1991). De re aedificatoria. Madrid: Akal.

ARMESTO, A. Los hórreos de la península ibérica. breve ensayo sobre el ethymon de lo monumental en arquitectura

BENJAMIN, W. (2004). El libro de los pasajes. Madrid: Akal.

CASTELLANOS, R. (2012). Plan poché. Barcelona: Fundacion Caja de Arquitectos.

CHING, F. D. K. (2010). Arquitectura: forma, espacio y orden (3a. ed.). España: Editorial Gustavo Gili.

COLOMES, E., & MOURE, G. (Eds.). (2004). Mies van der rohe. café de terciopelo y seda. berlín 1927. Madrid: Editorial Rueda.

CORTES, J. A. (2003). Nueva consistencia. estrategias formales y materiales en la arquitectura de la década del siglo XX. Valladolid: Universidad de Valladolid. Secretariado de publicaciones e intercambio editorial.

FRAMPTON, K. (2002). Le corbusier. Madrid: Akal.

LE CORBUSIER. (1930). Précisions sur un état présent de l'architecture et de l'urbanisme. Paris: Vincent Fréal.

LE CORBUSIER. (1980). A propósito del urbanismo. Barcelona: Poseidon.

MARTINEZ, O. (2013). Edificio sena. génesis de un procedimiento.

MONTEYS, X. (2014). La habitación: más allá de la sala de estar. España: Editorial Gustavo Gili.

PRADA, M. d. (2014). Arte, arqltectura y montaje. Argentina: Editorial Nobuko.

PRADA, M. d. (2009). Arte y vacío: sobre la configuración del vacío en el arte y la arquitectura. Argentina: Editorial Nobuko.

ROTH, A. (1997). Dos casas de Le Corbusier y Pierre Jeanneret. Precedido por Le Corbusier. ¿Dónde está la arquitectura?. Valencia: Artes Gráficas Soler.

SAENZ, J. Fundición a la cera perdida. video. Retrieved from <http://www.banrepcultural.org/museo-del-oro/sociedades/metalurgia-prehispanica/cera-perdida>

SAMPER G., G. (1997). Recinto urbano. la humanización de la ciudad (1st ed.). Bogotá: Editorial Escala.

SAMPER Gnecco, G. (1968). El museo del oro de la sala de juntas del banco de la república a la calle palau. Revista Del Banco De La República (Bogotá)., Vol. 41(485), 317.

SAMPER Gnecco, G. (1965). Proyecto para el museo del oro. Proa, 175, 30-32.

SAMPER Gnecco, G. (1986). La arquitectura y la ciudad. apuntes de viaje. Bogotá Editorial ESCALA.

SUCH SANMARTIN, R. (2012). La inversión del paradigma poché: El desarrollo poché en el sistema dom-inó de le corbusier. Palimpsesto, 6, 6-7

W.Boesiger (edited by). (1995). Le corbusier. Oeuvre Complete. 1957-1965. volume 7. Zurich: Les editions d'Architecture.

CRÉDITOS DE LAS ILUSTRACIONES

Imagen de portada y conclusiones: Dibujo de Germán Samper en entrevista realizada en 2010

Imagen Introducción: Dibujo de Germán Samper en entrevista realizada en 2010

Imágen Capítulo I: Florencia, Galería entre el palacio Vecchio y el Pitti. Dibujo de Germán Samper. SAMPER Gnecco, G. (1986). La arquitectura y la ciudad. apuntes de viaje. Bogotá

Imágen Capítulo II: Villa Savoye. Dibujo de Germán Samper. SAMPER Gnecco, G. (1986). La arquitectura y la ciudad. apuntes de viaje. Bogotá

Imágen Capítulo III: Villa Savoye. Dibujos de Germán Samper representando la Plaza de San Marcos, Bérghamo, Valle de Aran. SAMPER Gnecco, G. (1986). La arquitectura y la ciudad. apuntes de viaje. Bogotá

Planos Anexos:

Planos publicados en la revista PROA 115/175

Planos de anteproyecto y Planos Edificio Construido. Archivo de Bogotá.

Archivo de Bogotá: **2, 14, 20, 39, 49, 65, 66, 90, 114, 123**

Arquitectura moderna en Colombia. Epoca de Oro. **10, 11**

COLOMES, E., & MOURE, G. (Eds.). (2004). Mies van der rohe. café de terciopelo y seda. berlín 1927. Madrid: Editorial Rueda. **73**

Dibujos de Germán Samper en entrevista realizada en 2010. **47, 109**

Dibujos y fotomontajes de la autora: **1, 3, 7, 12, 13, 16, 17, 22, 32, 33, 34, 35, 36, 37, 38, 40, 41, 44, 48, 50, 52, 54, 62, 64, 70, 78, 80, 83, 88, 96, 98, 99, 101, 111, 113, 115, 116, 117, 120, 121, 125, 126**

Fotografías tomadas por Paul Beer. **75, 81, 118**

LE CORBUSIER. (1980). A propósito del urbanismo. Barcelona: Poseidon. **5**

LE CORBUSIER. (1930). Précisions sur un état présent de l'architecture et de l'urbanisme. Paris: Vincent Fréal. **63**

Revista Escala 27. Edificio BCH **46, 56, 68, 79**

Revista Escala 43/44 Edificio Avianca. **67**

Revista Proa. Ampliación de la Biblioteca Luis Ángel Arango. Sala de Conciertos. **57, 84, 91, 93, 94, 95, 124**

Revista Proa 115/175. Museo del Oro. **9, 15, 19, 21, 26, 28, 29, 30, 31, 58, 60, 71, 72, 76, 89, 97, 100**

Revista Proa 187. Edificio BCH. **24, 25, 74, 122**

ROTH, A. (1997). Dos casas de Le Corbusier y Pierre Jeanneret. Precedido por Le Corbusier. ¿Dónde está la arquitectura?. Valencia: Artes Gráficas Soler. **43**

SAMPER Gnecco, G. (1986). La arquitectura y la ciudad. apuntes de viaje. Bogotá. **53, 85, 92, 102, 104, 105, 106, 107, 108, 110, 112**

SAMPER Gnecco, G. (1997). Recinto urbano. la humanización de la ciudad (1st ed.). Bogotá: Editorial Escala. **4, 103**

