

EL ESPACIO PÚBLICO COMO ARTICULADOR ENTRE LA CIUDAD Y EL OBJETO ARQUITECTÓNICO

Germán Samper Gnecco

OBRAS DE LA FIRMA ESGUERRA, SÁENZ, URDANETA Y SAMPER

Universidad de Cuenca
Facultad de Arquitectura y Urbanismo

Tesis previa a la obtención del título de
MAGÍSTER EN PROYECTOS ARQUITECTÓNICOS

AUTORA:
Arq. Natalia Lucía Sarmiento Pineda
C.I. 0104530167

DIRECTOR:
Arq. Juan Pablo Carvallo Ochoa, Msc
C.I. 0103789772

NOVIEMBRE - 2019



UNIVERSIDAD DE CUENCA
Facultad de Arquitectura y Urbanismo

Maestría en Proyectos Arquitectónicos - II Cohorte

El espacio público como articulador entre la ciudad y el objeto arquitectónico.

Germán Samper Gnecco: Obras de la firma Esguerra, Sáenz, Urdaneta y Samper.

Tesis previa a la obtención del título de
MAGÍSTER EN PROYECTOS ARQUITECTÓNICOS

AUTORA: **Arq. Natalia Lucía Sarmiento Pineda** | C.I. 0104530167
natalia_s.p05@hotmail.com

DIRECTOR: **Arq. Juan Pablo Carvallo Ochoa, Msc** | C.I. 0103789772
juan.carvallo@ucuenca.edu.ec

Cuenca - Ecuador
NOVIEMBRE - 2019

RESUMEN

Como arquitecto, es importante entender la profesión como una disciplina en función de la ciudad, no solo como un arte, pues la arquitectura a más de ser una estructura física, requiere ser concebida como un elemento integrador con el contexto en el que se emplaza. A partir de lo mencionado surge el interés de desarrollar un documento investigativo centrado en comprender los diferentes modos de interrelación que se establecen entre la ciudad y el objeto arquitectónico manifestados en las obras institucionales del arquitecto modernista Germán Samper Gnecco durante su etapa de diseñador en la firma colombiana Esguerra, Sáenz, Urdaneta y Samper.

El punto desde el cual se aborda la investigación se basa en los criterios empleados para concebir el objeto arquitectónico a partir de su relación directa con la ciudad, mismos que se evidencian en las obras de esta firma a través de la creación de espacios públicos de mediación, pues reflexionar sobre el papel que desempeña la arquitectura en la ciudad, remite a indagar aspectos particulares del proyecto que potencian la relación del edificio con el contexto, principalmente la incidencia que tienen las plantas bajas en este ámbito, ya que en ellas se reconoce el principal vínculo con la ciudad, y en consecuencia, el desarrollo de la vida urbana.

El estudio engloba la documentación y análisis de las plantas bajas de tres edificios en altura ubicados en diferentes contextos, que permiten comprender el proceder del arquitecto diseñador con respecto al lugar en el que inserta sus obras. Después de este recorrido, la investigación culmina con la abstracción de criterios universales que Germán Samper aplica al proyectar la intersección del objeto arquitectónico con el plano del suelo, y generar así una conciencia en el lector que posibilite la correcta incorporación de las obras a la ciudad con el propósito de mejorar el entorno en el que vivimos.

Palabras clave:
Arquitectura moderna, Germán Samper Gnecco. Colombia. Ciudad. Objeto arquitectónico. Espacio público. Articulación. Planta baja.

ABSTRACT

As an architect it is important to visualize this career as a discipline based on the city, not just as an art. Architecture is more than a physical structure, and it needs to be conceived as an integrating element with the context in which it is resides. From the aforementioned, there is an interest in developing a research document focused on understanding the different modes of interrelation that are established between the city and the architectural object. They are manifested in the institutional works of the modernist architect Germán Samper Gnecco during his time as designer in the firm Colombian Esguerra, Sáenz, Urdaneta and Samper.

The point from which the research is addressed is based on the criteria used to conceive the architectural object from its direct relationship with the city. They are evidenced in the works of this firm through the creation of public mediation spaces, that reflect on the role played by architecture in the city. This refers to investigate particular aspects of the project that enhance the relationship of the building with the context, mainly the impact that the ground floors have in the area. They recognize the main link with the city, and consequently, the development of urban life.

The study includes the documentation and analysis of the ground floors of three buildings in height, located in different contexts, which allow comprehension of behavior of the designer architect with respect to the place where he inserts his works. After this journey, the investigation culminates with the abstraction of universal criteria that Germán Samper applies when projecting the intersection of the architectural object with the floor plan and generating an awareness in the reader it allows the correct incorporation of works in the city, with the purpose of improving the environment in which we live.

Key Words:
Modern Architecture. Germán Samper Gnecco. Colombia. City. Architectural object. Public space. Articulation. Ground floor.

ÍNDICE

Pg.

Objetivos 1
Introducción 2
Justificación 4
Metodología 5

CAPÍTULOS

01. ANTECEDENTES HISTÓRICO - GENERALES 9

01.1. El camino hacia la Modernidad
01.1.1. Formación del Movimento Moderno en Europa 12
01.1.2. Reconfiguración de la ciudad: El ambiente post-guerra 18
01.1.3. Influencia de la Modernidad en América Latina 24
01.1.4. Colombia: La llegada de la modernidad 30
01.1.5. Nueva planificación urbana para Colombia 40
El Plan Piloto para Bogotá (1949-1951) 46
El Plan Regulador para Bogotá (1951-1953) 51
El Plan Piloto para Medellín (1950) 55
El Plan Piloto para Cali (1950) 58
01.1.6. Arquitectura y ciudad 60
01.2. El espacio público
01.2.1. Definición y origen 70
01.2.2.Pérdida y recuperación del espacio público 76
01.2.3.Factores para que el espacio adquiera carácter público 82

02.GERMÁN SAMPER GNECCO 89

02.1. Primeros pasos
02.1.1. Descubriendo el camino 92
02.1.2. Aprendiendo arquitectura: El atelier de Le Corbusier 102
02.1.3. Retorno a Colombia 114

Pg.

02.2. El proceso urbano - arquitectónico
02.2.1. Esguerra, Sáenz, Urdaneta y Samper 128
02.2.2. Catálogo de obras institucionales de la firma 134
02.3. Vivienda + espacio público = Ciudad
02.3.1. Investigación y puesta en práctica 170
02.3.2. Catálogo de obras de vivienda de la firma 178

03. ANÁLISIS DE EDIFICACIONES INSTITUCIONALES 207

03.1. Sobre la re-construcción de proyectos
03.1.1. Importancia 210
03.2. Criterios para la selección de obras
03.2.1. Edificio Avianca 224
03.2.2. Edificio Coltejer 276
03.2.3. Edificios del Centro Administrativo Municipal 328

04. CONCLUSIONES 383

ANEXOS 396

BIBLIOGRAFÍA 409
CRÉDITO DE IMAGENES 416

CLÁUSULA DE LICENCIA Y AUTORIZACIÓN PARA PUBLICACIÓN EN EL REPOSITORIO INSTITUCIONAL

Yo, Natalia Lucía Sarmiento Pineda, en calidad de autora y titular de los derechos morales y patrimoniales del trabajo de titulación "El espacio público como articulador entre la ciudad y el objeto arquitectónico. Germán Samper Gnecco: Obras de la firma Esguerra, Sáenz, Urdaneta y Samper", de conformidad con el Art. 114 del CÓDIGO ORGÁNICO DE LA ECONOMÍA SOCIAL DE LOS CONOCIMIENTOS, CREATIVIDAD E INNOVACIÓN reconozco a favor de la Universidad de Cuenca una licencia gratuita, intransferible y no exclusiva para el uso no comercial de la obra, con fines estrictamente académicos.

Así mismo, autorizo a la Universidad de Cuenca para que realice la publicación de este trabajo de titulación en el repositorio institucional, de conformidad a lo dispuesto en el Art. 144 de la Ley Orgánica de Educación Superior.

Cuenca, 25 de noviembre de 2019

Natalia Lucía Sarmiento Pineda
C.I. 0104530167

CLÁUSULA DE PROPIEDAD INTELECTUAL

Yo, Natalia Lucía Sarmiento Pineda, autora del trabajo de titulación "El espacio público como articulador entre la ciudad y el objeto arquitectónico. Germán Samper Gnecco: Obras de la firma Esguerra, Sáenz, Urdaneta y Samper", certifico que todas las ideas, opiniones y contenidos expuestos en la presente investigación son de exclusiva responsabilidad de su autora.

Cuenca, 25 de noviembre de 2019

.....

Natalia Lucía Sarmiento Pineda
C.I. 0104530167

AGRADECIMIENTOS

De manera muy particular, al Arq. Germán Samper Gnecco por el afectuoso recibimiento que supo brindarme en su casa - estudio durante mi estadía en Bogotá, por su gran apertura y paciencia para compartir cada experiencia vivida a lo largo de su carrera arquitectónica, información que fue fundamental para el desarrollo de esta investigación.

A Catalina Samper, por su amistad, por su compromiso con esta investigación y por toda la documentación facilitada sobre las obras de la firma Esguerra, Sáenz, Urdaneta y Samper.

A mi amigo y amor de mi vida, por acompañarme a lo largo de esta difícil tarea brindándome su apoyo incondicional.

Al Arq. Msc. Juan Pablo Carvallo Ochoa, Director de Tesis, por su invaluable asesoría y dedicación en el desarrollo de este trabajo.

Al Arq. Msc. Jaime Guerra Galán, Director de la Maestría de Proyectos Arquitectónicos - II Cohorte, por su desinteresado apoyo durante todo este proceso.

Al Centro de Postgrados de la Facultad de Arquitectura y Urbanismo de la Universidad de Cuenca y a cada uno de los docentes que supieron transmitirnos sus valiosos conocimientos.

DEDICATORIA

A Dios, por haberme otorgado la sabiduría y la fortaleza necesaria para alcanzar esta meta profesional.

A mis padres, Iván y Lucía, por ser el pilar fundamental de mi existencia, por brindarme su amor sin reparos y su apoyo sin límites.

A Francisco, Valeria y Matías, por transmitirme su entusiasmo e inagotable energía en todo momento.

CRÉDITOS

UNIVERSIDAD DE CUENCA

FACULTAD DE ARQUITECTURA Y URBANISMO

CENTRO DE POSGRADOS
MAESTRÍA EN PROYECTOS ARQUITECTÓNICOS

Trabajo previo a la obtención del título de Magister en Proyectos Arquitectónicos

AUTOR:
Arq. Natalia Lucía Sarmiento Pineda

DIRECTOR:
Arq. Msc. Juan Pablo Carvallo Ochoa

DIAGRAMACIÓN:
Arq. Natalia Lucía Sarmiento Pineda

DISEÑO DE PORTADA:
Arq. Natalia Lucía Sarmiento Pineda

FUENTES DE INFORMACIÓN:
Libros, artículos científicos, internet
Catalina Samper Martínez
Despacho GX Arquitectos, Bogotá, Colombia

EDICIÓN DE DOCUMENTO:
Fuente: Nexa Bold | Nexa Light | Nexa Light Italic
Tamaño de fuente: 10pt
Número de páginas: 431
Formato de páginas: 21cm x 21cm

EL ESPACIO PÚBLICO COMO ARTICULADOR ENTRE LA CIUDAD Y EL OBJETO ARQUITECTÓNICO

Germán Samper Gnecco

OBRAS DE LA FIRMA ESGUERRA, SÁENZ, URDANETA Y SAMPER

OBJETIVOS

Objetivo General

Identificar la relación que establece Germán Samper Gnecco entre el objeto arquitectónico y el entorno urbano en el que se inserta a partir del análisis de casos de estudio de la firma Esguerra, Sáenz, Urdaneta y Samper.

Objetivos Específicos

Documentar, ubicar y catalogar las obras institucionales de la firma Esguerra, Sáenz, Urdaneta y Samper que contengan espacio público.

Establecer criterios de análisis que aplicados a la arquitectura moderna, permitan examinar el vínculo entre el objeto arquitectónico y el espacio público generado en el proyecto.

Determinar las relaciones de emplazamiento, función, materialidad y escala que posibiliten la identificación de criterios espaciales en las obras de la firma Esguerra, Sáenz, Urdaneta y Samper a partir de la aproximación al objeto arquitectónico desde el espacio urbano circundante.

Reconocer a partir de un registro gráfico y la reconstrucción digital la manera en la que la firma encabezada por Germán Samper aborda las relaciones urbanas entre el objeto arquitectónico, tramo y manzana.

INTRODUCCIÓN

Entre las décadas de los años 50 - 70 se observaron cambios en las principales ciudades colombianas que pretendieron convertir su aspecto tradicional en centros urbanos modernos. La llegada de la industrialización trajo consigo nuevas formas de habitar y trabajar, por lo que ciudades como Bogotá, Medellín y Cali se vieron abocadas a recibir una idea de sociedad inédita hasta el momento que obligó a reflexionar sobre las transformaciones urbanas y arquitectónicas que se ejecutarían a futuro.

Como parte de la transformación arquitectónica, en la segunda mitad de siglo XX aparecieron los rascacielos en los centros de las urbes, en respuesta a una confluencia de factores que partían desde lo económico hasta lo tecnológico. Esta nueva tipología edilicia se construyó bajo condiciones urbanas previamente establecidas en épocas pasadas, las cuales en su mayoría no estuvieron concebidas para albergar edificaciones de esta magnitud. Por esta razón, se convirtió en un desafío para los arquitectos el pensar sus diseños partiendo de una correcta vinculación entre los edificios y las ciudades prácticamente consolidadas.

Tras la búsqueda y reconocimiento de obras de calidad con normas claras de la modernidad que se caractericen por haber articulado acertadamente el objeto arquitectónico con el espacio urbano de la ciudad al momento de emplazarlo, se descubre a Germán Samper Gnecco, un arquitecto colombiano que tuvo la oportunidad de iniciar su actividad profesional en el atelier de Le Corbusier en París desarrollando junto al maestro suizo varios proyectos que le confirieron un gran aprendizaje durante un período de cinco años. En el año de 1953 retornó a su país natal, y algún tiempo después se asoció a un grupo de colegas coterráneos y conformaron la reconocida firma de arquitectos Esguerra, Sáenz, Urdaneta y Samper.

Durante su permanencia como socio de la mencionada firma, Germán Samper se encargó del Departamento de Diseño, y desarrolló junto a sus asociados varios proyectos de dístinta índole y escala: parques urbanos, residencias unifamiliares, edificios multifamiliares y obras institucionales, la mayoría de ellos ubicados en territorio colombiano.

El presente trabajo de investigación centra su interés en las obras institucionales construidas de la firma, abordándolas desde el punto de vista urbano a través del análisis gráfico, entendiendo cómo se manejaron las tipologías arquitectónicas y los espacios públicos que éstas generaron para clarificar la relación existente entre las plantas bajas de los proyectos y su entorno inmediato.

Las obras institucionales de la firma objeto de estudio, incorporan en las plantas bajas de su programa arquitectónico un espacio cuyo carácter oscila entre lo público y lo privado, permitiéndoles adquirir la condición de plantas urbanas *"al incorporar la arquitectura en el espacio público y el espacio público en la arquitectura"*. (Henao, 2008). Este espacio tiene como propósito mediar entre los volúmenes del conjunto logrando que los edificios se perciban como elementos independientes, y articular el proyecto con la ciudad. Para conseguir este vínculo, la firma maneja la implantación en función de las condiciones urbanas y arquitectónicas de las ciudades, basándose en una variación tipológica de su antecesor: la torre plataforma, pues los proyectos se componen de un rascacielos acompañado por un volumen bajo yuxtapuesto.

Germán Samper residió la mayor parte de su vida en la ciudad de Bogotá, y lamentablemente falleció el pasado 22 de mayo de 2019 a sus 95 años de edad dejando un legado arquitectónico invaluable para las ciudades colombianas. Siempre será recordado como un humanista que dividió su tiempo entre la arquitectura, el urbanismo, la música y el dibujo.

JUSTIFICACIÓN

El edificio en altura, es sin duda, una de las tipologías arquitectónicas más representativas de la modernidad y en consecuencia, se ha dedicado un importante fragmento de libros e investigaciones académicas para estudiarlos. Los análisis van desde entender su rol como portadores de las nuevas técnicas constructivas de la época hasta concebirlos como una manera de reconstruir la urbe en las atestadas ciudades industriales.

Estos estudios hacen énfasis sobre el papel que las edificaciones modernas han tenido en la definición de las metrópolis, desde el punto de vista morfológico y la modalidad de vida que plantean al albergar nuevas actividades en sus dependencias. Sin embargo, no se ha profundizado en el vínculo que se produce entre el volumen arquitectónico de los edificios y el espacio urbano del lugar donde se emplazaron, cuya relación que se hace evidente en la planta baja, donde ambos se encuentran, confluyen, se fusionan y generan ciudad.

Las obras institucionales de la firma Esguerra, Sáenz, Urdaneta y Samper, representada por Germán Samper poseen una importante influencia de la arquitectura moderna y en varias investigaciones han sido abordadas desde el punto formal y funcional, mientras que poco se ha estudiado sobre la relación con la que se insertan en sus contextos.