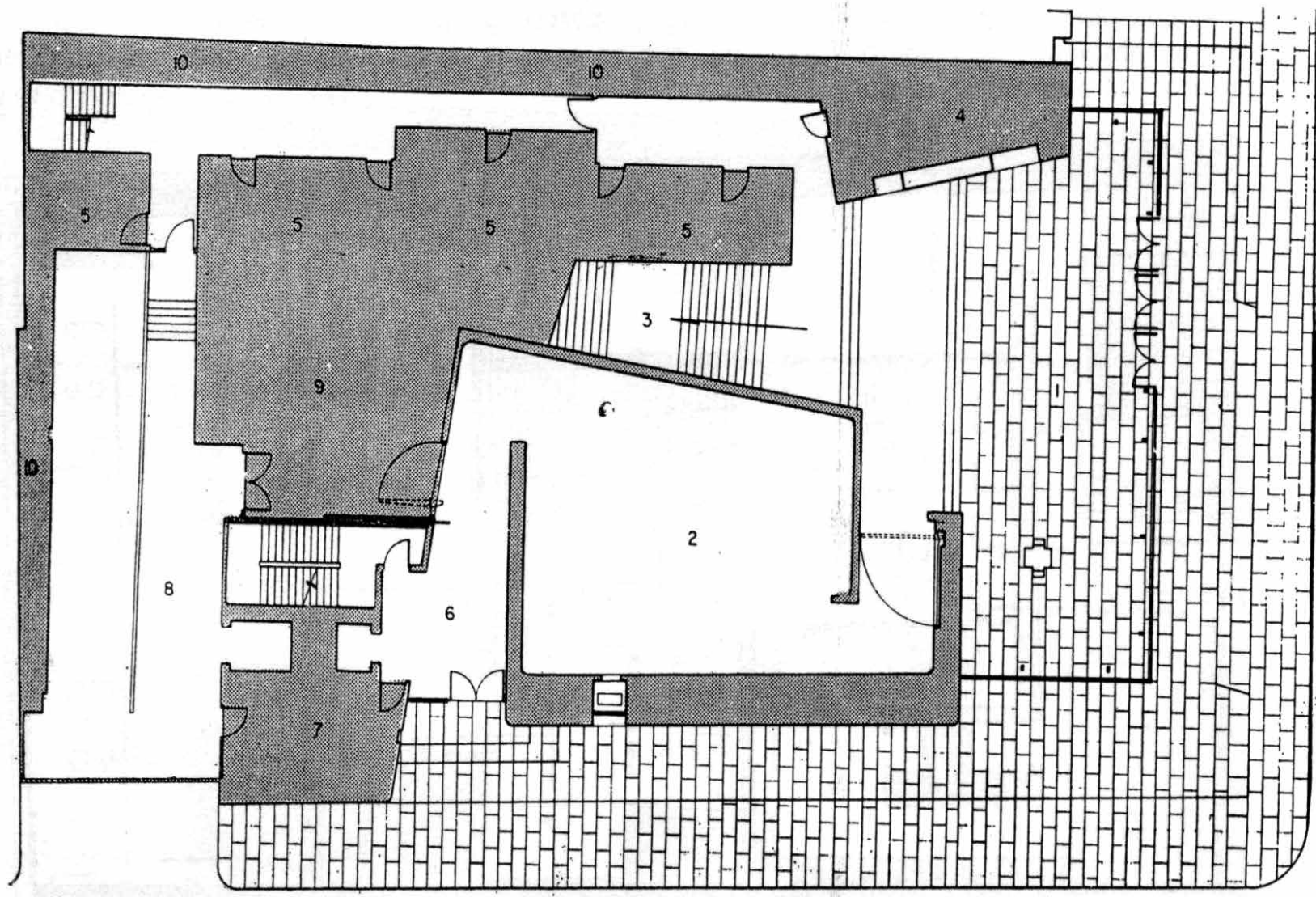
SAMPER, Eduardo. Veinte Bienales de Arquitectura Colombiana. **61, 86, 87**

W.Boesiger (edited by). (1995). Le corbusier. Oeuvre Complete. 1957-1965. volume 1,7. Zurich: Les editions d'Architecture. **8, 42, 51, 52, 69, 77, 82**