Con el antecedente mencionado, es pertinente analizar las obras de la firma desde el punto de vista urbano, ya que el principal objetivo que plantean sus proyectos de diseño, independientemente de la funcionalidad del edificio, es articular el objeto arquitectónico con la ciudad, relación que se genera a través de la incorporación de espacios públicos de mediación entre ellos como aporte a la ciudadanía a lo largo de un determinado período en la historia.

METODOLOGÍA

Con la finalidad de llevar a cabo la investigación bajo criterios de orden y rigor frente a los objetivos planteados, se ha considerado pertinente establecer una metodología que permita realizar un análisis exhaustivo de las edificaciones en estudio, con el afán de comprender las decisiones proyectuales del autor con respecto al entorno en el que inserta sus obras y exponer finalmente principios universales que aporten al quehacer arquitectónico.

Por tratarse de una investigación aplicada y cualitativa, es sustancial la experiencia de otros autores, por lo que se parte examinando las fuentes bibliográficas referenciales para consolidar un marco teórico introductorio al tema de estudio bajo criterios formales, determinando los lineamientos que rigen la arquitectura moderna de la firma Esguerra, Sáenz, Urdaneta y Samper en función de su contexto urbano. Además, resulta fundamental el acceso a la documentación local, ya que la obra arquitectónica de la firma en estudio no ha sido difundida ni abordada desde el enfoque que pretende esta investigación, siendo primordial la experiencia personal junto al arquitecto Germán Samper Gnecco.

Como resultado de este proceso investigativo, se generan cuatro capítulos que organizan la información recopilada y el análisis gráfico de las obras objeto de estudio con la intención de lograr una correcta comprensión del documento. A continuación se enuncia brevemente el contenido de cada capítulo:

Capítulo 01. Antecedentes Histórico - Generales.- Desarrolla una contextualización en la historia de la arquitectura moderna, su influencia en América Latina y en Colombia, identificando la importancia que tuvieron los planes urbanos en la reconfiguración de ciudades como Bogotá, Medellín y Cali.

Capítulo 02. Germán Samper Gnecco.- Establece brevemente la biografía del Arquitecto Germán Samper dividiendo su ejercicio profesional en tres etapas: los inicios de su carrera arquitectónica y su paso por el atelier de Le Corbusier en París, el retorno a Colombia y su participación en la firma Esguerra, Sáenz, Urdaneta y Samper, y su consolidación como promotor y ejecutor de la vivienda de interés social en Colombia bajo la firma GX Samper Arquitectos Ltda. que conformó junto a su hija Ximena. Se realiza además, un catálogo de sus obras construidas a diferentes escalas.

Capítulo 03. Análisis de Edificaciones Institucionales.- Menciona la importancia de la reconstrucción de proyectos arquitectónicos para entender los criterios con los que fueron concebidos. Mediante este método gráfico, se analizan los proyectos institucionales de la firma Esguerra, Sáenz, Urdaneta y Samper para encontrar la relación que existe entre el objeto arquitectónico y la ciudad a través de espacios públicos de articulación, abordando el análisis en tres etapas: *la ciudad*, donde se entiende el contexto inmediato al proyecto; *el objeto arquitectónico*, que acarca el lote y emplazamiento, programa, configuración del proyecto, estructura, materialidad y escala; y *el espacio público*, que determina los factores para que el espacio adquiera carácter público: movilidad, accesibilidad, usos, actividades, dinámicas sociales, confort y seguridad.

Capítulo 04. Conclusiones.- Expone los resultados del análisis de las obras institucionales de la firma, y cada una de las reflexiones que llevan consigo una enseñanza sobre cómo afrontar un proyecto arquitectónico frente a las particularidades de cada lugar a través de espacios públicos de mediación. Además, se anexa la entrevista realizada a Germán Samper en su casa - estudio de Bogotá, donde se comparten datos sobre sus obras y aprendizaje obtenido lo largo de su trayectoria.

1. PIÑÓN, Helio. (2006). "Teoría del proyecto". UPC y Universidad Politécnica de Catalunya Ediciones. Barcelona, España. Pg. 25.



"El proyecto moderno no tan solo atiende a los aledaños del edificio, sino que no puede prescindir de su considerar, si quiere usar sus posibilidades de síntesis a través de la forma: las condiciones de lugar son un elemento esencial para la identidad del edificio; la mayoría de proyectos ejemplares de la modernidad no se entienden sin una sutil, pero intensa consideración del entorno".[1]

Helio Piñón

01
CAPÍTULO

Antecedentes Histórico - Generales

01.1.

El Camino Hacia La Modernidad

01.1.1.

FORMACIÓN DEL MOVIMIENTO MODERNO EN EUROPA

"Los arquitectos no deben aceptar las divisiones comerciales de su profesión en proyección urbana, planificación y arquitectura como si fueran tres profesiones distintas. (...) La gente habla de arquitectura como si estuviera en un comportamiento y de urbanismo como si estuviera en otro; sin embargo, éstas para mí son divisiones puramente mercantiles. Un hombre que siente la arquitectura como espíritu no puede atribuirse tales títulos, porque los consideraría una mera disipación de sus propias y originales inspiraciones. Creo, por tanto, que no debería hacerse distinción entre planeamiento urbano y proyecto arquitectónico. Ambos son específicamente arquitectura. El arquitecto puede dirigirse, pues, desde la casa más pequeña al mayor de los conjuntos, a la ciudad".[1]

Louis. I. Kahn

Para las principales ciudades del mundo, la primera mitad del siglo XX fue enmarcada por el nacimiento del llamado Movimiento Moderno en Arquitectura. Desde 1900, Alemania se sitúa en el centro de la cultura arquitectónica europea, a pesar que no tiene tras sí una tradición edilicia semejante a la francesa o inglesa, la industrialización es reciente y las estructuras sociales están ligadas fuertemente con el pasado; pero precisamente, la falta relativa de antecedentes ha permitido constituir una nueva generación de economistas, técnicos, políticos y artistas con visión progresista, que de forma privilegiada se ubicaron en altas posiciones sociales, económicas y gubernamentales. Así en contradicción con otras potencias europeas esta generación de vanguardia tuvo la oportunidad de explorar nuevos caminos y formas de entender el mundo, en una sociedad en proceso de transformación. (Leonado Benévolo, 1963).

Estos factores contribuyeron a la conformación de la organización cultural alemana más importante de la preguerra, el Deutscher Werkbund (DWB), una asociación mixta de arquitectos, artistas, comerciantes, pedagogos e industriales, fundada en 1907 en Múnich, por Hermann Muthesius junto con algunos empresarios de influencia y que duraría hasta 1938, sufriendo una pausa en 1918 a causa de la primera guerra mundial.[2] (I-01).

Fue una organización importante en la historia de la Arquitectura Moderna, del diseño moderno y precursora de la Bauhaus. Esta asociación recoge la herencia del movimiento inglés "Arts & Crafts"[3] preconizado por William Morris, pero con una diferencia muy importante ya que no apuntan de antemano hacia la artesanía, ni se oponen al trabajo en serie. Buscan fundamentalmente algo tan ambiguo como el "trabajo de calidad".

1. COLAVIDAS, Felipe. (1998). "Arquitectura y Ciudad. Al hilo de algunos escritos de Louis I. Kanh." DPA Ediciones ETSAM. Madrid.

2. BENÉVOLO, Leonardo. (1963). "Historia de la Arquitectura Moderna". Volúmen Segundo. Taurus Ediciones. Madrid. Pg. 420.

3. **Arts & Crafts:** Movimiento artístico que abarcaba la creación y el diseño en toda su amplitud, originado a finales del siglo XIX. Se asocia a la figura de William Morris, hombre polifacético que se ocupó de la recuperación de las artes y oficios medievales.

En el Werkbund madura entre 1907 y 1914 una nueva generación de arquitectos alemanes como Walter Gropius, Mies Van der Rohe o Bruno Taut. Actuando como puente entre esta nueva generación y la precedente que inició el camino de la reforma arquitectónica están dos figuras excepcionales: Henry Van de Velde y Peter Beherens, el primero centra su aportación en el plano intelectual, mientras que el segundo actúa con el ejemplo del trabajo práctico y es quizá como dice Argan[1] *"la figura clave para comprender este momento esencial en la historia de la arquitectura moderna"*. Beherens inicia como pintor, más tarde Muthesius lo llama para dirigir la Academia Artística de Düsseldorf y el director de la empresa AEG (Allgemeine Elektrizitäts-Gesellschaft), Rathenau, le confía en 1907 el puesto de asesor artístico de toda su industria, quedando a su cargo tanto los edificios como los productos y la publicidad, convirtiendose así en uno de los profesionales más importantes de Alemania.[2] Alrededor de 1908 trabajaron en su estudio Gropius, Mies Van der Rohe y por poco tiempo Le Corbusier.

Las dos experiencias, la vanguardia que se agota y el movimiento moderno que surge, se relacionan entre sí. El paso de la primera a la segunda se produce por debilitamiento de la que se va agotando a medida que aparecen los elementos de la modernidad. Algunas obras que empiezan a destacar son: el edificio industrial de la fábrica de hormas de zapatos Fagus, en Alfeld an der Leine, 1911, construcción que marcaría uno de los hitos en la historia de la arquitectura, ya que la edificación puede ser leída en su totalidad como un avance de la tecnología hacia la sublimación de la forma; y la fábrica modelo para la exposición del Werkbund, en Colonia, 1914, en la que resalta la articulación libre de los dos garajes con el patio, al igual que los detalles de la escalera y la fachada de cristal, ambas creación de Walter Gropius.[3] (I-02 | I-03).



I-01

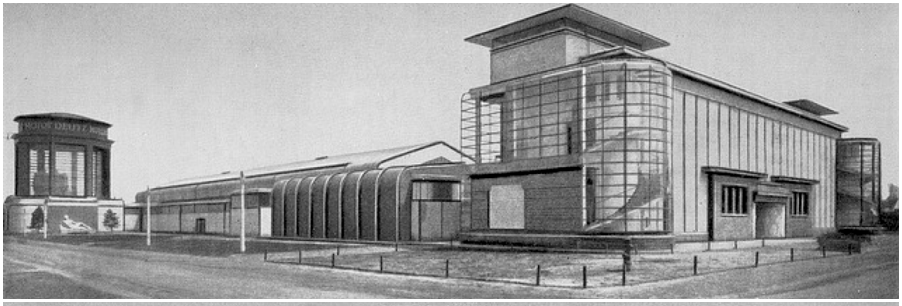
1. ARGAN, G. C. (1957). "Crítica de Eliante o dell´Architettura, de C. Brandi". Casabella. núm 216. Pg. 44.

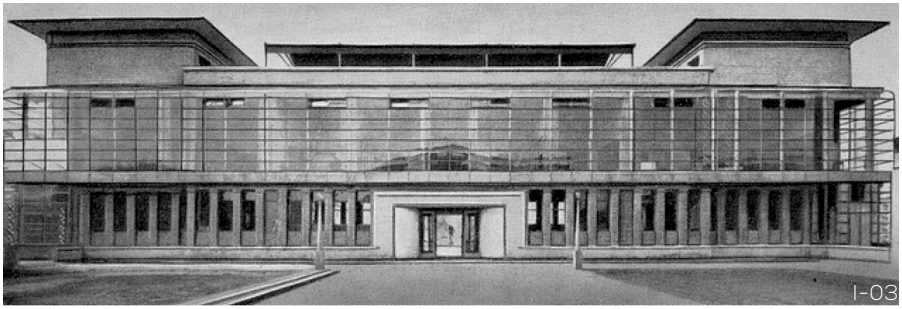
2. BENÉVOLO, Leonardo. (1963). "Historia de la Arquitectura Moderna". Volúmen Segundo. Taurus Ediciones. Madrid. Pg. 422.

3. **Walter Gropius:** (1883-1969) Arquitecto, urbanista y diseñador alemán fundador de la Escuela de la Bauhaus.



I-02





I-03

I - 01. Portada de la Deutscher Werkbund (DWB). Asociación mixta de arquitectos, artistas e industriales, fundada en 1907 en Múnich por Hermann Muthesius. Fue una organización importante en la historia de la Arquitectura moderna, del diseño moderno y precursora de la Bauhaus. http://www.pinterest.com.mx.

I - 02. Fábrica de hormas de zapatos Fagus ubicada en Alfeld, Alemania. Es un ejemplo importante de arquitectura moderna temprana construida entre 1911 y 1913. Diseñada por Walter Gropius y Adolf Meyer. El conjunto arquitectónico de la Fábrica Fagus fue declarado Patrimonio de la Humanidad por la Unesco en 2011. https://www.pinterest.com.mx.

I - 03. Fábrica modelo para la exposición de Werkbund, en Colonia, 1914. Este edificio se construye dos años más tarde que la Fábrica Fagus por Walter Gropius y Adolf Meyer. https://es.pinterest.com/pin.

01.1.2.

RECONFIGURACIÓN DE LA CIUDAD: EL AMBIENTE POST -GUERRA



I-04

Tras la devastación generada por la primera guerra mundial (1914 – 1918) y segunda guerra mundial (1939 - 1945), fue necesaria la reconstrucción de las ciudades y con ello definir el perfil social, económico y político de cada entidad. Ciudades como Berlín, Nuremberg, Rotterdam o Frankfurt, entre otras, fueron motivo de transformaciones radicales, desde sus centros históricos hacia la periferia. (I-04).

Este conflicto bélico, no sólo interrumpe la actividad de los arquitectos y limita la de los pintores, sino que influye en sus ideas y teorías, buscando cursos bastante diferentes a causa de las consecuencias materiales y psicológicas de la guerra. Gropius dice, a nombre de todos sus colegas que participaron de la guerra, dejando en pausa su profesión: *"La plena conciencia de mis responsabilidades como arquitecto, fundada en mis propias reflexiones, se determinó, en mí, como resultado de la primera guerra mundial, durante la cual mis premisas teóricas tomaron forma por primera vez. Después de aquella violenta sacudida, todo ser pensante tuvo la necesidad de un cambio de frente intelectual. Cada uno, en su campo particular de actividad, deseaba contribuir para llenar el abismo desastroso que se abrió entre la realidad y el ideal".*[1]

En la ciudad de mediados del siglo XIX cuyo esquema predominante es un trazado original medieval[2], y cuya población en crecimiento rebosa los límites impuestos por una muralla, se exigían nuevas estructuras funcionales adaptadas a un presente delineado por el paso del tiempo, a una actualidad ya no medieval, sino con furia de modernidad. En una estructura con estas características, los habitantes de clases sociales altas, buscan desligarse del nuevo centro densificado de clases populares, y es así como se trasladan a las periferias para formar nuevos barrios.

I-04. Alemanes caminando por las calles de Nuremberg tras el final de la Segunda Guerra Mundial. https://www.flickr.com/photos/recuerdosdepandora/photostream.

1. GROPIUS. Walter. (1935). "The New Architecture and the Bauhaus". ed Lumen. Barcelona. 1966. Pg. 52.

2. **Trazado medieval:** Ordenación urbana que existe en las ciudades del Medioevo o Edad Media (Siglos V y XV) que tendrán una forma urbana característica: compacta, amurallada, y con una vivienda típica.

Percy Johnson-Marshall en su libro "Renovación de ciudades"[1] habla expresamente de la transformación como un proceso en la historia, haciendo un repaso de las principales ciudades de Europa, y exponiendo la innovación como una alternativa de evolución urbana, cuyo enfoque se dirige hacia la reconstrucción de las ciudades bombardeadas durante la primera y segunda guerra mundial. Las motivaciones que expone el autor impulsadoras de actuaciones de renovación, están ligadas tanto a ciudades antiguas, en donde se enfrentaron a situaciones que implicaron una modificación de su estructura urbana, tal es el caso de la construcción de murallas o fortalezas para la defensa en tiempos de guerra; como a las ciudades afectadas por las nuevas exigencias de la industrialización ligados a procesos de evolución histórica.

El primer modelo de ciudad en la época industrial; Haussmann y el Plan de París 1850 – 1870, se centra en algunos aspectos: la apertura de arterias viales que responden a una estructura coherente de comunicaciones cumpliendo el papel de columna vertebral articulando espacios de uso colectivo de la ciudad, la construcción de edificios, viviendas para clases populares, espacios de uso público, es decir Haussmann pretende la ampliación del viejo Paris, para lo cual hace uso de los más actuales avances tecnológicos, ya que este era uno de los temas fundamentales a mejorar en la construcción de una ciudad moderna. (I-05 | I-06).