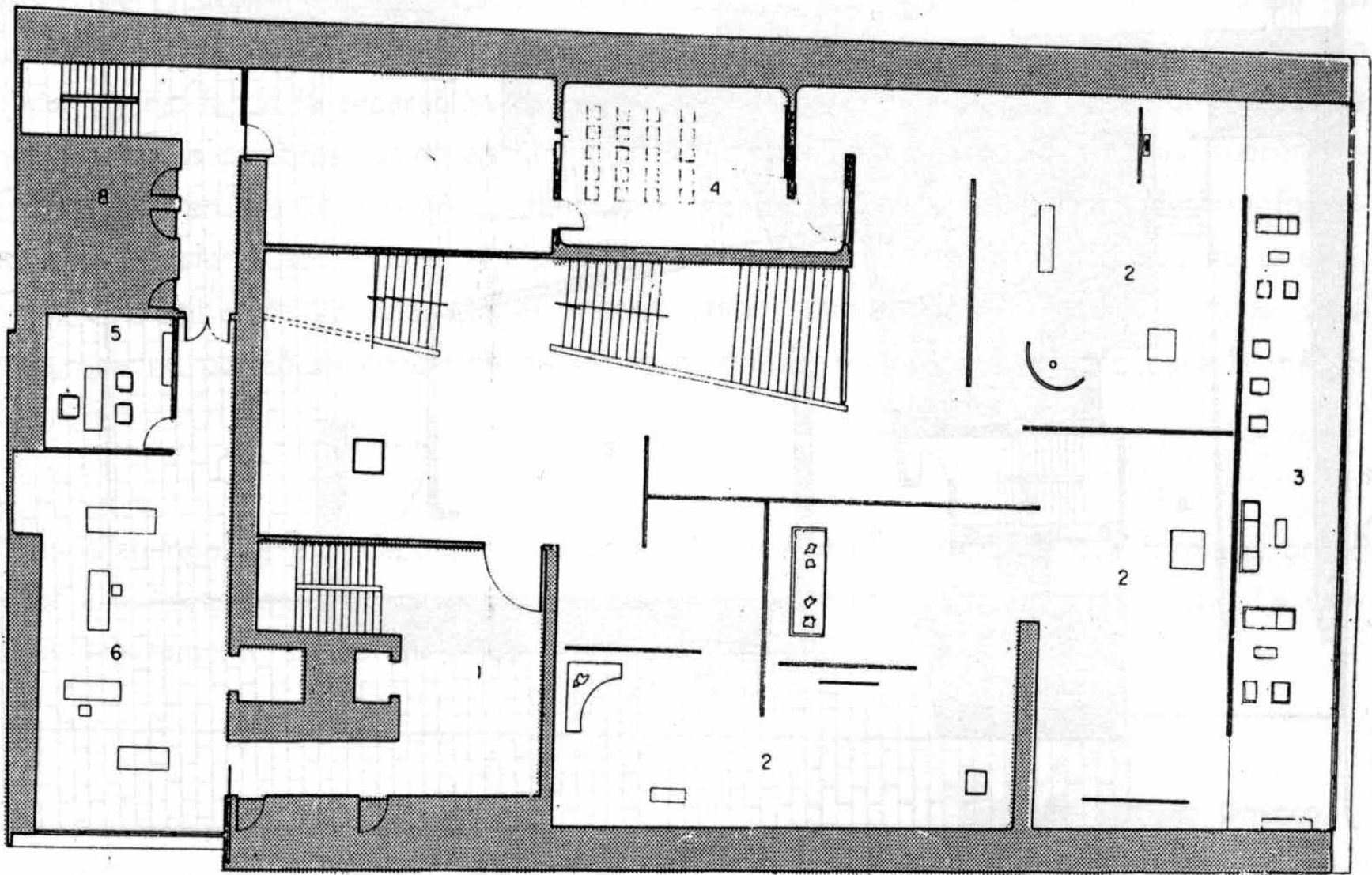
www.archdaily.co **6, 119**

www.a57.org **18, 23, 27, 45, 59**

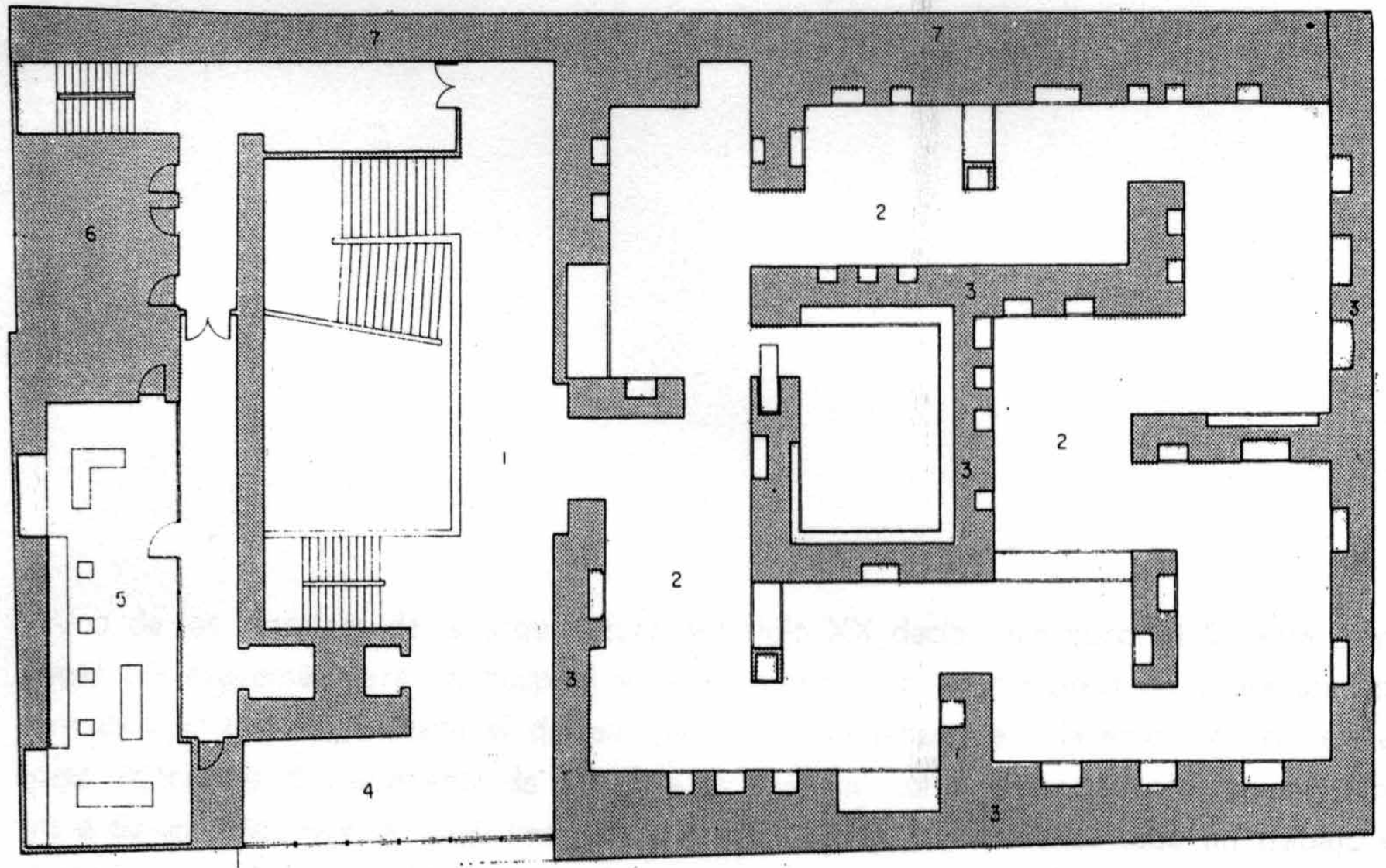
ANEXOS
PLANOS PUBLICADOS EN LA REVISTA PROA



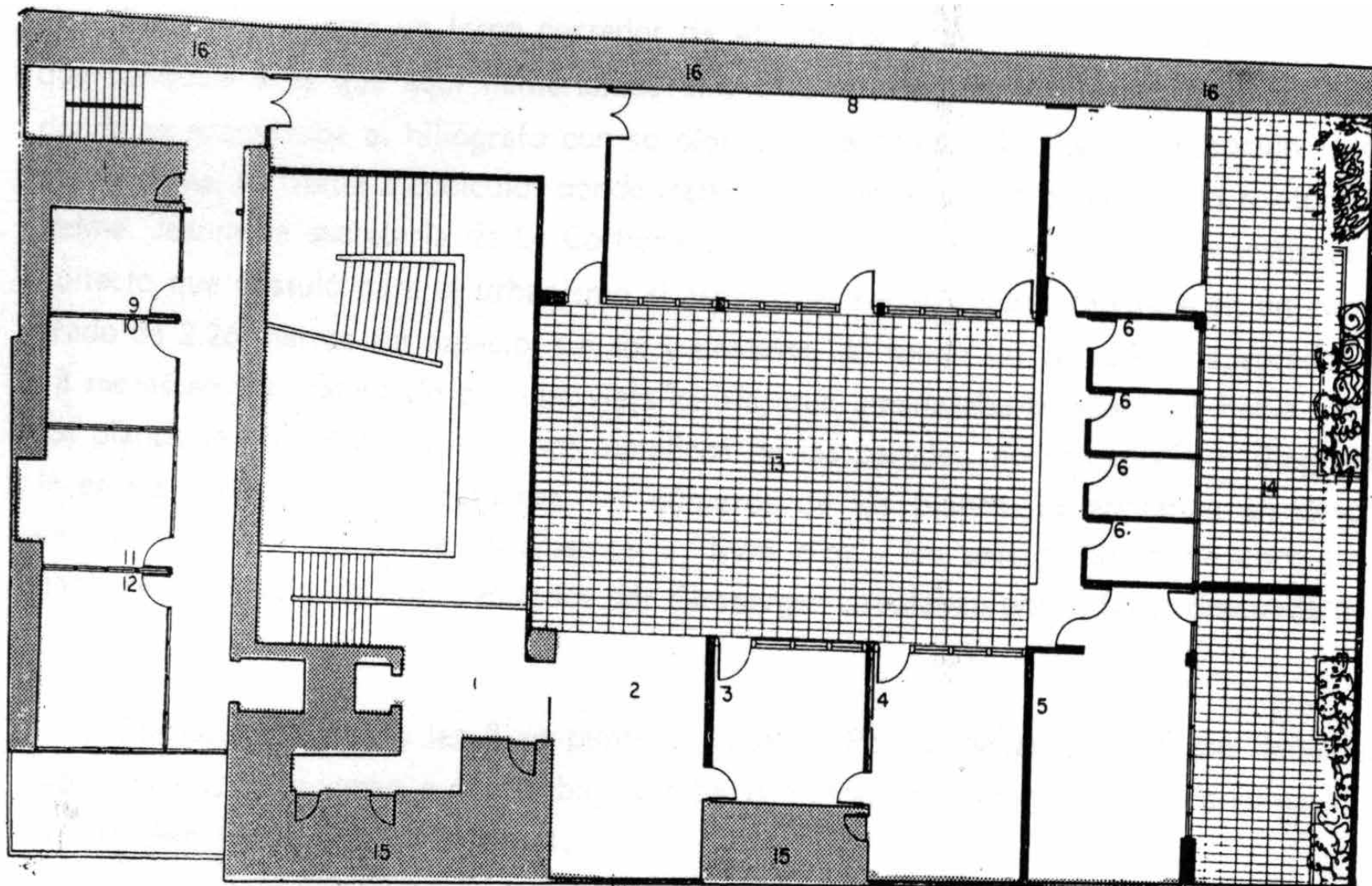
PLANOS DE PUBLICACIÓN. Planta primer piso