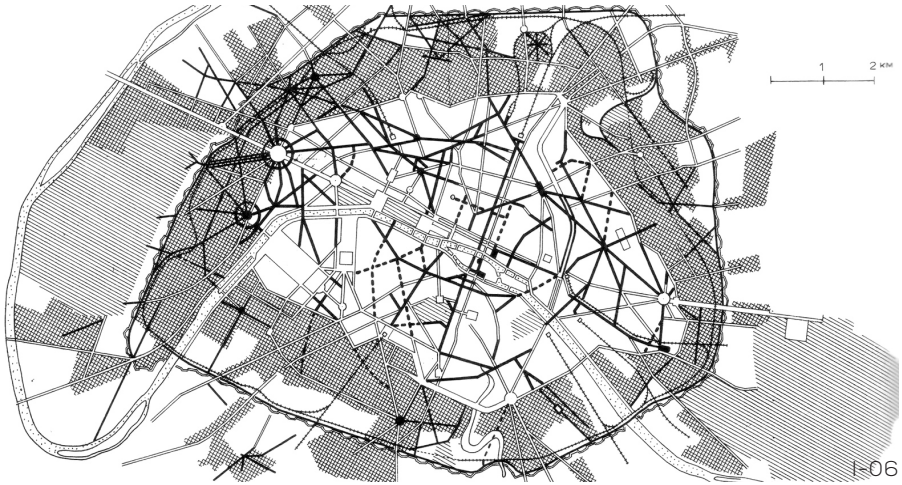
El centro de la ciudad antigua muestra claramente su incapacidad para soportar el peso de un organismo en desarrollo; las calles medievales y barrocas son insuficientes, las casas no responden a las exigencias de la ciudad industrial, los intereses de la capital han encarecido los terrenos, por lo que se considera inevitable una transformación radical de la edificación y de la estructura de la ciudad en su conjunto.[2]

1. JOHNSON - MARSHALL, Percy. (1979). "Renovación de Ciudades". Instituto de Estudios de Administración Local. Madrid. Pg 416.

2. BENÉVOLO, Leonardo. (1963). "Historia de la Arquitectura Moderna". Volúmen Segundo. Taurus Ediciones. Madrid. Pg. 422.



I-05



I-06

I - 05. Paris Medieval antes de Haussmann considerado el "artista demoledor". http://madrid2008-09.blogspot.com.es.

I-06. Esquema de las modificaciones efectuadas por Haussmann: en blanco las calles ya existentes, en negro las abiertas en el Seguno Imperio, en cuadrícula los nuevos barrios, en raydo las zonas verdes. http:// despargelandfraise.files. wordpress.com.

01.1.3.

INFLUENCIA DE LA MODERNIDAD EN AMÉRICA LATINA

La arquitectura moderna se introduce en América Latina como una reacción estética de la liberación social. Es después de las revoluciones y periodos de independencia que la ideología comienza a cambiar y los horizontes a abrirse de manera abrupta.

Europa ha influido en los movimientos culturales y artísticos de América desde hace muchos siglos, la modernidad tuvo sus primeros inicios en este continente en tiempos de libertad y cambio. Después de la Primera Guerra Mundial, hacia 1920 en Europa surge una nueva corriente intelectual que afectó a varios campos artísticos entre los que se destacan la pintura y arquitectura. A esta vanguardia se la conoce años más tarde como Movimiento Moderno en Arquitectura.[1]

América Latina quería ser partícipe de ello, encarando el desarrollo y buscando expresiones culturales que representaran su empeño por ser libres, y resultó ser la gran reserva de la arquitectura moderna debido a que en esta latitud como lo afirman Carlos Martí y Silvia Arango entre otros, los postulados modernos llegaron sin la pesada carga social de Europa, asimilando la modernidad en distinta época.[2]

Se consideran epicentros de la nueva arquitectura latinoamericana a México, Argentina, Colombia y Brasil. Cada uno de estos países ha tenido devenires políticos, económicos y culturales muy diversos. Entre ellos la creación de la primera escuela de arquitectura local, lo que ha motivado un desplazamiento de profesionales de un país a otro. Si a ello se le añade el éxodo de arquitectos europeos hacia América Latina, fruto de la Segunda Guerra Mundial, el panorama arquitectónico latinoamericano posee una riqueza que merece ser plasmado en diferentes investigaciones. (Teresa Rovira, Carla López, 2016).

1. MERCHÁN, Zuleika. (2016). "La Modernidad en Latinoamérica y sus primeras manifestaciones (1930-1940)". Instituto Universitario Politécnico "Santiago Mariño". https://es.slideshare.net/.

2. CARVALLO, Juan Pablo. (2009). "Aproximación a la obra de Obregón, Valenzuela y Cía". Tesis de Máster. Facultad de Arquitectura. Universidad de Cuenca. Cuenca, Ecuador. Pg 10.

Dentro de la arquitectura los nuevos postulados plantearon una renovadora manera de proyectar, teniendo como objetivo buscar nuevos criterios de espacialidad y abordarlos desde el ámbito estético con un claro dominio de los recursos formales modernos. La modernidad trae consigo un acelerado desarrollo de nuevas tecnologías y técnicas constructivas con la incorporación de materiales como: hormigón, acero y vidrio. (I-07).

Los cambios políticos, económicos y socio-culturales de la época marcaron un nuevo pensamiento y estilo de vida en los habitantes de cada lugar, dando paso a diversas necesidades; por lo que la modernidad se afrontó desde numerosos campos y escalas de acción como por ejemplo: la planificación y reconfiguración de las ciudades, rediseño de la vivienda social, unifamiliar, multifamiliar, edificios institucionales, entre otros. Por otra parte el crecimiento desmedido de las ciudades produjo un aumento demográfico considerable, requiriendo la creación de espacios de habitación, trabajo y ocio. Estas necesidades confluyeron en la realización de Planes Maestros Urbanos en varias ciudades del cono sur, que en su mayoría seguían los lineamientos de los CIAM.[1]

Estos postulados llegan a América Latina a inicios de la década de 1930 consolidándose en 1940, año en el que la modernidad deja atrás la pesada carga ideológica de Europa. Esto sumado al auge económico de varios paises de América Latina y al creciente interés de las instituciones por construir edificios que los representen, dio como resultado un gran legado de obras simbólicas. Muchas de ellas se construyeron, pero también otras quedaron total o parcialmente sin construir. A efectos de poder trazar una historia completa de la evolución de la arquitectura moderna, se han estudiado muchas de estas obras inconclusas, ya que suponen un aporte histórico fundamental al patrimonio moderno.

I - 07. Escuela Primaria del Conjunto de Piedra ó Escola Primária do Conjunto Pedregulho. Río de Janeiro, Brasil. Obra del arquitecto francés Affonso Eduardo Reidy construido entre 1946 - 1948. https://www.espaciogris.cl.

1. **CIAM:** El Congrès International d'Architecture Moderne, también conocido como Congreso Internacional de Arquitectura Moderna. Fundado en 1928 y disuelto en 1959, formado por una organización de arquitectos europeos entre los que estuvo Le Corbusier. Fue el laboratorio de ideas del movimiento moderno o estilo internacional en arquitectura.



01.1.4.

Colombia, país de herencia arquitectónica tracidional poseedor de gran patrimonio edificado en su historia durante los períodos Colonial y Republicano: el período Colonial comprendido entre el comienzo de la ocupación española en el territorio colombiano hasta 1819, año en que se proclamó la Independencia de la Corona española; y el Republicano englobado entre 1819, año de la constitución de la República hasta inicios del siglo XX propuesto como indicativo del nacimiento de la era moderna.

El período moderno de la arquitectura colombiana inicia hacia 1930, año en el que comenzaron a aparecer en el país algunos ejemplos de los nuevos postulados. El proceso de modernización tuvo diferentes fases o etapas: una temprana o "primera modernidad", comprendida entre 1930 y 1950; una segunda etapa de "consolidación", entre 1950 y 1970; y una tercera etapa de "diversificación" a partir de 1970 hasta el momento.[1]

Hacia 1930 el panorama de la ocupación territorial en Colombia había cambiado notoriamente. La población del país había aumentado considerablemente sobre todo en las ciudades principales: Bogotá, Medellín, Cali y Barranquilla; ya que recibían a quienes se mudaban desde los campos aledaños en busca de prosperidad después de haber permanecido varios años relativamente aislados por falta de buenos medios de comunicación y transporte, y en su apartado haber definido su carácter consolidando rasgos culturales muy fuertes y diferenciados a lo largo del siglo XIX. Este suceso produjo densificación en los centros de las ciudades que acogieron a los migrantes hasta el punto de llegar al hacinamiento, por lo que fue necesario la creación de planes maestros urbanos que como ya se mencionó seguían los lineamientos del Congreso Internacional de Arquitectura Moderna (CIAM).

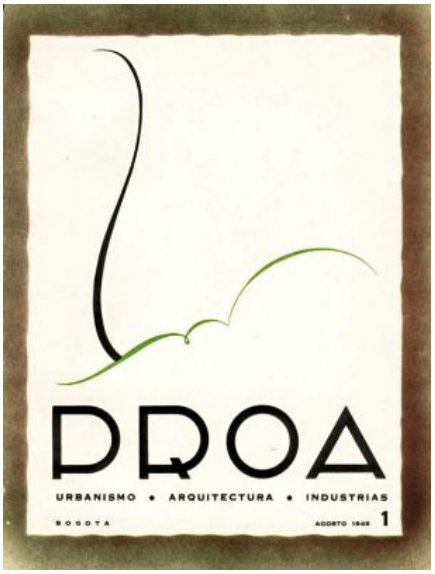
1. SALDARRIAGA, Alberto. "La Arquitectura en Colombia en varios tiempos. El período moderno". Revista Credencial. Credencial Historia. Octubre 2017.

La aviación, introducida en la segunda década del siglo XX, junto con los ferrocarriles, automóviles y las nuevas carreteras, habían iniciado la integración de regiones y ciudades; se respiraba en Colombia los primeros aires modernizadores.

Paralelamente a estos acontecimientos hubieron varios factores que marcaron la arquitectura moderna colombiana, entre los cuales está la llegada de varios profesionales extranjeros y colombianos educados en el exterior, quienes trajeron consigo la influencia de escuelas europeas de arquitectura como el Deutscher Werkbund y la Bauhaus. Dentro de esta primera generación de arquitectos están: Bruno Violi (Italia), Leopoldo Rother (Alemania), Nel Rodríguez (Colombia), Carlos Martínez (Colombia), quien una década más tarde funda la revista PROA, como principal medio difusor de la Arquitectura Moderna Colombiana y sus postulados. (I-08).

Este grupo de profesionales que arribaron al país fueron los responsables de contribuir a la formación de los nuevos arquitectos en base a los razonamientos de la modernidad, así se funda la Sociedad Colombiana de Arquitectos (SCA) y la Facultad de Arquitectura de la Universidad Nacional de Colombia en Bogotá, en 1934 y 1936 respectivamente.[1] Esta segunda generación de arquitectos se convierten en docentes de la recién creada Facultad para continuar con el legado moderno y difundir sus principios.

El movimiento modernizador hacia 1950 ya se encontraba marcando una etapa de consolidación en el país. A partir de esa década la arquitectura moderna colombiana se expandió y diversificó, teniendo ejemplos notables en prácticamente todos los campos de actividad: vivienda, educación, salud, recreación, educación y cultura, comercio e industria. (I-09).



I-08

I - 08. Portada de la primera edición de la revista PROA. Publicada en Agosto de 1946. http://scielo.sld.cu.

I - 09. Vista hacia la Carrera 7. Bogotá, Colombia. Portada del documento "Ciudad y Arquitectura Moderna en Colombia 1950-1970. Presencia y vigencia del patrimonio moderno". https://www.google.com.

1. ARANGO, Silvia. (1989). "Historia de la Arquitectura Moderna en Colombia", Bogotá, Universidad Nacional de Colombia. Pg. 228.


PHILIPS
PARA
MUCHA LUZ
Coca-Cola



I-10

Colombia era señal de progreso y bienestar, y para ese entonces, ya se contaba con un buen número de profesionales independientes y grandes firmas[1] de arquitectos e ingenieros que asumieron las demandas del Estado, del sector privado y de la población misma, a las que respondieron con edificios y viviendas en las que se emplearon las nuevas técnicas constructivas combinadas con materiales como el hormigón, acero y vidrio, dando como resultado formas y espacios ordenados desde el punto funcional y estético.

Entre los arquitectos y firmas de esta segunda generación de profesionales que han plasmado un legado de obras trascendentales en el país están: Guillermo Bermúdez, Fernando Martínez, Germán Samper, Rogelio Salmona, Hernán Vieco, Jorge Arango, Obregón & Valenzuela, Pizano Pradilla & Caro, Esguerra Sáenz Urdaneta & Samper, Borrero Zamorano & Giovanelli, Cuellar Serrano & Gómez, entre otros. (I-10).

Bogotá fue el principal escenario para las transformaciones en las imágenes de arquitectura en Colombia, ya que al final de la década de los cuarenta, se produjo el Bogotazo[2]; una revuelta popular que derivó en el pavoroso incendio de la mayor parte de su Centro Histórico. (I-11 | I-12). Este lamentable suceso dejó vacíos urbanos que apresuraron la necesidad de generar propuestas para la renovación de la ciudad, por lo que a los arquitectos modernos se les presentó la oportunidad perfecta para realizar intervenciones a gran escala. Coindicencialmente, dos años antes de esta conflagración, en junio de 1947, Le Corbusier había visitado Bogotá para dictar un par de conferencias organizadas por la SCA, y en esta visita se le propone la elaboración del Plan Piloto. Proyecto que no se concretaría hasta 1949, luego de que en el año 1948 se creara la Oficina del Plan Regulador de Bogotá (OPRB).

I - 10. Conjunto Bavaria. Obra de la firma Obregón & Valenzuela. 1962 - 1966 Bogotá, Colombia. https://www.google.com.

1. **Firmas:** Ante la demanda laboral presente en la época, se evidencia la necesidad de constituir firmas o asociaciones entre profesionales arquitectos e ingenieros con el propósito de funcionar en conjunto como empresas constructoras.

2. **Bogotazo:** Se denominó "Bogotazo" a una serie de disturbios que ocurrieron en la capital de Colombia, en consecuencia del asesinato del líder del Partido Liberal, Jorge Eliécer Gaitán, el 9 de abril de 1948, cuando la población de Bogotá se vuelca a las calles para profestar contra el gobierno al cual culpaban de lo sucedido. En estos enfrentamientos que se desarrollaron en el centro de la ciudad, hubieron saqueos e incendios dejando como resultado un gran número de muertos y un centro destruido.


TAÑAX
SIEMPRE



I-12

I - 11. Centro Histórico de Bogotá durante la protesta producto del Bogotazo. Incendios a tranvías, iglesias y almacenes. 1948. Bogotá, Colombia. https://media.metrolatam.com.

I - 12. Memorias del Bogotazo. Saqueos e indencios que provocaron la destrucción de diversos edificios de la ciudad. 1948. Bogotá, Colombia. https://media.metrolatam.com.

01.1.5.

La riqueza civil y arquitectónica, urbanística y morfológica de una ciudad es la de sus espacios colectivos, la de todos los lugares donde la vida cotidiana se desarrolla, se representa y se recuerda. Y, quizás, estos son, cada vez más, espacios que no son públicos ni privados, sino ambas cosas a la vez. Espacios públicos absorbidos por usos particulares o espacios privados que adquieren un uso colectivo.[1]

Manuel Solá Morales

Un factor importante para la modernización de las ciudades colombianas fue la planificación urbana; proyecto principal de la administración pública de la época. En el año de 1944 se conoció el primer plan llamado Plan Soto Bateman, en el cual se proponía el ensanchamiento de algunas vías y la creación de otras.

La urgencia de empezar con el proceso de reconstrucción del centro de la ciudad bogotana tras los disturbios del 9 de abril de 1948, basándose en unos lineamientos que formaron parte de un plan general para la ciudad, de acuerdo con lo establecido en la Ley 88 de 1947,[2] llevó a las autoridades a buscar quién podría encargarse de proponer para Bogotá, junto con Le Corbusier, su Plan Regulador.

Josep Lluis Sert y Paul Lester Wiener se encontraban desarrollando su potencial urbanístico en la planificación de varias ciudades latinoamericanas, empleando las fórmulas del urbanismo de los CIAM y adaptándolas a las condiciones particulares de cada realidad, mediante los trabajos de la firma Town Planning Associates (TPA) de la cual eran socios. Para ese entonces, Sert y Wiener, ya habían arribado a Colombia y estaban trabajando en la ejecución de los planes de Tumaco, Medellín y Cali. Sert colaboró a finales de los años veinte en el atelier de Le Corbusier y acompañó al maestro en la fundación y desarrollo de los CIAM desde 1929. El alcalde Manzuera puso en contacto a maestro y discípulo, y llegaron a la conclusión de que una unión entre las ideas de Le Corbusier (Plan Piloto), llevadas al detalle de ejecución por el discípulo, Sert (Plan Regulador), quienes en conjunto con arquitectos locales contactados por intermedio de la Oficina del Plan Regulador de Bogotá (OPRB) formarían la fusión perfecta para dar como resultado la propuesta más viable de ordenamiento urbano de la ciudad.[3] (I-13).

1. SOLÁ MORALES, Manuel. (1993). Espacios públicos, espacios colectivos, Revista. Cuadernos de arquitectura y urbanismo. Ed. en Catalán. Número. 198. Pg. 48.

2. La Ley establece que los Municipios de más de 200.000 habitantes y con presupuestos superiores a $200.000 pesos, están obligados a "elaborar el plan regulador que indique la manera de cómo debe continuar la urbanización futura de la ciudad".

3. FONTANA, María Pía, MAYORGA, Miguel. (2013). "De centro moderno a centralidad urbana: el conjunto Tequendama - Bavaria 1950 - 1982 en Bogotá. Dearq 12. Colombia. Pg. 59 - 60.