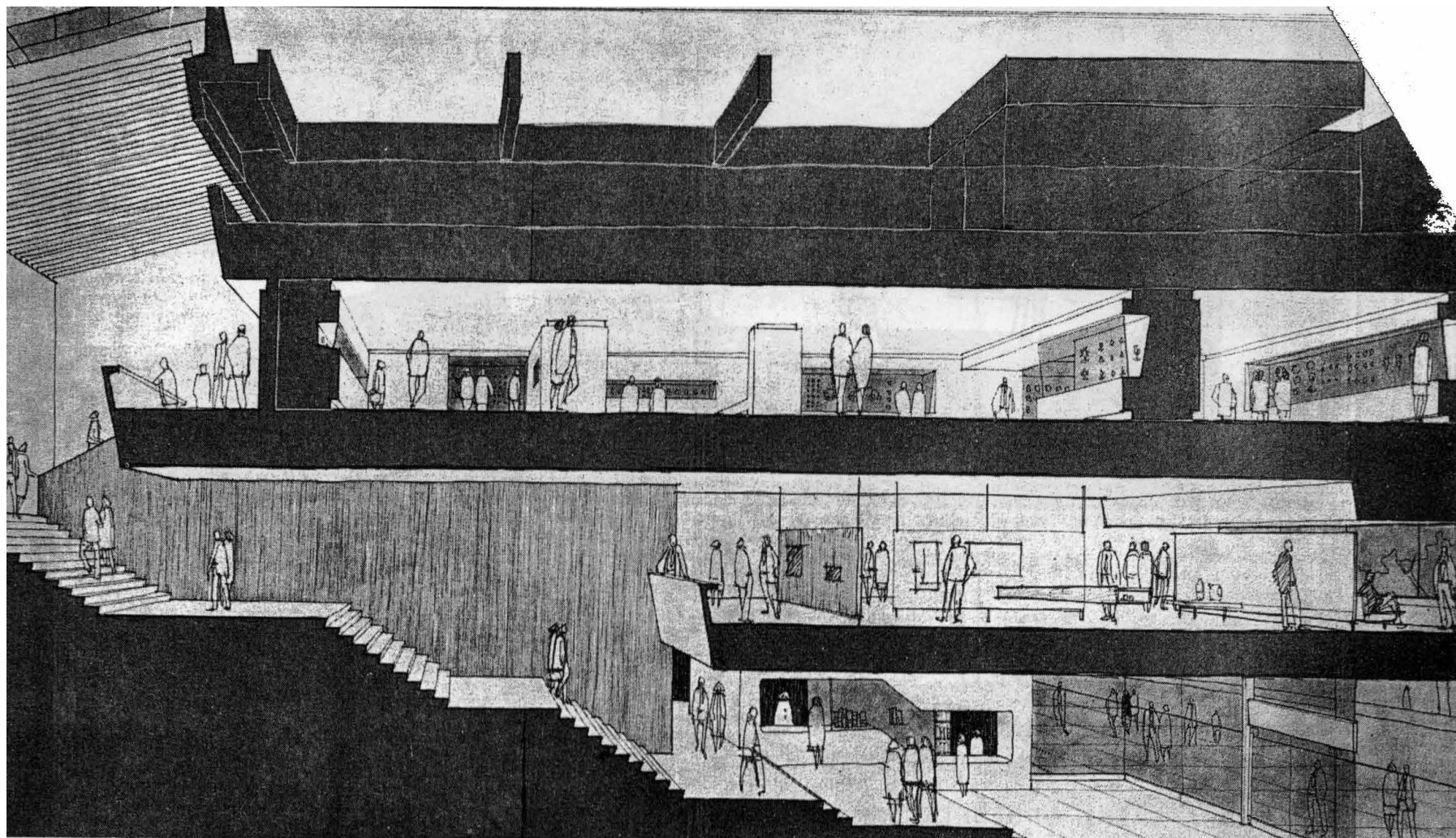
PLANOS DE PUBLICACIÓN. Planta segundo piso