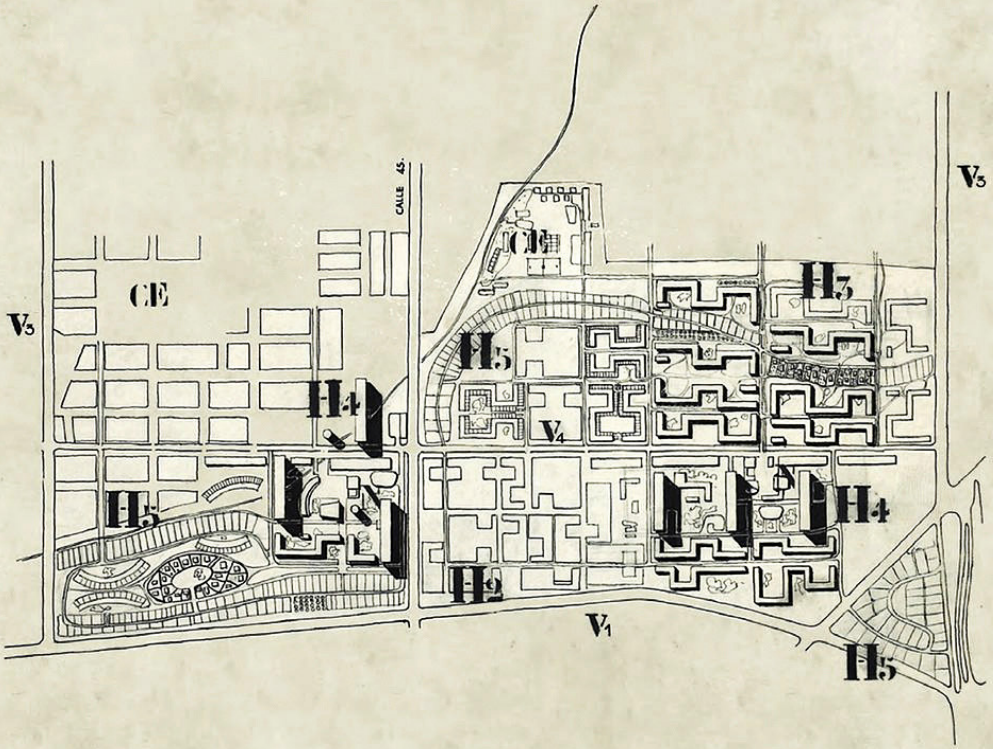
Además de los planes ya mencionados hubieron otros que tuvieron una influencia a nivel nacional, ya que las propuestas partían de una reflexión global sobre la urbe, donde primaba la relación entre ciudad existente, condiciones geográficas y el trazado urbano, dando como resultado un modelo de ciudad con desarrollo lineal y una centralidad difusa.

Entre estos están: El Plan Nacional de Obras Públicas proyectado entre 1946-1950, el cual planteó la construcción de nuevas autopistas en todo el país y el nuevo aereopuerto "El Dorado" en Bogotá, ya que la capital colombiana se había convertido en un punto de conexión nacional e internacional gracias al avance tecnológico de la era que permitió la implementación de nuevas redes de comunicación a través medios de transporte terrestres, ferroviarias y aéreas; y por otro lado el Plan de Desarrollo Económico o Plan Currie en el año de 1950, que tuvo por objetivo emitir un diagnóstico sobre los impactos económicos que tendría Colombia en consecuencia de las nuevas actuaciones. Con este plan, el país empezó a ser consciente del proceso de urbanización que estaba viviendo y a hacerse a la idea que debía dejar en el pasado al país tradicional hasta entonces conocido para dar paso a una metrópoli con exigencias más complejas.[1]

El Plan Currie en uno de sus puntos manifestó la necesidad de la creación de una nueva base productiva, administrativa y fiscal para Bogotá, que se resolvió, en primer término convirtiendo a Bogotá de Municipio a Distrito Especial, lo que se dio gracias a la anexión de seis municipios vecinos que utilizaban la misma infraestructura. En segundo término, una reforma del departamento administrativo, y por último, una reforma fiscal, que independizó los recursos del nuevo distrito del Departamento de Cundinamarca al que venía perteneciendo la ciudad.

I - 13. Le Corbusier. Plan Director para Bogotá, 1951. BOG 4300Habitación © FLC 597. Imágen extraída del libro Germán Samper. Pg.26.

1. DEL CASTILLO, Juan Carlos. (2008). "Bogotá, años 50. El inicio de la metrópoli". Cuaderno de Arquitectura y Urbanismo. Universidad Nacional de Colombia. Bogotá, Colombia. Pg. 50.



BOG 4300

HABITATION.

FONDATION LE CORBUSIER 597 **L.C.** PLAN DIRECTEUR PARIS 30 MARS 1951

El Plan Director o Plan Piloto para Bogotá (1949 - 1951)

El Plan Director (nombre oficial) o Plan Piloto (nombre con el que se socializó el proyecto) se fundamentó en aspectos ordenados a partir de las cuatro actividades que regían el urbanismo después del CIAM de Bérgamo de 1949 y la Carta de Atenas: habitar, trabajar, circular y recrear el cuerpo y el espíritu, por lo que partiendo de la importancia del territorio y sus capacidades, de acuerdo a la situación geográfica de Bogotá, el plan se enfocó en cuatro escalas de intervención: regional, metropolitana, urbana y de sector (centro cívico y zona residencial).[1]

El Plan Regional consistió en el desarrollo de los núcleos urbanos y su territorio a partir de su vocación por la producción agropecuaria, artesanal o industrial destinada al consumo local, es decir, contempló la posibilidad de que Bogotá sea un centro de prestación de servicios, para ello ordenó las conexiones viales y ferroviarias entre la ciudad y su región. Pero además, definió las características funcionales del distrito, aprovechando los elementos del sistema natural con fines paisajísticos para actividades de ocio y tiempo libre. (I-14.1).

El Plan Metropolitano determinó la zonificación de las diferentes funciones que la ciudad debía albergar, para lo que reconoció la distribución de usos existentes en sentido Norte-Sur paralelos a los Cerros Orientales. Dispuso la función de habitar formando una franja, en sentido perpendicular a los Cerros situó la función de trabajar, clasificada en zonas de comercio, industria y administración pública y privada. La función de circular la resuelvió vinculada al sistema jerárquico de las 7V[2], mientras que la función de recreación, ocio y esparcimiento se distribuyó en toda la ciudad mediante una red de espacios destinados a este propósito, teniendo como elemento dominante el sistema montañoso de los Cerros Orientales. (I-14.2).

1. TARCHÓPULOS, Doris. (2012). "Las Huellas del Plan para Bogotá de Le Corbusier, Sert y Wiener". Tesis doctoral en Urbanismo. Universidad Politécnica de Cataluña. Barcelona, España. No publicada. Pg. 162 - 165.

2. **7V:** Plan vial previo al Plan Piloto y Plan Regulador, en el que intentan categorizar la malla de la ciudad, dando sentido a la vialidad existente en aquel tiempo, sin tejer el territorio a partir de una jerarquía, ni vinvular un conjunto de elementos viales para solucionar el problema de movilidad.

El Plan Urbano se estructuró a partir de una geometría lograda mediante el uso jerarquizado de las 7V, cuya unidad de composición era el Sector. Consistió en un rectángulo delimitado por las vías de mayor magnitud, que dividían a la ciudad en 35 sectores, cada uno con una población calculada según la densidad en el tiempo. A su vez, el sector se fraccionó en Unidades Vecinales y se ordenaron a partir de corredores verdes ligados a los cursos del agua, en los que se disponía de equipamiento público y mobiliario urbano. Esta retícula, con la que se formalizó la Teoría del Sector, fue implantada por el Plan en los barrios existentes a manera de complemento morfológico entre los vacíos urbanos. (I-14.3).

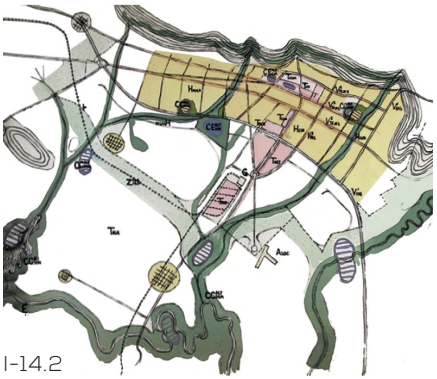
El Plan del Centro Cívico fue la última instancia en la propuesta de diseño del Plan Piloto de Le Corbusier, en la que planteó como requerimiento principal el derrocamiento de gran parte de las preexistencias del centro histórico, con excepción de algunas edificaciones coloniales. El Plan estuvo conformado por cinco núcleos de actividad principal: centro de trabajo-administración pública y polo religioso en la Plaza de Bolívar, centro de trabajo-administración privada entre la plaza de Bolívar y la Avenida Jiménez, centro comercial a lo largo de la Calle Real, centro de actividades espirituales sobre la Séptima y centro de actividades culturales y hoteleras en San Diego. (I-14.4).

El proceso de producción del proyecto implicó una serie de reuniones y viajes, en donde Le Corbusier obtenía la información necesaria para entender la realidad de la ciudad sobre la cual debía desarrollarse el plan. El trabajo se realizó en su atelier en París junto con tres arquitectos colombianos: Germán Samper, Rogelio Salmona y Reinaldo Valencia. En septiembre de 1950, tal y como había quedado estipulado en el contrato, se hace la entrega oficial del Plan Director en Bogotá.[3] (I-15).

3. O'BYRNE, María Cecilia. (2010). "Le Corbusier en Bogotá, 1947-1951". Facultad de Arquitectura y Urbanismo. Universidad de los Andes, Javeriana, Nacional y Tadeo. Edición facsimilar. No publicada. Pg. 01 - 07.



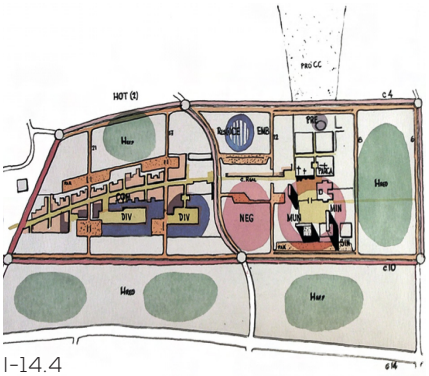
I-14.1



I-14.2



I-14.3



I-14.4

I - 14.1. Plan Piloto. Dibujo de una de las cuatro funciones: Plan Regional.
I - 14.2. Plan Piloto. Dibujo de una de las cuatro funciones: Plan Metropolitano.
I - 14.3. Plan Piloto. Dibujo de una de las cuatro funciones: Plan Urbano.
I - 14.4. Plan Piloto. Dibujo de una de las cuatro funciones: Plan de Centro Cívico.

I - 15. Le Corbusier, Sert, Wiener, Carlos Arbeláez Camacho, Francisco Pizano de Brigard y otros funcionarios de la OPRB en la entrega del documento del Plan Piloto, de manos de Le Corbusier.

Imágenes extraidas de la tesis doctoral "Las Huellas del Plan para Bogotá de Le Corbusier, Sert y Wiener". (Pg. 162 - 165).



I-15

En Bogotá, Le Corbusier encuentra todo aquello que le resulta preciso para establecer las bases de una gran ciudad moderna: un espléndido marco geográfico con la imponente cordillera que cierra la ciudad al oriente, el extenso valle que se despliega a sus pies, la ciudad histórica que se recorta de un modo nítido contra el perfil de las montañas y las grandes avenidas que, siguiendo trazas territoriales, constituyen ya una promesa para la futura plasmación de la ciudad abierta. Y, sobre todo, la energía social necesaria para desencadenar ese proceso. Una energía fuera de control que acabó por arrollarle y dejarle fuera del mismo.[1]

Carles Martí Arís

El Plan Regulador para Bogotá (1951 - 1953)

Una vez entregado el Plan Piloto en septiembre de 1950, Josep Lluis Sert y Paul Lester Wiener iniciaron la elaboración del Plan Regulador tomando como base el Plan Piloto concluido. Durante la realización del Plan hubieron varias pausas en el trabajo, debido a sucesos de carácter político y económico en la ciudad; pausas que provocaron retraso en el cronograma establecido para la ejecución del documento, e incluso ocasionaron especulaciones acerca de la factibilidad de aplicación del Plan de Le Corbusier en Bogotá.

El Plan constituyó soluciones sobre intersecciones de vías, cálculos de tránsito y estacionamientos, tipos de trazado, servicios sociales, y propuestas para el desarrollo de la vivienda. Dividió a la ciudad en 42 distritos y recomendó ampliar el perímetro urbano hacia el occidente.[2] (El Tiempo, 1953). Por lo que al igual que el Plan Piloto, el Plan Regulador se enfocó en diferentes puntos de intervención: región, esquema básico, uso del suelo, y perímetro y densidad de la población.

El Plan Regional sobrepasó los límites del perímetro urbano de la ciudad, estableciendo la zonificación de los usos del territorio, la red vial, las áreas de protección y la ubicación de los principales equipamientos como el aereopuerto.

El esquema básico se basó en las condiciones geográficas de la ciudad, así como en la ampliación de ciertas vías existentes y la creación de otras en la periferia.

El uso del suelo se manejó del mismo modo que el Plan Piloto, dividiendo al territorio según las cuatro actividades que regían el urbanismo: habitar, trabajar, circular y recrear el cuerpo y el espíritu.

1. MARTÍ ARÍS, Carles. (2008). "Le Corbusier y Bogotá: Una relación no consumada". Bogotá Modena. Revista DPA. Número 24. Edicions UPC. Barcelona. Pg. 24.

2. TARCHÓPULOS, Doris. (2012). "Las Huellas del Plan para Bogotá de Le Corbusier, Sert y Wiener". Tesis doctoral en Urbanismo. Universidad Politécnica de Cataluña. Barcelona, España. No publicada. Pg. 171 - 174.

En el perímetro y densidad de la población, los elementos que se tomaron en consideración a la hora de realizar la investigación fue la extensión de la ciudad proyectada a 50 años. Era importante tomar en cuenta este factor para evitar una expansión de la ciudad de forma desordenara. Según se calculó, para el año 2.000 Bogotá podría albergar cerca de 1'500.000 habitantes y 20.000 autos en circulación.

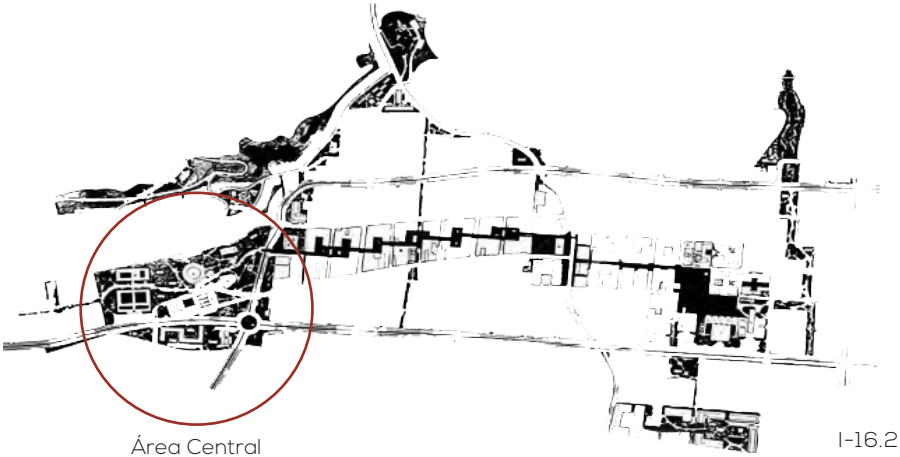
Además, el Plan Regulador desarrolló el proyecto del Centro Cívico del Plan Piloto en un estudio de detalle denominado Área Central, (I-16.1 | I-16.2). el cual estuvo organizado mediante tres centros: el centro político y religioso alrededor de la plaza de Bolívar conectado con el parque Santander mediante un tramo de la carrera Séptima y relacionado hacía occidente con un sistema de parques; el centro de negocios y comercio desde el parque Santander hasta la Biblioteca Nacional, con desarrollo lineal a lo largo de la carrera Sexta y conformado por espacios peatonales con secuencia de calles y plazas; y el centro cultural y de diversión, desde la Biblioteca Nacional hasta el Museo Nacional. En el Centro Cívico de Le Corbusier, podemos hablar de una integración de centros, y en la propuesta de Sert y Wiener en cambio, de una sucesión secuencial de centros ligados a una estructura continua de patios urbanos.[1] (I-17.1 | I-17.2).

La confección del Plan Regulador, implicó madurar y detallar las ideas generales y particulares del modelo de ciudad implícito en el Plan Piloto. Sobre todo lo que tuvo que ver con el Plan Vial, ya que incluyó las especificaciones técnicas de las vías y de las soluciones a los cruces. Igualmente sucedió con el proyecto del Distrito Central, que abarcó una extensión más grande que la del Centro Cívico y que supuso un diseño urbano elaborado y congruente con la realidad de ese entonces.

1. TARCHÓPULOS, Doris. (2012). "Las Huellas del Plan para Bogotá de Le Corbusier, Sert y Wiener". Tesis doctoral en Urbanismo. Universidad Politécnica de Cataluña. Barcelona, España. No publicada. Pg. 174 - 176.



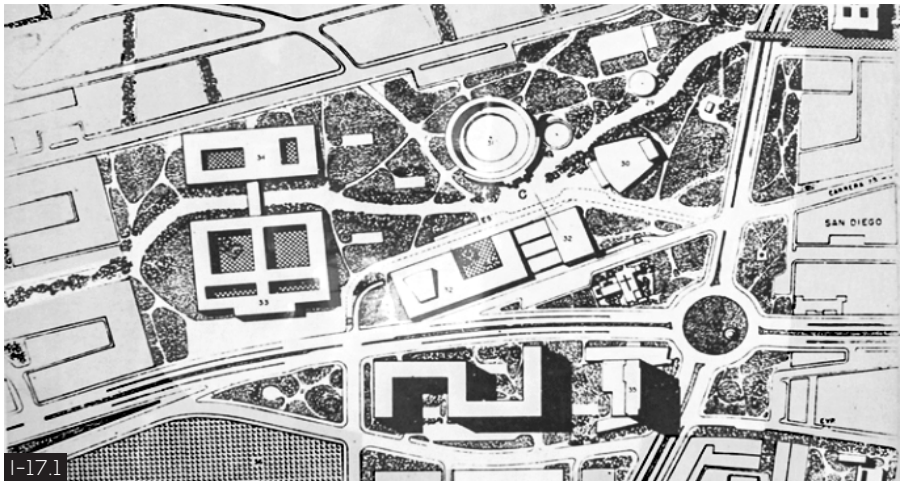
I-16.1



I-16.2

I - 16.1. Plan Regulador. Plano de espacios públicos en general.
I - 16.2. Plan Regulador. Plano de espacios públicos que se conectan directamente con el Área Central.

Imágenes extraidas de la tesis doctoral "Las Huellas del Plan para Bogotá de LeCorbusier, Sert y Wiener". (Pg. 177).



I-17.1



I-17.2

I - 17.1. Plan Regulador. Detalle del Plan del Área Central. Proyecto para el sector cultural y recreativo que incluye el Museo Nacional, la Plaza de Toros, el Parque de la Independencia y la Biblioteca Nacional.
I - 17.2. Plan Regulador. Fotografía aérea del Parque de la Independencia, la Plaza de Toros, la Biblioteca y el Museo Nacional.

Imágenes extraidas de la tesis doctoral "Las Huellas del Plan para Bogotá de LeCorbusier, Sert y Wiener". (Pg. 179).

El Plan Piloto para Medellín (1950)

El Plan para esta ciudad enclavada en un valle alargado atravesado longitudinalmente por un gran río y rodeado de montañas por las que discurren pequeños ríos y quebradas, se basó en los estudios analíticos desarrollados por Nel Rodríguez en su calidad de jefe de la Oficina del Plan Regulador. El esquema general desarrollado por Sert y Wiener reforzó el potente eje lineal del río Medellín, que atraviesa la ciudad junto con la línea del ferrocarril.[1] (I-18).

En este corredor lineal, convergen las vías que descienden de los cerros, a través de las cuales se conducen las quebradas que desembocan en el río formando una serie de parques lineales destinados a la función de cultivar el cuerpo. A partir de estas vías secundarias se configuró un trazado viario regular cuando la topografía lo permitió, e irregular cuando era quebrada.

El Plan consideró en primer lugar la aparición del Distrito como unidad de composición mayor, cuya escala sirvió para agrupar las Unidades Vecinales con el objeto de hacer más eficiente la dotación de servicios y contar con equipamientos de mayores dimensiones destinados a atender a un mayor número de habitantes (Schnitter, 2002); en segundo lugar, la red que formó parte del sistema de parques y áreas verdes configurando espacios públicos.

En tercer lugar, estudió la localización del Centro Cívico excéntrico y complementario al centro tradicional. El Plan conservó el centro original con su dotación cívica, comercial y administrativa, y se propuso una ampliación a través de una pieza triangular contigua al río Medellín que se relacionó con el centro existente mediante la extensión de sus calles arborizadas y zonas verdes. En dicha pieza, se situaron equipamientos públicos: teatros, museos, bibliotecas y un parque municipal al borde del río. Así la ciudad integra el paisaje a la vida cívica.

1. TARCHÓPULOS, Doris. (2012). "Las Huellas del Plan para Bogotá de Le Corbusier, Sert y Wiener". Tesis doctoral en Urbanismo. Universidad Politécnica de Cataluña. Barcelona, España. No publicada. Pg. 87 - 88.



I-18

El Plan previno una zonificación y un sistema de ejes que sirvieron de referencia al desarrollo futuro de la ciudad, además del Centro Cívico y tres tipos de Unidades Vecinales definidos según la topografía y la promoción pública o privada. No obstante, el interés público desarrolló de mejor manera el concepto de Unidad Vecinal, a través de mecanismos de mejoramiento urbano basados en su localización estratégica y en la incorporación de sistemas de circulación. (I-19).

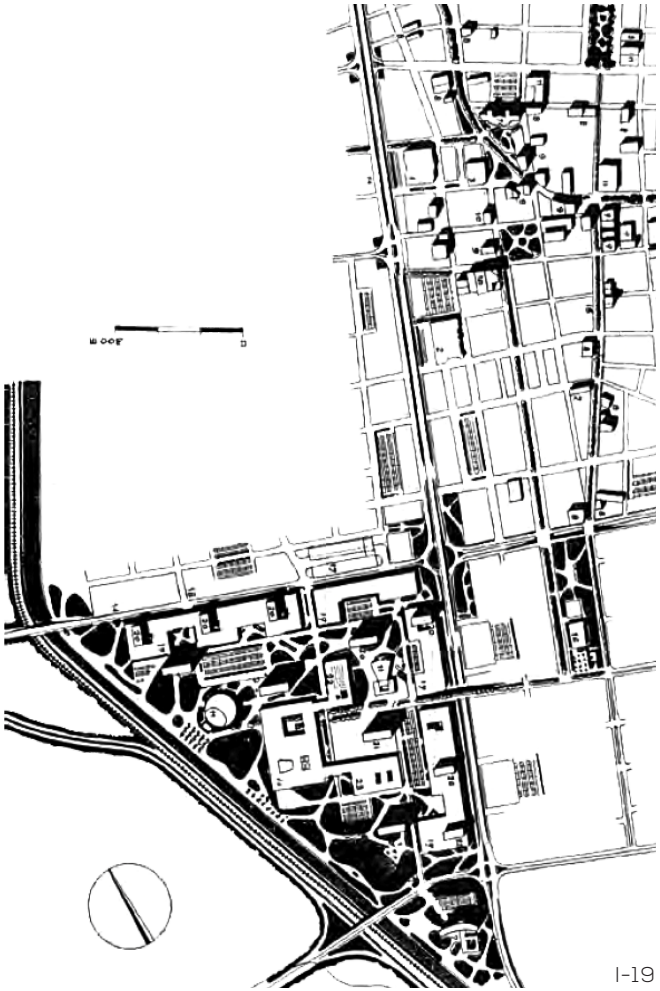
Igualmente, incluyó criterios generales para que la configuración de la Unidad Vecinal sea aplicable a todos los distritos de la ciudad. Su borde debió ser contiguo a una vía principal que se bifurca para alojar su zona comercial de tal forma que aisle las viviendas de la vía principal. Al interior, un parque con escuelas y demás equipamientos públicos cerca al cual se emplazaron: viviendas, apartamentos, estacionamientos, al igual que pequeñas plazas y espacios de juego. (I-20).

I - 18. Plan Piloto general para Medellín.

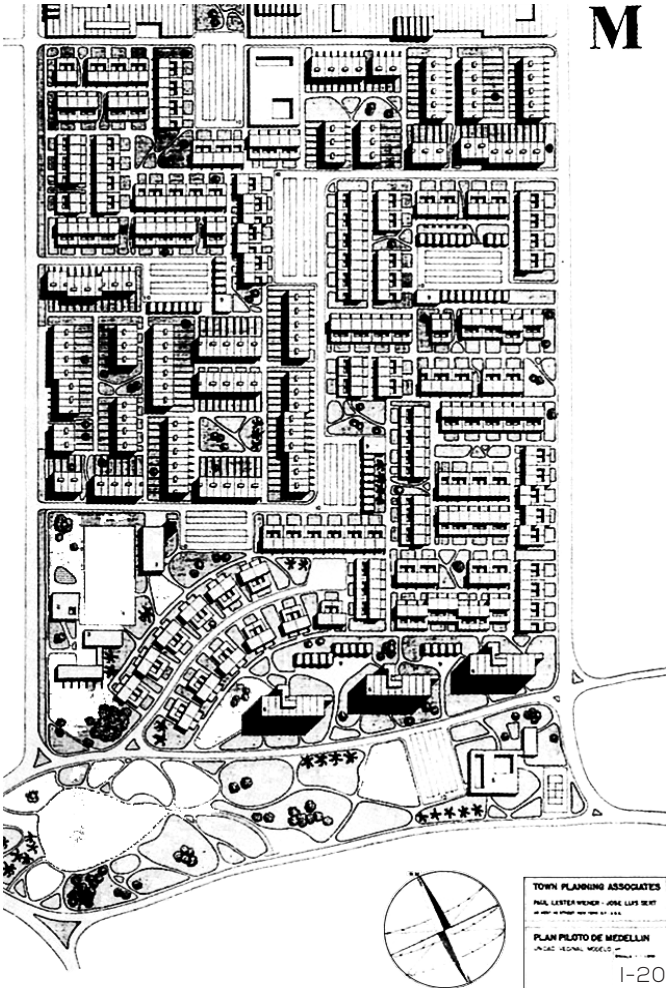
I - 19. Plan Piloto para Medellín. Plano del Centro Cívico.

I - 20. Plan Piloto para Medellín. Plano de la Unidad Vecinal modelo.

Imágenes extraidas de la tesis doctoral "Las Huellas del Plan para Bogotá de LeCorbusier, Sert y Wiener". (Pg. 87 - 88).



I-19



I-20

El Plan Piloto para Cali (1950)

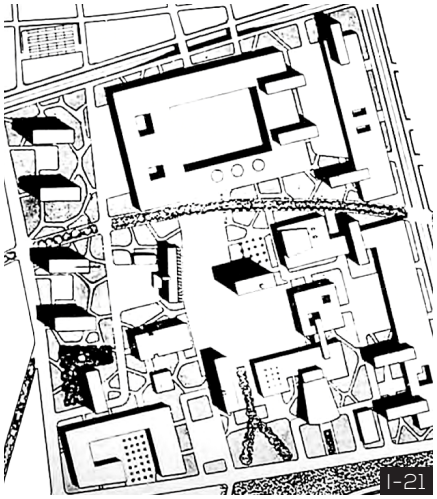
El trabajo de la firma Town Planning Associates (TPA) en Cali consistió en la formulación del Plan Piloto para la ciudad y la asesoría en la definición del Plan Regulador que fue encargado a un grupo de técnicos colombianos.

Desde el inicio del proyecto, el Plan Piloto de Cali afrontó numerosos tropiezos. El aparato técnico del municipio era incapaz de enfrentar una labor de tal magnitud y, a diferencia de lo sucedido en Bogotá y Medellín, en Cali no se conformó una Oficina del Plan Regulador que pudiera servir de soporte técnico en la etapa de análisis de la ciudad. Únicamente funcionaba la Oficina del Plan de Cali, la cual sólo se encargaba de la aprobación de algunas licencias de construcción y no contaba con la capacidad técnica para brindar el apoyo necesario.

A pesar de las dificultades operativas para la realización de los análisis urbanísticos, Sert y Wiener (socios de la TPA) propusieron un modelo de ciudad lineal y recomiendan evitar la forma radial por la posible extensión del río Cauca. El modelo, apoyado en el eje del río Cali, estuvo estructurado por un sistema vial jerarquizado a partir del cual se desprendió una malla de geometría diferente a la de la manzana colonial y se distribuyeron las zonas funcionales. Se trató del Distrito, también utilizado para el Plan de Medellín.

Si bien el modelo de ciudad propuesto por la TPA se encontraba influenciado por las ideas del urbanismo moderno de los CIAM, no se trataba de una aplicación literal de dichos conceptos y de la separación de las cuatro funciones urbanas básicas: habitar, trabajar, circular y recrearse. En su lugar, se encontraba respaldado por la experiencia que desde 1943 había acumulado la firma en la realización de proyectos para ciudades latinoamericanas.[1]

1. ESPINOSA RESTREPO, León Darío. (2006). "El Plan Piloto de Cali 1950. Del modelo de ciudad moderna a la ciudad real 1949-1959". Revista Bitácora Urbano Territorial. Resumen de la tesis de Maestría en Urbanismo, Universidad Nacional de Colombia, Bogotá. Colombia. Pg. 225-226.



I-21



I-22

Al igual que en el Plan de Medellín, el Centro Cívico de la propuesta se situó adyacente al centro de la ciudad, e incluyó edificios para las principales instituciones públicas y religiosas, además de instalaciones culturales, recreativas y de servicios. Pero introdujo la novedad tipológica del centro comercial abierto y del patio central, delimitado por una vialidad principal y dotado de estacionamiento propio.[2] (I-21).

En el Plan de Cali, la composición de la Unidad Vecinal varió con relación a la propuesta planteada para Medellín, pues no separó el área destinada al comercio, equipamientos administrativos y vivienda en altura de las agrupaciones de viviendas con patios, aunque su situación sobre la vía principal se mantuvo para aislar a la vivienda del tráfico pesado. En cambio, se aplicó el mismo principio para la distribución de la red de equipamientos de mayor escala distrital y urbana ligada al sistema de plazas, parques y zonas verdes. (I-22).

I - 21. Plan Piloto para Cali. Plan del Centro Cívico.

I - 22. Plan Piloto general para Cali.

Imágenes extraidas de la tesis doctoral "Las Huellas del Plan para Bogotá de LeCorbusier, Sert y Wiener". (Pg. 89).

2. TARCHÓPULOS, Doris. (2012). "Las Huellas del Plan para Bogotá de Le Corbusier, Sert y Wiener". Tesis doctoral en Urbanismo. Universidad Politécnica de Cataluña. Barcelona, España. No publicada. Pg. 89.

01.1.6.

"La zonificación es la operación que se realiza sobre un plano urbano con el fin de asignar a cada función y a cada individuo su lugar adecuado".[1]

Le Corbusier

La arquitectua que se desarrolla en las ciudades colombianas durante la época de actualización constituye la clave para entender el proceso de metropolización, ya que representa las formas concretas que adquieren las edificaciones en base a los postulados de la modernidad. Para llegar a concebir estas formas modernas, los profesionales colombianos tomaron como referencia las obras realizadas por arquitectos extranjeros como: Walter Gropius, Mies Van der Rohe, Le Corbusier, Gordon Bunsharft (S.O.M), Arne Jacobsen, Richard Neutra, Marcel Breuer, entre otros, y las analizaron a profundidad. De este análisis se extrajeron criterios universales, los cuales fueron aplicados al contexto colombiano. (I-23).

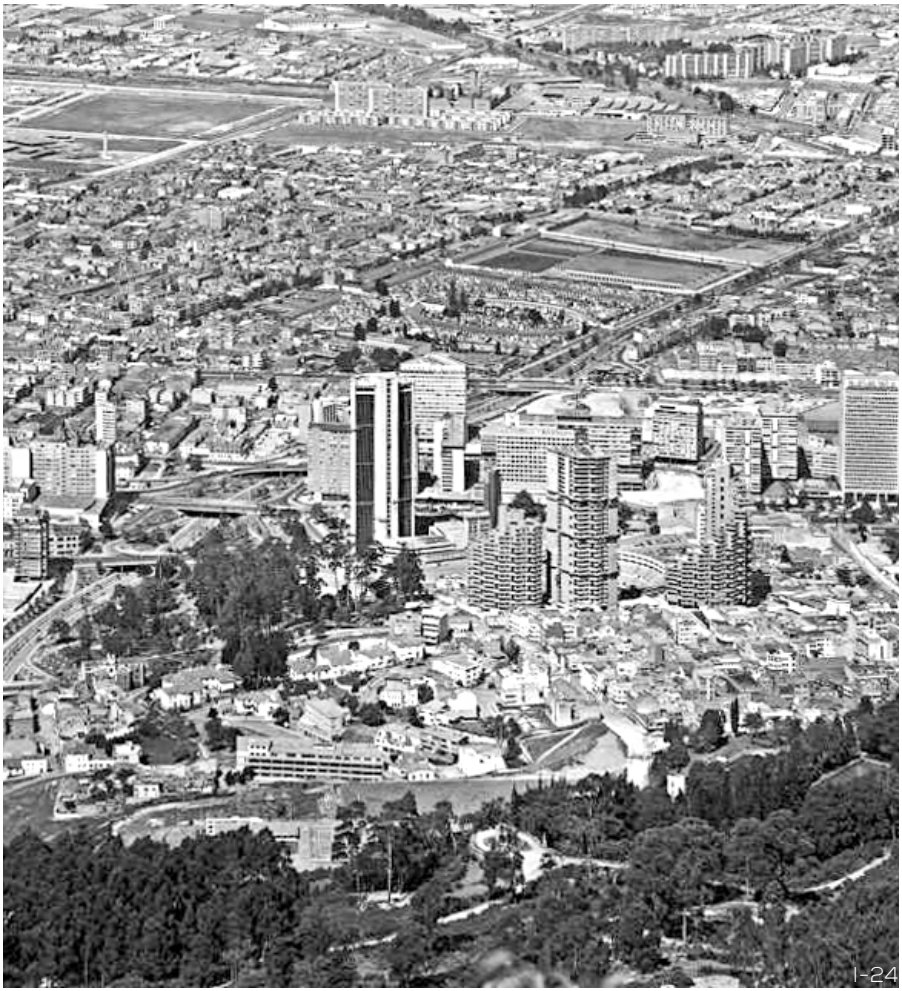
En la década de los cincuenta, el proceso de cambio se acompaña con la construcción de una renovada estructura administrativa. Se crea un modelo de empresas públicas, dando lugar a nuevas entidades de carácter sectorial. La ciudad es objeto de una importante inyección de recursos públicos, pero también se convierte, al parecer, en un refugio para la inversión privada, que no encuentra seguridad en el resto del país, azotado por la coacción política.[2] (I-24).