PLANOS DE PUBLICACIÓN. Planta tercer piso

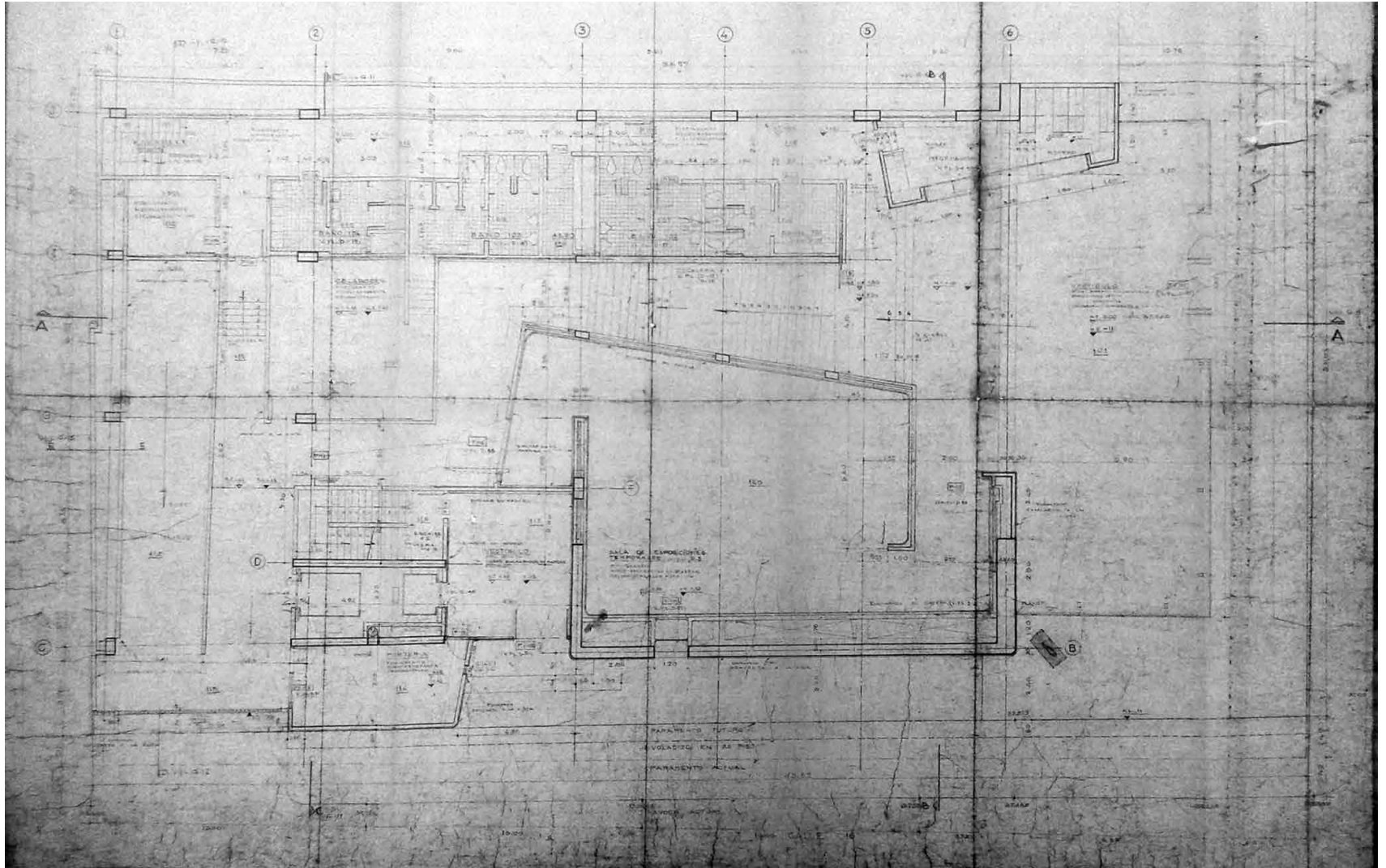


PLANOS DE PUBLICACIÓN. Planta cuarto piso

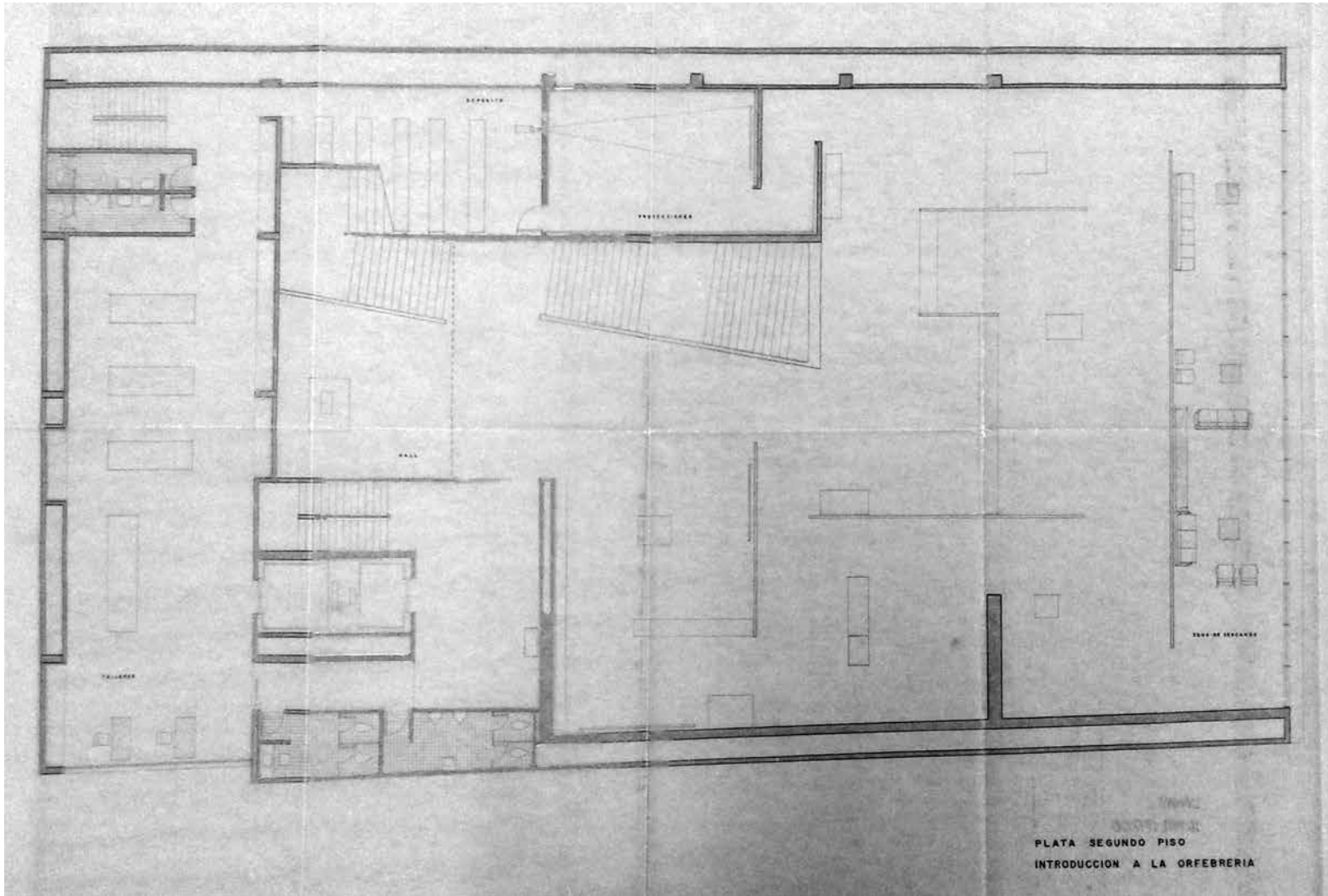


PLANOS DE PUBLICACIÓN. Corte perspectiva

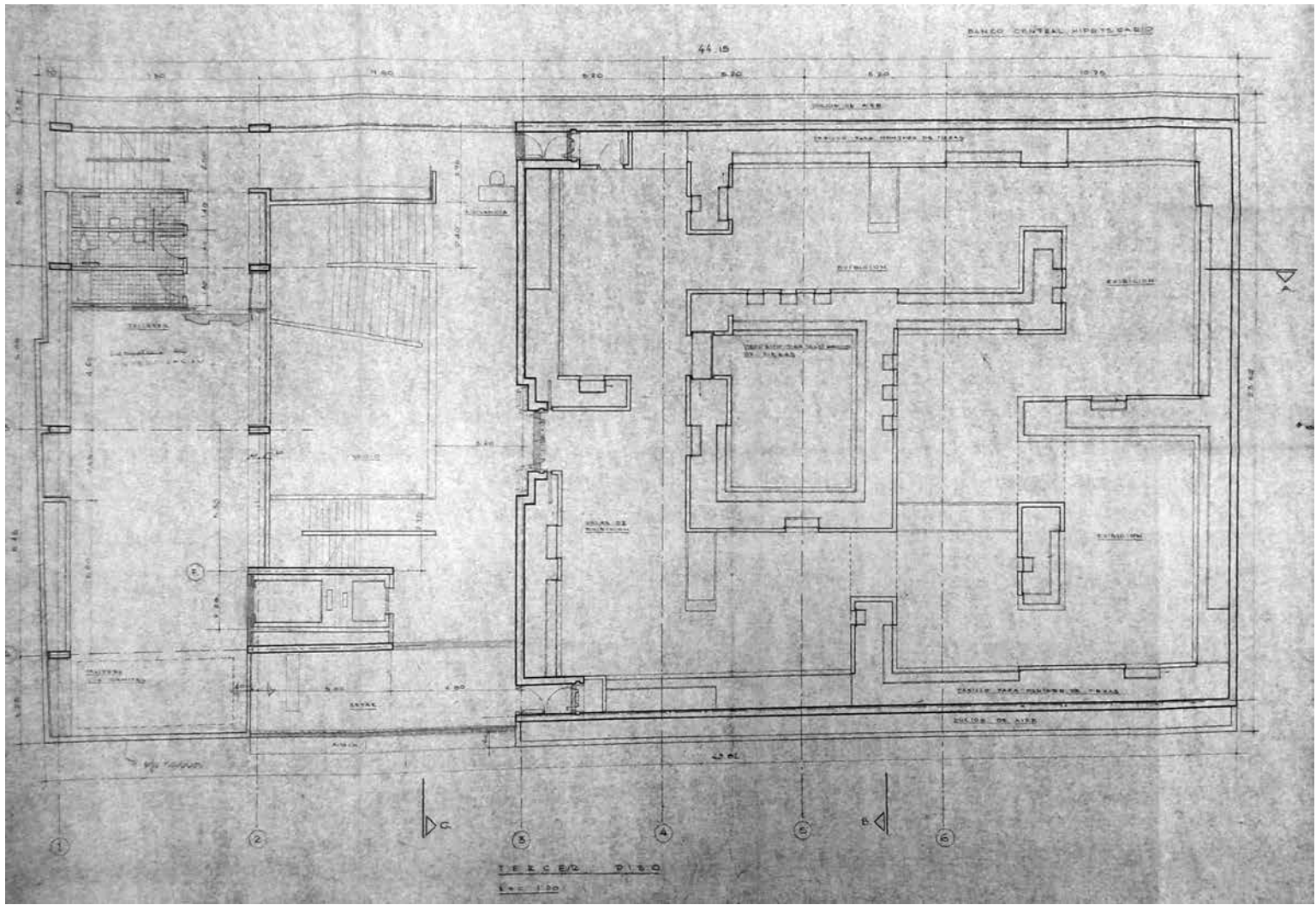
ANEXOS
PLANOS DE ANTEPROYECTO. ESGUERRA SÁENZ URDANETA SAMPER
Archivo de Bogotá



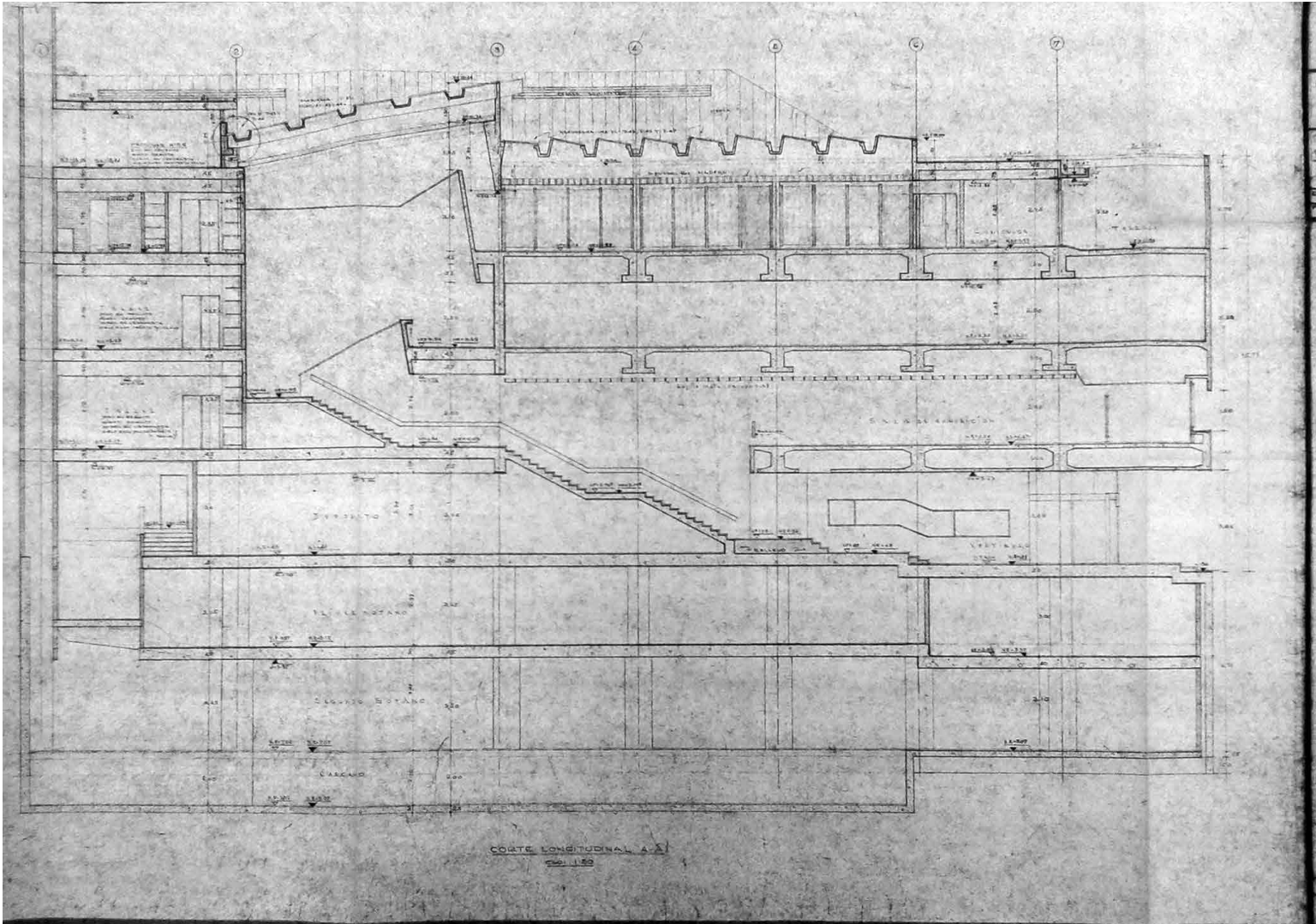
Planta primer piso



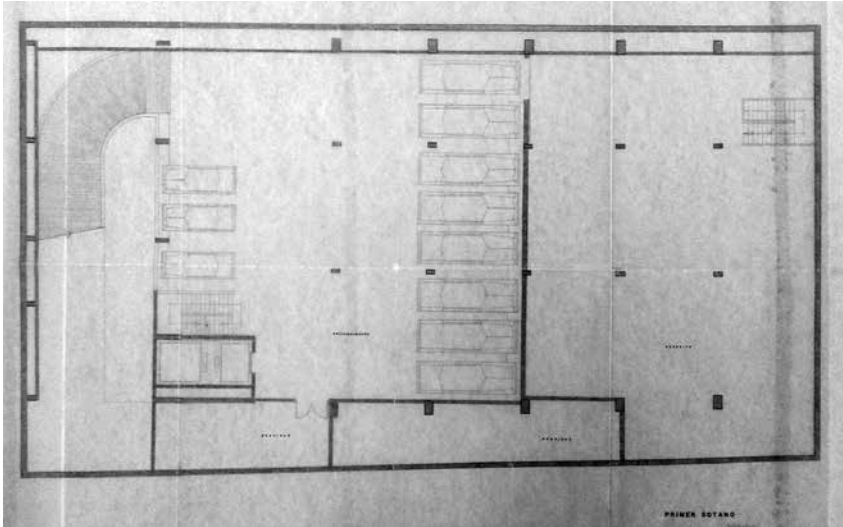
Planta segundo piso



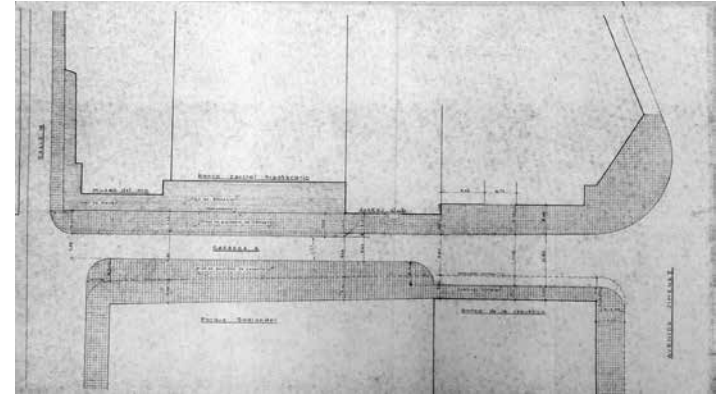
Planta tercer piso



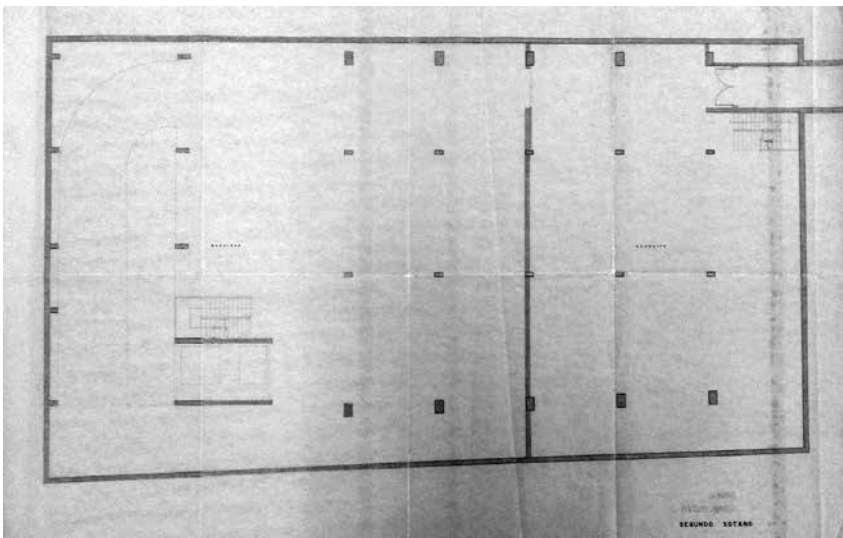