El panorama tanto público como privado, se verá reflejado en construcciones innovadoras en varios campos: la formulación de los planes urbanos, el auge de la arquitectura, la conformación de nuevas instituciones u organizaciones empresariales, la aparición de nuevas zonas residenciales y equipamientos urbanos, y la implementación de espacios públicos. (I-25). La arquitectura y el urbanismo de la época constituirán un aporte especial sobre todo en torno al tema de la vivienda masiva, la cual se abordó desde dos perspectivas: la tipología de viviendas unifamiliares y los complejos en altura o viviendas multifamiliares. (I-26).

1. SÁNCHEZ TORRES, Óscar David. (2010). "Desarrollo Urbano de Bogotá en la década del 50". Tesis de grado. Botogá. Colombia. Pg. 31.

2. DEL CASTILLO, Juan Carlos. (2008). "Años 50: El inicio de la metrópoli". Bogotá Modena. Revista DPA. Número 24. Edicions UPC. Barcelona. Pg. 10.


LEVER HOUSE



I - 24

I - 23. Edificio Lever House. New York. 1950 - 1952. Diseñado por Gordon Buncharft (S.O.M). https://www.google.com.

I - 24. Vista aérea de Bogotá en la década de 1950 en el proceso de metropolización. https://www.google.com.


BANCO DE LA REPÚBLICA
BIBLIOTECA LUIS ÁNGEL ARANGO
Biblioteca
Luis Ángel Arango
calle 11 nº 4-14
entrada



I - 25. Biblioteca Luis Angel Arango. 1962 - 1966. Situada en el barrio La Candelaria, en Bogotá, Colombia. Diseñada por la firma Esguerra, Sáenz, Urdaneta y Samper. https://www.google.com.

I - 26. Centro Urbano Antonio Nariño (CUAN), 1951-58. Este proyecto fue la primera experimentación del Ministerio de Obras Públicas y de algunas firmas de arquitectos colombianos en el tema de la vivienda multifamiliar de alta densidad bajo la tipología de la Unidad Habitacional o Centro Urbano. Diseñado por Néstor C. Gutiérrez y la firma Esguerra, Sáenz, Urdaneta, Suárez y Cía. https://www.google.com.

01.2.

El Espacio Público

01.2.1.

DEFINICIÓN Y ORIGEN

"Creo en los conjuntos que forman espacios urbanos. La arquitectura debe hacer ciudad, si está aislada no sirve de nada: debe crear espacio público y permitir actividades colectivas. La arquitectura debe hacerse para siempre".[1]

Germán Samper

Entender una ciudad conformada, no por un usuario homogéneo, sino por varias categorías de personas a las que se les debe satisfacer, nos permite empezar el estudio del espacio público, a través de reconocer las diferentes estructuras que lo conforman, tales como: movilidad, economía, recreación, y el modo de uso de cada una de ellas.

El concepto de espacio público tiene diferentes interpretaciones disciplinares desde los puntos de vista legal, social, político y urbano. Afrontándolo desde el ámbito urbano, hace referencia a los espacios situados dentro de una aglomeración edificada y que no están ocupados por volúmenes construidos, cuya función con respecto a la ciudad, es facultar la preservación ecológica y las relaciones sociales.[2]

Desde esta perspectiva, la calidad formal del espacio contribuye al desempeño de actividades colectivas que se llevan a cabo en un contexto específico, pues el uso y apropiación del espacio por la población le otorga el carácter de público, crea integración socio cultural y le agrega un valor de identidad. Por lo tanto, al espacio abierto determinado por fundamentos de uso social y elemento articulador del conjunto de acontecimientos que intervienen en la vida colectiva de las ciudades, se lo denomina Espacio Público.

El espacio público comenzó a gestarse en la Grecia Antigua desde que el ser humano se instauró en las comunidades sedentarias, funcionando como lugar de encuentro para los habitantes de la ciudad. Las polis[3] gozaban de una gran variedad de espacios públicos entre los cuales el más importante fue el Ágora, una plaza en la que se constituyó la vida pública, ya que inicialmente sirvió como sede de las asambleas ciudadanas que albergaba a la población para discutir temas cotidianos y tomar decisiones sobre el destino de la ciudad. (1-27).

1. Palabras de Germán Samper Gnecco extraidas del artículo "Conozca a Germán Samper, el arquitecto que transformó la vivienda" de la revista Semana. Entrevista realizada por Enrique Patiño el 30 de julio de 2018.

2. CORTI, Marcelo. (2013). Introducción al espacio público. Documento en línea publicado el 30 de octubre de 2013. Pg. 1.

3. **Polis:** El término proviene del griego y se refiere a la denominación dada a las ciudades - estado independientes de la antigua Grecia, las cuales disponían de territorio reducido y eran gobernadas con autonomía respecto a otras entidades.



I-27

Posteriormente, el Ágora empezó a adquirir una función más cultural y comercial que política, pues la percepción de un espacio público dentro de la ciudad permitió a sus habitantes entablar relaciones y crear vida social para aportar a la calidad y desarrollo del entorno urbano. El concepto utilizado en el Ágora se replicó en el Imperio Romano y después en Europa a lo largo de la edad media, debido a que se evidenció la necesidad de crear ambientes de carácter público.[1]

Acercándonos a Latinoamérica, la mayor parte de sus ciudades tienen su origen en los diseños urbanos de la época colonial, siguiendo la organización de Damero difundida durante el renacimiento, y que años más tarde fue acogida por las normas del Consejo de Indias.[2] Estas ciudades se desarrollaron a partir de espacios públicos conocidos como "Plazas Centrales", lugares de carácter jerárquico y ordenador que permitieron el surgimiento de otros espacios de menor extensión que estructuraron la trama manteniendo una relación en el tejido urbano.

La teoría y la práctica de la planificación urbana colonial, dejaron sus huellas en la trama de las grandes ciudades contemporáneas; en el trazado de sus calles, en el diseño de sus avenidas, en la ubicación y forma de sus espacios públicos, en su arquitectura y en el uso que en ellas se hace del suelo.[3] El espacio público se desarrolla según Lefebvre, en función de las necesidades sociales expresadas en la ocupación y apropiación del espacio, características que en la ciudad tradicional lo convirtieron en el centro mismo de la urbe, reafirmando su importancia al albergar tanto a las principales instituciones administrativas, políticas y religiosas, como a actividades comerciales, recreativas y de protesta, convirtiéndolo en el espacio social urbano por excelencia.[4]

I - 27. El Odeón de Herodes Ático es un edificio público construido en Grecia en el año 161 para la celebración de audiciones musicales. Ha sido el lugar elegido para la celebración de importantes eventos públicos a lo largo de la historia, entre los que destaca el certamen de Miss Universo de 1973.
Imagen de Pepe Palao extraida de la página web https://www.flickr.com.

1. RICART, Núria. y REMESAR, Antoni. (2013). "Reflexiones sobre el espacio público thoughts on public space". Universidad de Barcelona.

2. El Real y Supremo Consejo de Indias, fue una institución de carácter consultivo creada durante el reinado de Carlos I con la capacidad jurídica de ordenar y ejecutar toda clase de ordenanzas, normas y reglamentos que fueran para el bien de su región administrada en América. Establecido en 1519 como una sección del Consejo de Castilla y ratificado como organismo independiente en 1524.

3. QUINTERO, Bosetti y GÓMEZ ROSALES, Mariaelisa. (2012). "Del medio ambiente al espacio urbano".

4. LEFEBVRE, Henri. (1978). "El derecho a la ciudad". Barcelona.

01.2.2.

PÉRDIDA Y RECUPERACIÓN DEL ESPACIO PÚBLICO



I - 28.1. Bulevar. Espacio público en París. Francia.
Imagen de Michael Kodransky extraida de la página web http://www.2030palette.org.

Con la Revolución Industrial a mediados del siglo XVII, la gran oferta de empleo cambió radicalmente las condiciones físicas, sociales, culturales, políticas, económicas y ambientales de aquellas ciudades europeas que fueron asiento del proceso de industrialización, lo apoyaron o estuvieron bajo su área de influencia. La crisis urbana que se instauró desde entonces, condujo a que en el siglo XIX surgieran planteamientos de mejoras de la ciudad, y París fue el primer modelo de este cambio, pues con la incorporación del bulevar[1] se le otorgó un nuevo sentido a las calles, priorizando al peatón con amplias veredas arborizadas, mobiliario urbano e iluminación pública. A pesar que el proceso de industrialización modificó las ciudades para adaptarlas a un nuevo interlocutor del espacio urbano, el automóvil, se generó un espacio público diferente y accesible a toda la población. (I-28.1).

La Primera Guerra Mundial constituyó otro factor que conllevó a la reconfiguración de las ciudades afectadas por esta confrontación bélica en las primeras décadas del siglo XX, este proceso incluyó la generación de arquetipos del espacio público modificando sus características urbanas en cuanto a dimensiones, materiales, y texturas para permitir un mayor desarrollo de las actividades que sobre él se realizaban, pues en este punto de la historia los espacios públicos en plazas, parques o jardines pasaron a un segundo plano de importancia, situación que provocó que éstas áreas fueran sustituidas por nuevas edificaciones que favorecieran a la creación de fuentes de empleo o de industrialización.[2] Todas estas acciones en contra del espacio físico urbano tuvieron repercusiones desfavorables en las ciudades, como la pérdida de las cualidades de sus espacios comunitarios y su consecuente reemplazo por nuevos sitios de reunión, donde el ingreso estuvo restringido por varios factores como precios, horarios, etiqueta, edad, entre otros.

1. **Bulevar:** La palabra proviene de la castellanización del francés boulevard, considerado como un elemento urbano en forma de avenida ancha y arbolada, en muchas ocasiones es un sitio propicio para el comercio, generalmente minorista.

2. BELLET SANFELIU, Carmen. Reflexiones sobre el espacio público. El caso de las ciudades intermedias.

3. RANGEL, Maritza. (2002). "La recuperación del espacio público para la sociabilidad ciudadana". Venezuela.

Además, procesos de sub-urbanización y fragmentación de barrios contribuyeron de forma importante a la erosión del espacio público, ocasionando el vaciamiento de la ciudad, de sus espacios sociales y públicos a causa de la inseguridad ciudadana. Esto generó un temor al espacio público, para Borja una agorafobia: enfermedad producida por la degradación de los lugares públicos.[1] Este temor se evidenció en la aceptación de los espacios pseudo-públicos que simulaban un exterior controlado y se establecían normas que regían el comportamiento de las personas en el interior.

El Movimiento Moderno naciente en tiempos paralelos a las instancias antes mencionadas, consciente de los problemas de congestión, hacinamiento y desorden que afectaban las ciudades, propone un esquema de ciudad organizada racionalmente, donde se demuestra la necesidad de generar espacios públicos seguros, mediadores y articuladores entre la arquitectura y la ciudad en beneficio de la calidad de vida de los usuarios.[3] (I-28.2).

El espacio público juega un papel fundamental para los habitantes que conviven diariamente en ellos. Sin embargo, urbanistas modernos afirman que el espacio público ha ido desapareciendo o ha sido parcialmente reemplazado por espacios pseudo-públicos, por lo que la recuperación del espacio público como elemento integrante de la ciudad es de vital importancia para contribuir al sentido de la vida urbana. Los espacios abiertos con acceso total al ciudadano deben estar contemplados dentro de los proyectos arquitectónicos para que garanticen su óptimo funcionamiento, permanencia y perdurabilidad en el tiempo, ya que estos espacios a más de su capacidad de brindar reconocimiento social, son fundamentales para el desarrollo de las ciudades, pues su inexistencia, deterioro o uso inadecuado perjudica directamente a la población.[3]

I - 28.2. Espacio público del Seagram Building. Ubicado en Park Avenue, New York. Obra del arquitecto Mies Van Der Rohe construido en el año de 1958. http://www.doyoucity.com/site_media.

1. BORJA, Jordi. (1998). "Ciudadanía y espacio público". Caracas.

2. FAJARDO, Santiago. (2017). "El desarrollo del espacio público en las ciudades". Trabajo de Urbanismo II de la Facultad de Arquitectura y Urbanismo. Universidad de Cuenca. Pg. 3.

3. BORJA, Jordi y MUXÍ, Zaida. (2000). "El espacio público, ciudad y ciudadanía".


GLADSTONE
AL SCHACHT

01.2.3.

FACTORES PARA QUE EL ESPACIO ADQUIERA CARÁCTER PÚBLICO

Los factores de evaluación de la calidad del espacio nos permiten comprender a la arquitectura como soporte construido de una ciudad, se constituyen como el eje principal de las operaciones de proyectación, ya que afectan directamente a la condición de autenticidad e integridad de la arquitectura, y también tienen un impacto sobre la dinámica de la cultura y la sociedad que habita e interpreta los preexistentes como sistema de su entorno.[1]

La diversidad de usuarios y actividades realizadas dentro de un espacio público, es claramente el mejor indicador de calidad. Aunque su protagonismo se vea reflejado a través de uso y perdurabilidad en el tiempo, es claro que su buena concepción y diseño contribuirá a su adaptación en el medio. Para ello, es necesario realizar una adecuada valoración de las necesidades, pues entender el espacio público como un indicador de calidad de vida urbana, implica que estos lugares deben diseñarse y planearse para ofrecer mejor calidad de habitabilidad a la ciudadanía; calidad que puede ser reconocida en base al tiempo que los usuarios destinan a desarrollar actividades en ellos.[2]

El espacio se utiliza de manera colectiva debido a su capacidad de facilitar su apropiación. Por esta razón, en el diseño de espacio público deben tenerse en cuenta una serie de parámetros que garanticen su funcionabilidad y perdurabilidad. Según el estudio Towards Urban Cohesion: Planning Public Space Networks de Ana Júlia Pinto, Antoni Remesar, Pedro Brandao, y Fernando Nunes de Silva,[3] los factores que le otorgan carácter público a un espacio y valorizan sus cualidades se resumen en los siguientes:
- Movilidad | Accesibilidad.
- Usos | Actividades | Dinámica Social.
- Confort | Seguridad.

1. FERRADA, Mario. (2001). "Proyectar sobre proyectos: Algunos aspectos a considerar en el proyecto de intervención sobre preexistencias arquitectónicas y urbanas". Salvador de Bahía, Brasil.

2. VERDAGUER, Carlos. (2005). "Evaluación del espacio público: Indicadores experimentales para la fase de proyecto". Escuela Técnica Superior de Arquitectura de Madrid. Madrid. España.

3. PINTO, Ana; REMESAR, Antoni; BRANDAO, Pedro; NUNES DA SILVA, Fernando. (2010). "Towards Urban Cohesion: Planning Public Space Networks"..

Movilidad | Accesibilidad.- Lo que se busca en un espacio urbano sostenible es que la movilidad peatonal se sitúe sobre la motorizada. Es necesario favorecer la transversalidad y permeabilidad en los diseños arquitectónicos, con superficies amplias y confortables destinadas al uso colectivo para promocionar la continuidad a través de una red de espacios abiertos sin barreras arquitectónicas.

Además de ello, es necesario crear espacios que generen identidad, contraste y jerarquía para que contribuyan a que el proyecto se convierta en un punto estratégico de movilidad como referente para el ciudadano. Para alcanzar este objetivo, la estrategia de diseño debe basarse en el tratamiento formal y material del espacio integrándose a su contexto inmediato para conseguir un interés visual, individual y colectivo.[1]

Para obtener espacios públicos accesibles es necesario diseñar espacios legibles a escalas adecuadas que permitan la facilidad de orientación y comprensión de la ciudad desde el espacio creado. Para ello, Christopher Alexander, sugiere la creación de espacios alrededor y entre los edificios que conforman un proyecto, con cierto grado de cerramiento y convexidad, delimitado por distintos elementos hasta obtener un espacio de carácter positivo.[2]

Usos | Actividades | Dinámica Social.- El uso del espacio público está directamente vinculado a su morfología, al adecuado diseño para fomentar el desarrollo de actividades en él, y a la cantidad de dinámicas realizadas entre los pobladores residentes del área y demás usuarios. Esta relación entre espacio y actividades es el principal factor para evaluar el espacio público, pues un sitio bien concebido garantiza un proyecto de inclusión total a través de la participación activa de la ciudadanía.[3]

1. KAPLAN, Rachel. y KAPLAN, Stephen. (1989). "The experience of Nature. A psychological perspective. Cambridge University Press. Citado por Carlos Verdaguer en Evaluación del Espacio Público en 2005.

2. ALEXANDER, Christopher. (1997). "A Pattern Languaje". Oxford University Press. New York. United States.

3. SASA, Zuhra. (2012). "El modelo Barcelona de Espacio Público y Diseño Urbano: CONSOLIDACIÓN URBANA DE NOU BARRIS A TRAVÉS DE LA RED DE ESPACIOS PÚBLICOS". Universidad Técnica de Lisboa.

La dimensión social del espacio público es el factor principal sobre el cual se debe actuar al elaborar un proyecto al servicio de la ciudadanía, pues son cada uno de ellos, como protagonistas de las actividades realizadas, los que acumulan información sobre los problemas y fortalezas que posee el espacio urbano.[4]

En este sentido, el diseño de espacios integrales brinda la oportunidad de generar actividades revitalizadoras para el sector, ya sean de carácter comercial, político o cultural desarrolladas dentro de la escala del espacio urbano y que contribuyan a crear ambientes multifuncionales.

Confort | Seguridad.- Promover el confort y las condiciones óptimas de seguridad en el espacio urbano garantiza el aprovechamiento o disfrute de las actividades humanas susceptibles a desarrollarse en él en cualquier momento y ubicación geográfica.

El confort en el espacio público viene determinado por distintos factores: condicionantes térmicos y acústicos, calidad del aire, escala urbana, ocupación del suelo, paisaje urbano, percepción de seguridad, ergonomía, etc., todos estos parámetros están interconectados y la alteración de alguno de ellos repercute en la calidad de los demás.[5]

El confort y la seguridad son factores directamente relacionados entre sí, ya que al diseñar proyectos arquitectónicos cuyos espacios públicos otorguen seguridad a sus usuarios generando buenas visuales e incorporando elementos urbanos que permitan realizar diversas actividades, fomentará la integración social y consecuentemente, incrementará su uso y apropiación, previniendo la creación de espacios abandonados e inseguros.

4. VERDAGUEN, Carlos. (2005). "Evaluación del Espacio Público. Indicadores experimentales para la fase de proyecto". Madrid. España.

5. PINTO, Ana; REMESAR, Antoni; BRANDAO, Pedro; NUNES DA SILVA, Fernando. (2010). "Towards Urban Cohesion: Planning Public Space Networks".

02
CAPÍTULO

GERMÁN SAMPER GNECCO

02.1.

Primeros Pasos

02.1.1.

"La investigación tuvo un giro inesperado, cuando descubrí que más que diseñar volumetrías, debíamos hacer énfasis en los espacios públicos que éstas creaban."[1]

Germán Samper

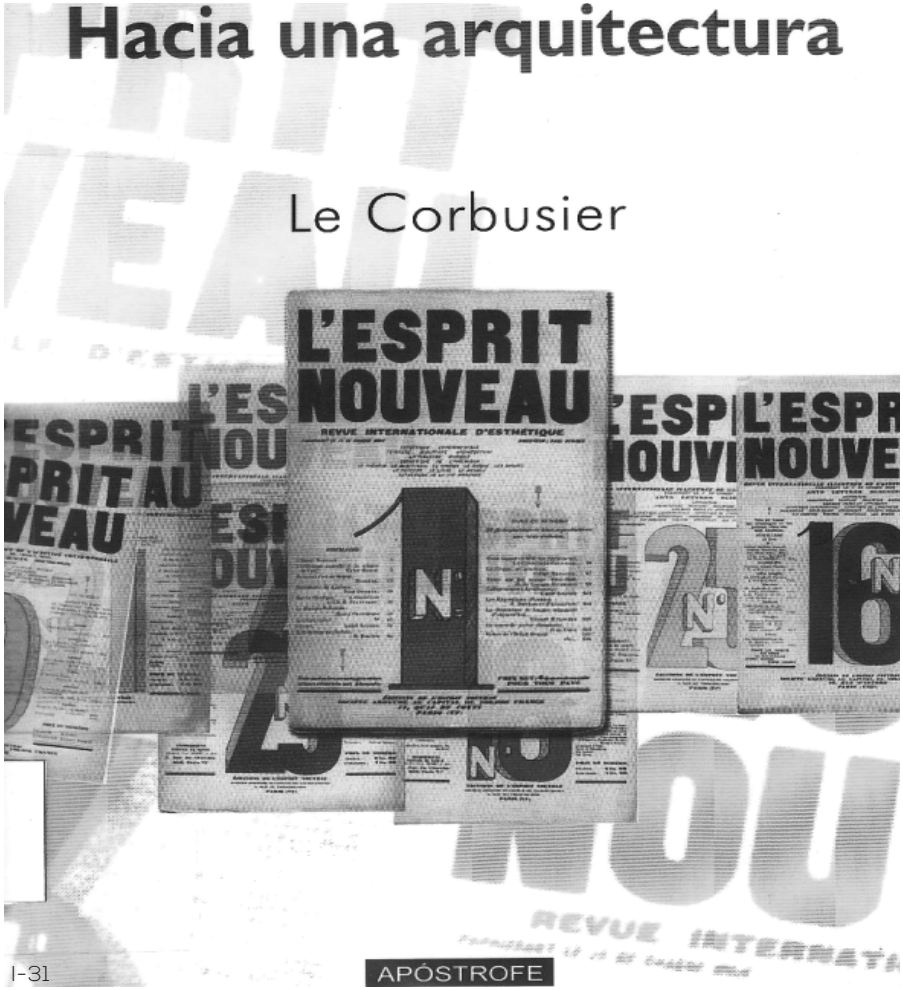
Germán Samper Gnecco nace en Bogotá, Colombia el 18 de abril de 1924. A su temprana edad, decidió emprender la carrera de Arquitectura en la Universidad Nacional de Colombia. Durante su formación, la Escuela de Arquitectura atravesaba un período de cambio: la modernidad se estaba dando a conocer en la ciudad.

Germán Samper, sobre aquel momento recuerda escencialmente lo siguiente: *"Los estudiantes nos rehusabamos a continuar proyectando edificaciones como las que se acostumbaba en la época. Habíamos descubierto algunos libros en la biblioteca, que nos hacían pensar que algo nuevo nacía en arquitectura. Particularmente un pequeño librito llamado: "Hacia una Arquitectura", en el que nos invitaba a pensar que el edificio de este siglo se debía emparentar más con un avión de turbina que con una carroza real. Para fortuna y sorpresa nuestra, un día nos enteramos por la prensa que el autor de ese trascendental libro nos visitaría. El maestro, que venía invitado por altas personalidades oficinales, se vio inesperadamente asediado por estudiantes que no lo abandonaron en ningún momento de su estadía".*[2] (1-29).

Es así, que mientras aún cursaba la carrera, surgió la relación entre Germán Samper y Le Corbusier, el 16 de julio de 1947, día en que el maestro suizo arribó a Bogotá, pues Samper formaba parte de los estudiantes que acudieron al aereopuerto a recibirlo, y a pesar de su poco conocimiento del idioma francés asistió a todas las actividades y conferencias que hizo el maestro durante su estadía en el país. Samper se encontraba en el último año de la facultad y afirmó que cada una de las conferencias y declaraciones del "arquitecto" fueron definitivas en su vida. Tanto así, que en ese momento, decidió que de alguna manera iría a trabajar en el taller de Le Corbusier.

1. SAMPER, Diego. (2011). "Germán Samper". Germán Samper: Le Corbusier de cerca. Bogotá, Colombia. Diego Samper Ediciones. Pg. 16 - 17.

2. O´BYRNE, María Cecilia. (2011). "35 Rue de Sévres" en "Germán Samper". Bogotá, Colombia. Diego Samper Ediciones. Pg. 16 - 17.



I - 29. Portada del libro: Hacia una Arquitectura de Le Corbusier. http://archivobogota.secretariageneral.gov.

Samper terminó sus estudios en la facultad en el año de 1947 e ingresó a trabajar en el Ministerio de Obras Públicas en Bogotá, una de sus primeras tareas fue realizar el levantamiento de los edificios del centro de la ciudad para efectuar la intervención de emergencia efectuada tras el 9 de abril de 1948, cuando buena parte del centro de la ciudad fue destruida.

A pesar que se encontraba ejerciendo la profesión en la ciudad y que ya había transcurrido un año de la visita de Le Corbusier a Bogotá, Samper no dejaba de lado su deseo de trabajar con el maestro, por lo que se dedicó a tomar clases de francés, pero su situación económica en esa época no le permitía financiar el viaje, de modo que consiguió una beca para estudiar en Francia en junio de 1948 y en noviembre del mismo año se embarcó en su travesía, sin tener idea de lo que iba a vivir, simplemente tenía claro que su destino era París.

De este modo, Samper arribó a la capital francesa, y lo primero que hizo fue visitar las obras que Le Corbusier había construido entre la década de los veinte y treinta como la Villa Stein-De Monzie (I-30.1 | I-30.2 | I-30.3) y la Villa Savoye. (I-31.1 | I-31.2 |-31.3). Con respecto a su excusa de viaje, Germán recuerda: *"Tenía que escoger un instituto en París para dar inicio a mi beca, y seleccioné el Instituto de Urbanismo. Llegué y asistí unos quince días para disimular... entonces, después pedí una cita con el jefe del Insituto y le dije que quería trabajar con Le Corbusier y que creía estar perdiendo el tiempo estudiando esos cursos acerca de desagües, perfiles viales y cosas aburridas. Él me respondió que a ellos les interesaba que utilizara bien mi tiempo pero que no podían llamar a Le Corbusier para que me diera trabajo. Así que me propuso que intentara entrar por mi cuenta y continuara con la beca".*[1]

1. Conversaciones de Arquitectura Colombiana, op. cit., Pg. 105.



I-30.1


I-30.2


I-30.3

Villa Stein-De Monzie. 1926 - 1928. Situada en Garches, Francia. Diseñada por el maestro suizo del Movimiento Moderno Le Corbusier, Fue encargada por Gabrielle Colaco - Osorio de Monzie y Sarah Stein. https://www.google.com.

I - 30.1. Vista frontal de la vivienda.
I - 30.2. Vista interior del área social de la vivienda.
I - 30.3. Vista posterior de la vivienda.



I-31.1


I-31.2


I-31.3

Villa Savoye. 1929. Ubicada en Poissy, a las afueras de París Diseñada por Le Corbusier.
https://www.architectural-review.com.

I - 31.1. Vista frontal de la vivienda.
I - 31.2. Vista desde el área social de hacia el patio en planta alta.
I - 31.3. Vista desde el patio en planta alta hacia la circulación vertical que conduce a la terraza.

02.1.2.



I-32

Germán Samper se presentó intempestivamente a pedir trabajo en el famoso atelier del 35 Rue de Sèvres que Le Corbusier junto con su primo Pierre Jeanneret habían creado desde 1922. (I-32). Rememorando aquel día, Samper menciona *"Fuí muy discretamente rechazado, pues no tenía cabida en el taller. No hice huelga de hambre a la manera hindú para pedir una oportunidad, pues no conocía el sistema. Resolví esperar pacientemente una ocasión y entrar..."*.[1]

En su visita al atelier, Samper conoció a otro estudiante de arquitectura de la Nacional de Bogotá, Rogelio Salmona, nacido en París pero radicado en Colombia desde sus cuatro años de edad, quien debido a la revuelta del 9 de abril de 1948 había dejado sus estudios inconclusos y regresó a Francia para colaborar con Le Corbusier, pues lo había contactado durante la estadía del maestro en Bogotá. Samper no dejó de visitar diariamente al atelier y transcurridos dos meses de esa rutina encontró la oportunidad que esperaba, pues un día, Rogelio Salmona le comentó que estaban necesitando voluntarios para realizar los dibujos para el Congreso del CIAM que se celebraría en Bérgamo - Italia, y lo presentó con George Candilis, encargado en el taller de la presentación del VII CIAM, e inmediatamente comenzó a trabajar, sin que Le Corbusier supiera que tenía un nuevo colaborador. Al inicio laboraba por las noches, luego empezó a ir en las tardes, y poco a poco se acostumbraron a su presencia. Su ingreso fue clandestino, pues nunca lo recibieron oficialmente.

Así, el primer proyecto en el que colaboró Samper en el atelier fue el Congreso CIAM VII de 1949, cuya participación consistió en ayudar con los dibujos de presentación de la Grilla Ciam: una metodología propuesta por Le Corbusier en la que a través de un sistema gráfico se permita organizar la información de los proyectos urbanos. (I-33).

I - 32. Fotografía de Le Corbusier en su taller. Dedicada a su colaborador Germán Samper.
Imagen extraida del libro Germán Samper. Pg. 16.

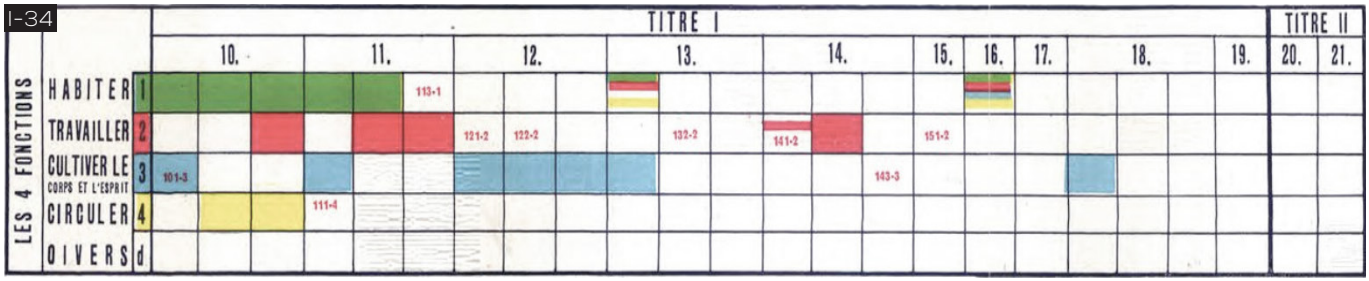
1. O´BYRNE, María Cecilia. (2011). "35 Rue de Sévres" en "Germán Samper". Bogotá, Colombia. Diego Samper Ediciones. Pg. 17.

I-33


7
congrès international
d'architecture
moderne
22–31 juillet 1949
ciam
bergamo
palazzo della ragione
S.E.S.A. - Bergamo 1949


GRILLE CIAM
D'URBANISME
MISE EN PRATIQUE DE LA CHARTE D'ATHENES
THE ATHEN CHARTER IN PRACTICE
INVITATION AU 7e CONGRÈS
ASCORAL

I-34


LES 4 FONCTIONS
TITRE I
TITRE II
10.
11.
12.
13.
14.
15.
16.
17.
18.
19.
20.
21.
HABITER 1
TRAVAILLER 2
CULTIVER LE CORPS ET L'ESPRIT 3
CIRCULER 4
DIVERS d
113-1
121-2
122-2
132-2
141-2
151-2
101-3
143-3
111-4

A la Gilla Ciam se la define así: *"La retícula se presentó en Bérgamo como una moderna herramienta de análisis, síntesis, presentación y lectura de un tema y se resaltaron sus múltiples posibilidades de presentación... Esta representaba la puesta en práctida de la Carta de Atenas, publicado por Le Corbusier en 1942, y evidenciaba la continuidad del pensamiento el Ciam hacia la búsqueda de la ciudad funcional. La grilla se configuró verticalmente a partir de las cuatro funciones del habitar (consideradas determinantes para la forma urbana), y a cada función le fue asignado un color: habitar (verde), trabajar (rojo), cultivar el cuerpo y el espíritu (azul) y circular (amarillo), más una columna de miscelánea. Horizontalmente se propusieron diez temas para aproximarse a la ciudad (medio ambiente, ocupaciòn de suelo, volúmen construido y usos del espacio, equipamiento, ética y estética, incidencias económicas y sociales, legislación, financiación...). El cruce de temas y funciones creaba una serie de divisiones rectangulares, y permitían aproximarse al amplio rango de cuestiones relativas al urbanismo. Con esto, los proyectos urbanísticos serían analizados sistemáticamente y se configuraría un nuevo método que tuviera como base ciertos temas específicos, expresados en un lenguaje estandarizado".*[1] (I-34). No obstante, los temas centrales del CIAM VII, llevado a cabo poco después de terminarse la Segunda Guerra Mundial fueron "La Carta de Atenas en práctica" y la "Síntesis de las Artes Mayores".

Durante la ejecución del trabajo encargado, Germán Samper consiguio que Fernando Londoño, embajador de Colombia en Francia lo presentara ante el maestro, aprovechando que para ese entonces ya había comunicación directa entre el gobierno colombiano y Le Corbusier. Desde ese encuentro, Samper ingresó a formar parte del grupo de profesionales que trabajaban en el 35 Rue de Sèvres.

I - 33. Portada de la publicidad en carteles del Congreso CIAM VII y carátula de la cartilla Grille CIAM d'Urbanisme. Mise en Pratique de la Charte d'Athénes. L'Architecture d'Aujourd'hui. París. 1948.Desarrollada por Le Corbusier y la Asociación de Constructores para la Renovación Arquitectónica (Ascoral).

I - 34. Tabla de presentación sugerida para los grupos del Ciam VII en Bérgamo.