Corte Longitudinal



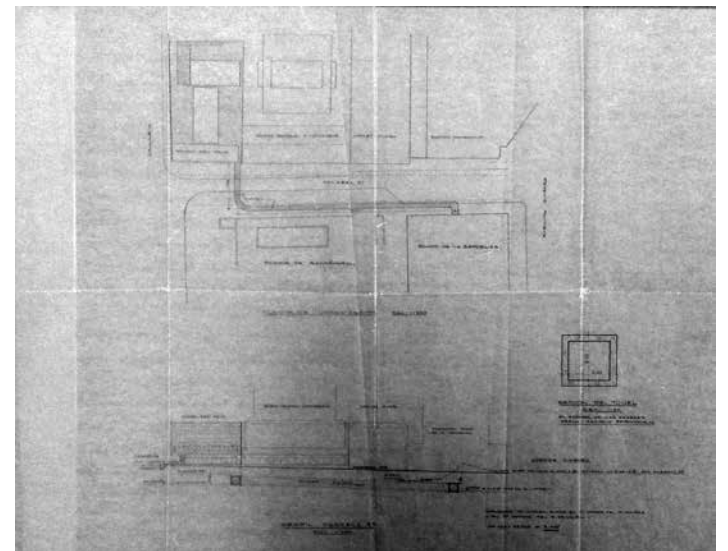
Planta primer sótano



Detalle andenes



Planta segundo sótano

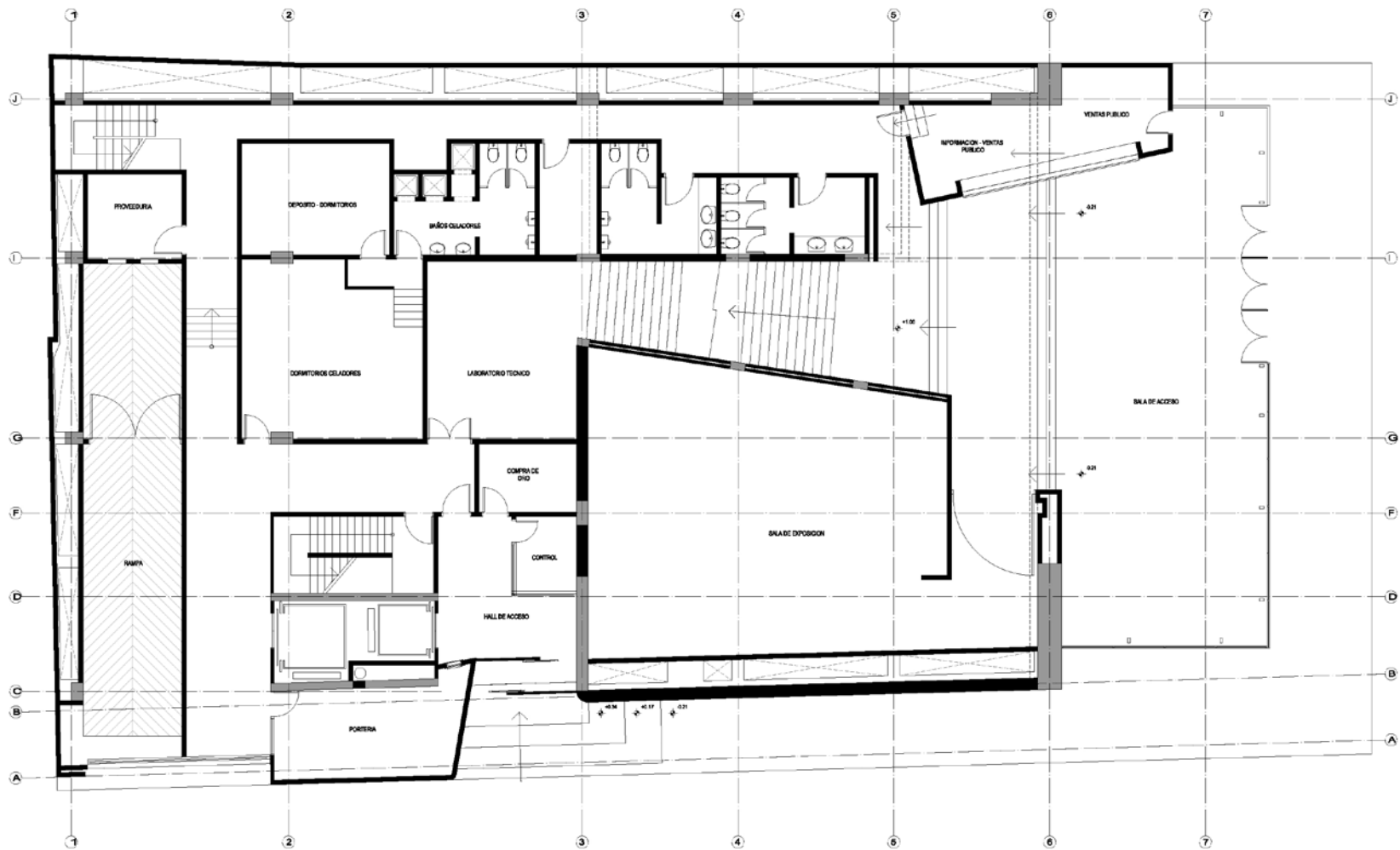


Detalle túnel

ANEXOS

EDIFICIO CONSTRUIDO. GX. SAMPER ARQUITECTOS

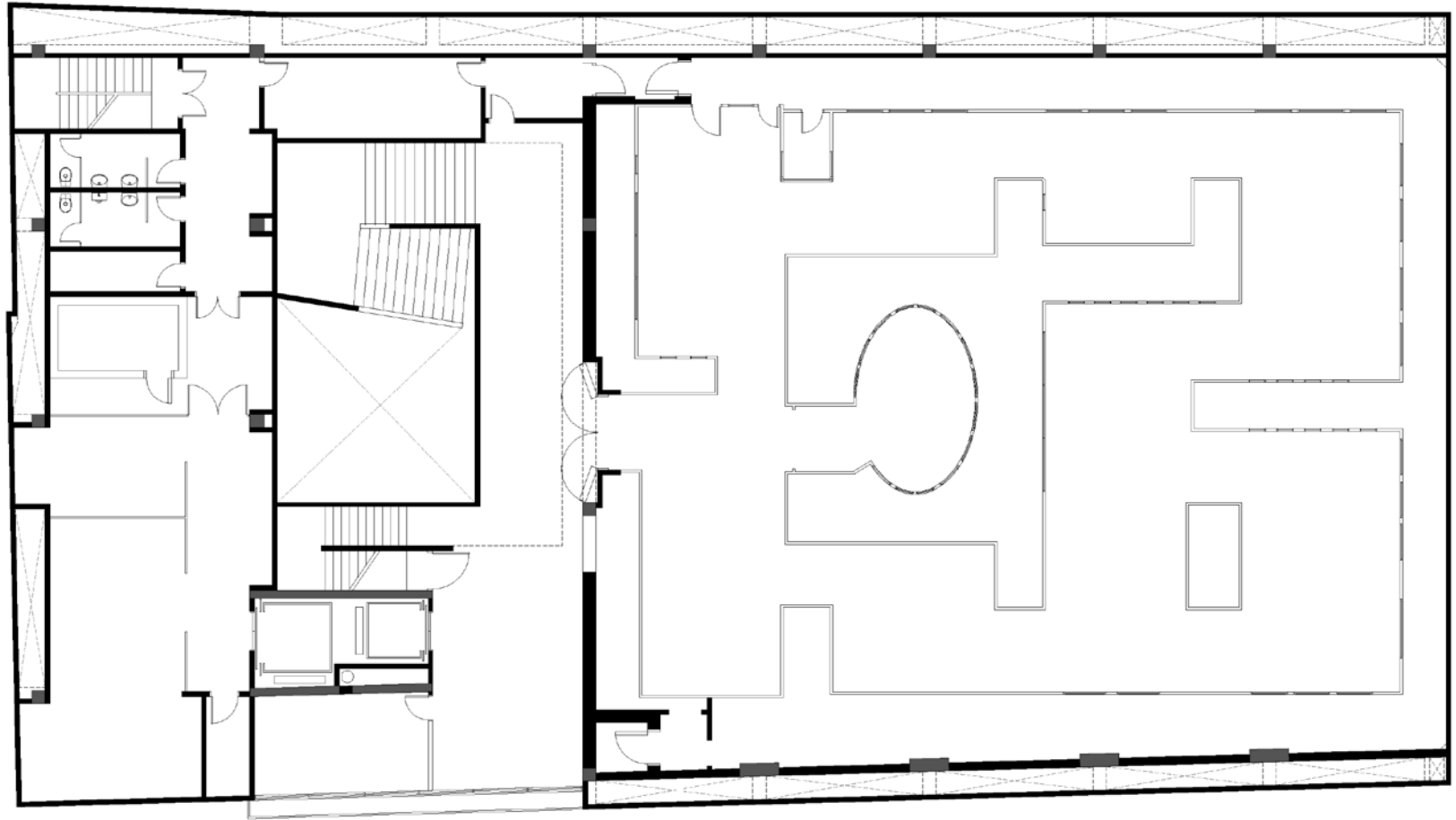
Archivo de Bogotá



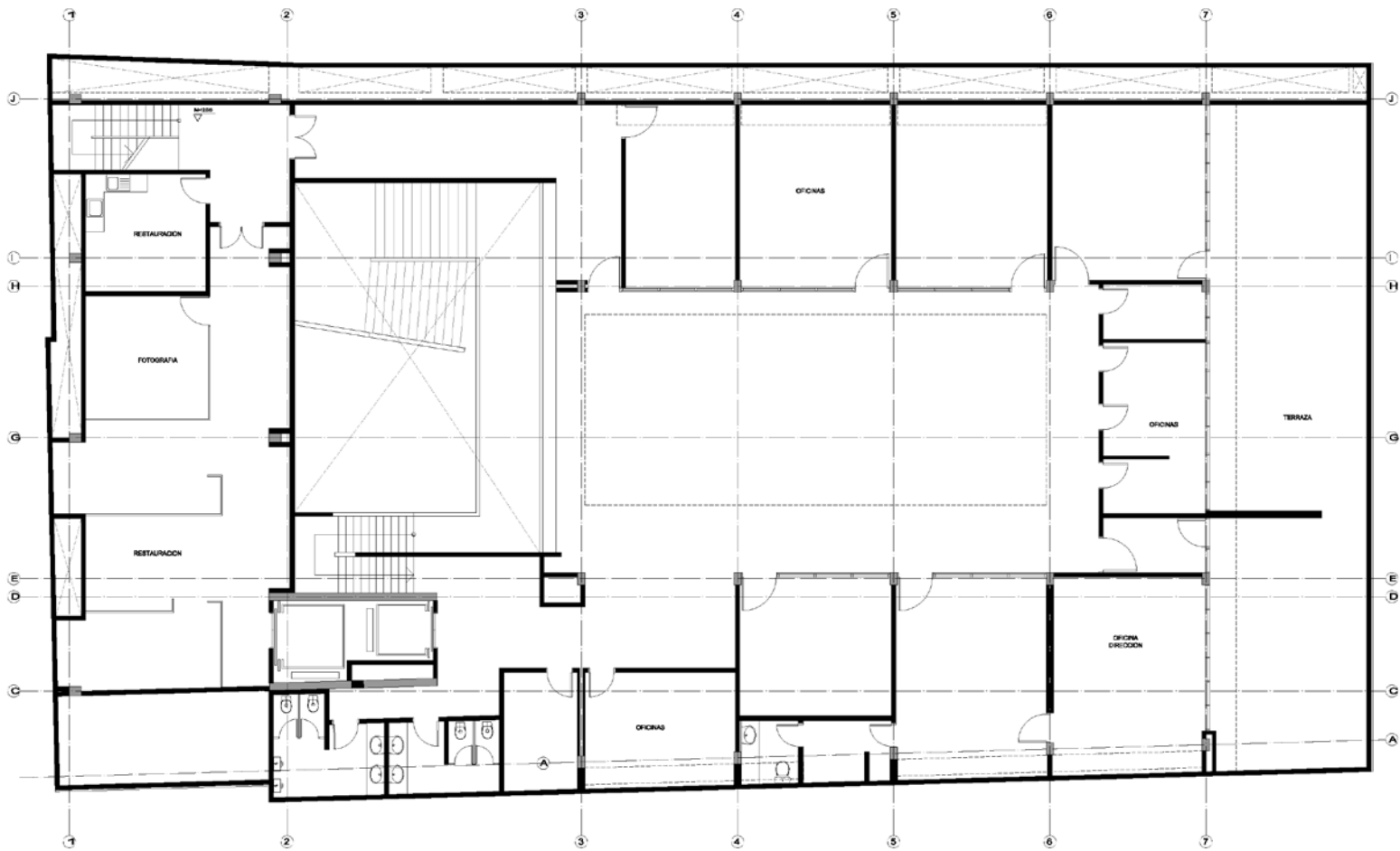
PISO 1



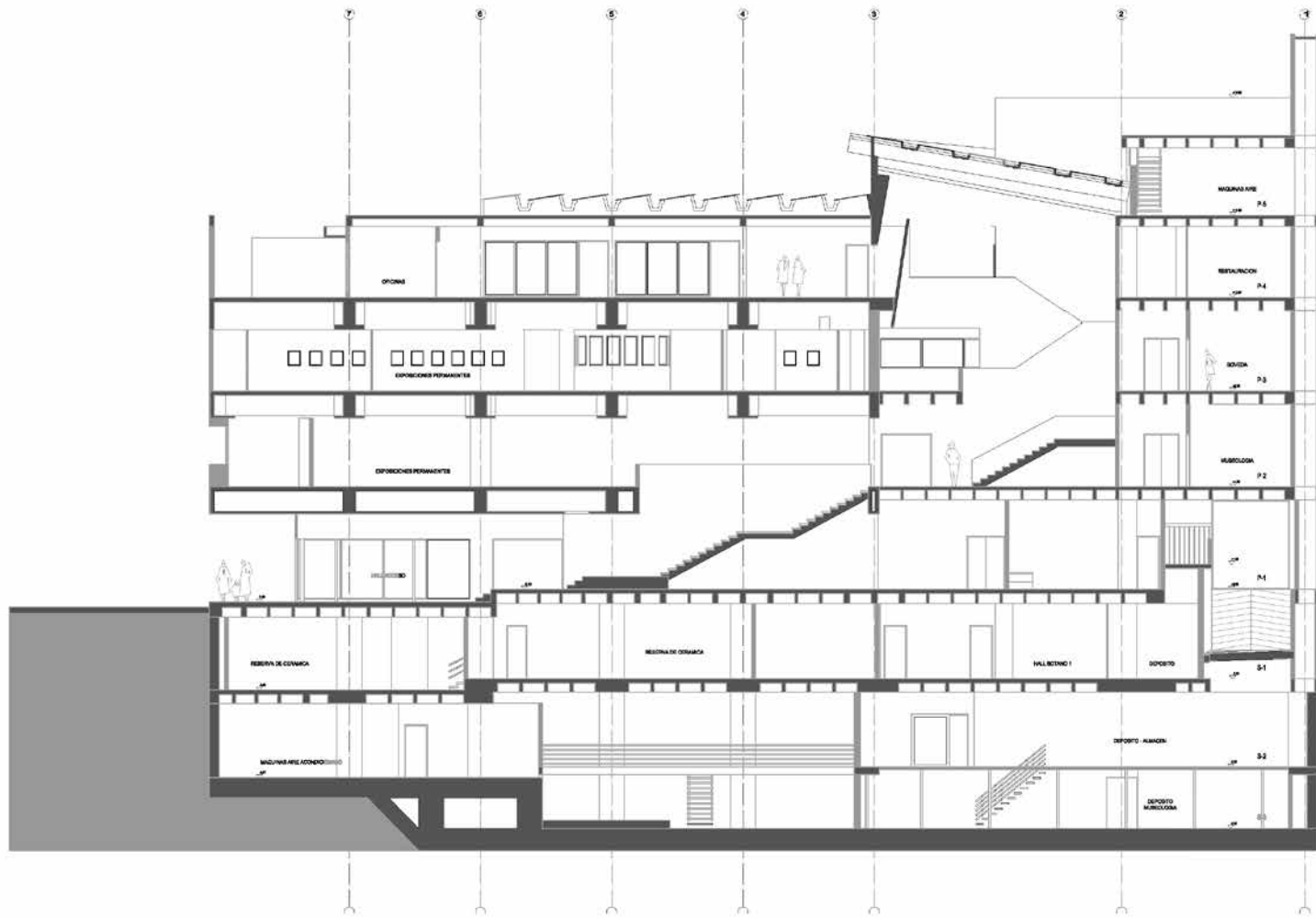
PISO 2



PISO 3



PISO 4



CORTE LONGITUDINAL