Imágenes extraidas del libro "Germán Samper". Pg. 17 - 18.

1. SALCEDO ORTÍZ, Juana. 2010. "Las Grillas CIAM y MARS en el Plan Piloto de Bogotá, 1950 - 1951" en "Le Corbusier en Bogotá. 1947 - 1951. Precisiones en torno al Plan Director". Universidad de los Andes. Pontificia Universidad Javeriana. Bogotá. Colombia. Pg. 189.

El segundo congreso en el que participó Samper fue el CIAM VIII realizado en Hoddesdon, Inglaterra en 1951. El tema central fue "el corazón de la ciudad", el cual era muy conveniente en una Europa que había sido devastada por la Segunda Guerra Mundial. Los arquitectos vuelven su mirada hacia los centros históricos de las ciudades. Hasta entonces, la arquitectura moderna se había visto obligada a desarrollarse en las periferias urbanas, y tras el desastre bélico, se presentó la oportunidad de proponer soluciones para los centros destruidos. Algunos de los participantes veían en esa destrucción la pertinencia de plasmar la modernidad sobre la ciudad histórica.

Germán Samper colaboró ampliamente en los proyectos que Le Corbusier presentó en el congreso: Bogotá y Chandigarh, dibujando una serie de planos con un nuevo formato de presentación: La Grilla Mars. Esta retícula, a diferencia de la Grilla Ciam, dejaba de lado los temas y las cuatro funciones del urbanismo propuestas en la Carta de Atenas (habitar, trabajar, cultivar el cuerpo y el espíritu y circular) y no pretendía enseñar todo el proyecto urbano, sino se centraba en la descripción del Centro Cívico, sus características y volumetría, y hacía énfasis en los usos (la combinación entre lo antiguo y lo nuevo), las circulaciones (separación entre el vehículo y el peatón), y las actividades que la vida social que ofrecía durante el día, la noche, los domingos y en las ocasiones especiales.[1]

En Hoddesdon, habían arquitectos que declaraban que las teorías urbanas de los Ciam en general, y particularmente de Le Corbusier estaban erradas. Por lo que parecía que la Grilla Mars, más que una metodología de presentación, era una forma de enfrentar la discusión que se daba en el interior de los congresos sobre las ventajas y desventajas de esta manera de pensar la ciudad.

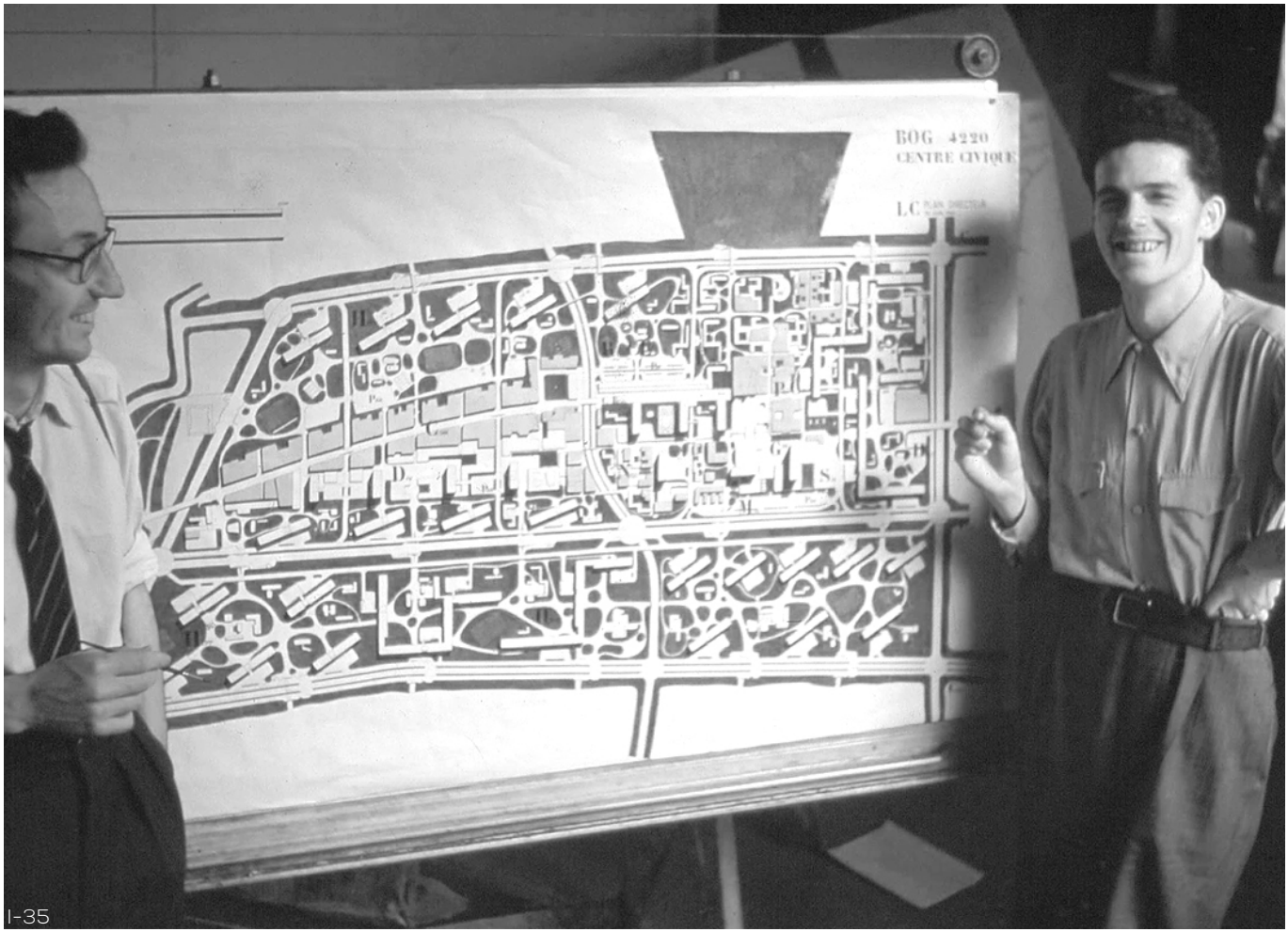
1. SALCEDO ORTÍZ, Juana. 2010. "Las Grillas CIAM y MARS en el Plan Piloto de Bogotá, 1950 - 1951" en "Le Corbusier en Bogotá. 1947 - 1951. Precisiones en torno al Plan Director". Universidad de los Andes. Pontificia Universidad Javeriana. Bogotá. Colombia. Pg. 190.

El tercer congreso al que asistió Germán Samper fue el CIAM IX, llevado a cabo en 1953 en Aix-en-Provence, Francia, donde el tema central fue "el hábitat humano: la vivienda". En este encuentro, Samper se encargó de la llegada y el alojamiento de los visitantes, así como de asegurarse que lo tuvieran todo resuelto. En cuanto a los proyectos, poco recuerda de los temas tratados en el congreso.

En este congreso, se reveló con fuerza el dilema ante la discrepancia de criterios sobre la manera de hacer ciudad que había sido tratado en el Ciam anterior. Esta revuelta protagonizada por jóvenes arquitectos genera la incertidumbre entre la continuidad o la disolución de los congresos Ciam. La revolución, liderada por el holandés Aldo van Eyck y los ingleses Alison y Peter Smithson, proponía una revisión en profundidad de la "dogmática" Carta de Atenas. Reclamaban que la planificación de las ciudades, debía acoger las espectativas de sus habitantes atendiendo a la identidad y al sentido de pertenencia, que según su punto de vista, la arquitectura moderna no había conseguido transmitir a la ciudadanía.

Además de los congresos Ciam, Germán Samper colaboró en varios proyectos durante su estancia en el atelier de Le Corbusier. Entre ellos están: Roc y Rob, Roquebrune - Cap Martin (Francia, 1949), Plan Director para Bogotá (1949-1951), Marsella Sur (1951), Chandigarh (1951), el Capitolio (1951), el Secretariado (1951-1953), la Asamblea (1951-1953), el Palacio de Justicia (1951-1953), Arborización (1952), Plan de autobuses (1953), Centro de la ciudad (1953), Las casas Jaoul (1951-1953), y el estudio de la vivienda La Citadelle en Hem (Roubaix, Francia. 1952-1953).[2] Samper estuvo a cargo de la parte gráfica (dibujos a mano alzada) en cada uno de los proyectos mencionados y en más de uno trabajó junto a su amigo Rogelio Salmona. (I-35).

2. O'BYRNE, María Cecilia. (2011). "35 Rue de Sévres" en "Germán Samper". Bogotá, Colombia. Diego Samper Ediciones. Pg. 20.



I-35

Habían transcurrido ya cinco años desde que Germán Samper llegó a París persiguiendo un sueño, y una vez que lo consiguió, consideró que era el momento de retornar a su país natal para poner en práctica todo lo aprendido con el maestro, por lo que firmó su último plano en el atelier de Le Corbusier el 16 de julio de 1953 correspondiente al proyecto de el Secretariado. (I-36 | I-37). Antes de regresar a Bogotá, tomó junto con su esposa Yolanda y su hijo unas vacaciones de verano por el Viejo Continente.

A lo largo de esos años, Samper habia acumulado regalos que Le Corbusier le había entregado como símbolo de su afecto y regresaban con él a Bogotá. Sin embargo, a pesar de todos los recuerdos físicos, Germán y Yolanda incluyeron también cosas impalpables en su mudanza; esa herencia intangible, que marca a la persona y que es aún más importante: el amor por la arquitectura, por el aprendizaje y por el dibujo, la dedicación, el entusiasmo y la constancia en el trabajo, además del interés por resolver los problemas de la época y el lugar. Samper comentó que su maestro le decía "*Hay que cargar la semilla, no la flor*".

De esta experiencia, Germán relató: *"La arquitectura de Le Corbusier cambió para mí desde mi ingreso al taller. No sé si porque al verlo trabajar de cerca me compenetraba más y más en la intimidad de los proyectos, o porque el mismo Le Corbusier había evolucionado y entraba en un nuevo período de su carrera. Creo que en realidad había algo de ambas cosas. Esa sensación de rigor, de cálculo, de disciplina, de dogma que emana de sus obras anteriores a la Segunda Guerra Mundial, se transforma cuando se lo observa de cerca. Le Corbusier era profundamente humano en sus decisiones, siempre trabajó en función del hombre y no en función estética..."*.[1]

I - 35. Germán Samper junto con su compañero en el atelier de Le Corbusier presentando el plano del Centro Cívico para el Plan Piloto de Bogotá. https://www.germansamper.com/galerias.

I - 36. Germán Samper realizando los últimos trabajos en el taller de Le Corbusier. https://www.germansamper.com/galerias.

1. O´BYRNE, María Cecilia. (2011). "35 Rue de Sévres" en "Germán Samper". Bogotá, Colombia. Diego Samper Ediciones. Pg. 20.





I - 37. Germán Samper dejando el atelier del 35 Rue de Sevres tras cinco años de aprendizaje junto a su maestro. https://www.germansamper.com/galerias.

02.1.3.

RETORNO A COLOMBIA



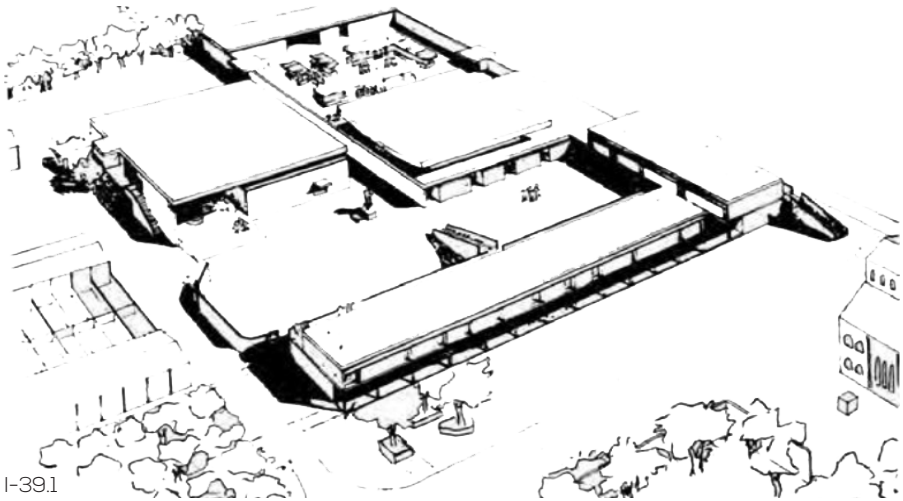
Lejos de su país, familia y amigos, Germán inició su verdadera práctica como arquitecto junto a un grupo de colegas de distintas nacionalidades, idiomas y costumbres, pero todos con el interés común en el trabajo que el arquitecto suizo realizaba. Sin duda, para un jóven profesional fue un privilegio colaborar en los proyectos que Le Corbusier desarrolló alrededor del mundo.

El paso de Germán Samper por el taller del maestro, constituyó el pilar fundamental de su aprendizaje. Sin depreciar el conocimiento que haya podido adquirir durante sus años de formación en la Universidad Nacional, su experiencia parisina fue el punto de partida al retornar a su país natal, donde ha ejercido la profesión toda su vida. (I-38).

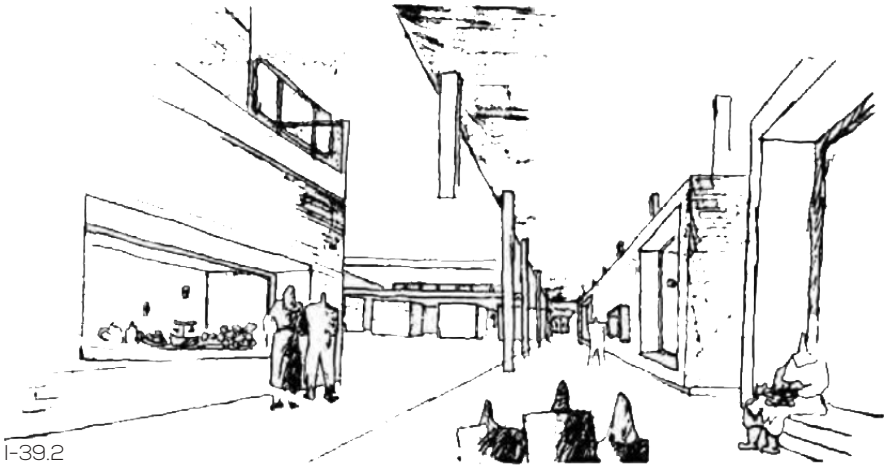
Recién llegado de Europa, en diciembre de 1953, Germán Samper obtuvo su primer encargo gracias a su amigo y colega Francisco Pizano. El trabajo consistió en elaborar a nivel de anteproyecto el diseño del Centro de la Unidad Vecinal de Muzú; barrio ubicado en el perímetro urbano de Bogotá y destinado a la convivencia de las familias de clase obrera. Germán se refiere a este proyecto como la oportunidad para haber creado *"conjuntos urbanos coherentes"*, debido a la presencia de ambientes tanto para la coexistencia de las personas como para la implantación de las viviendas que proporcionan confortabilidad a sus habitantes. Sin embargo, revela que el trabajo tuvo una debilidad, pues no enfocó su atención en los parámetros de diseño para los edificios públicos que conformaron este esquema urbano. Como resultado de este encargo, consiguió proponer un Centro Cívico en donde los edificios conformaron plazas cerradas construidas a partir de volúmenes de dos pisos. En el diseño le preocupó el vacío entre las edificaciones y fundamentalmente la escala de la ciudad moderna.[1] (I-39.1 | I-39.2).

I - 38. Fotografía de Germán Samper en su estudio del Parque Santander.
Imagen extraida del libro Germán Samper. Pg. 70.

1. SAMPER, Eduardo. (2011). "Primera época" en "Germán Samper". Bogotá, Colombia. Diego Samper Ediciones. Pg. 41.



I-39.1



I-39.2

I - 39.1. Boceto del anteproyecto de la Unidad Vecinal de Muzú. Vista aérea.
I - 39.2. Boceto del anteproyecto de la Unidad Vecinal de Muzú. Vista en perspectiva.

Imagenes extraidas de la Revista Proa No. 78. Enero 1954. Pg. 70.

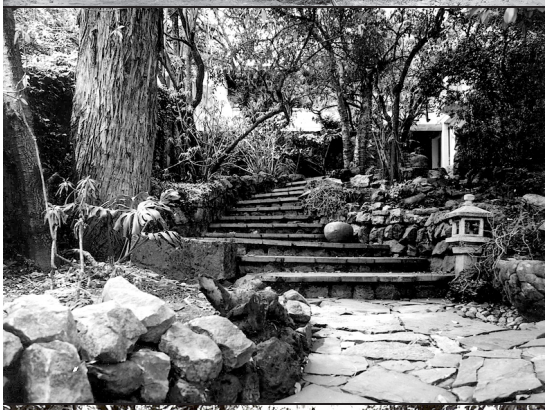
En el año de 1954, Samper ingresa a trabajar en el Departamento de Construcciones del Banco Central Hipotecario (BCH), creado con el propósito de promover la construcción de viviendas económicas, dirigida a las clases social media - baja de las ciudades. Germán Samper, junto con el primer director del BCH y otros arquitectos de su generación, desarrollaron varias urbanizaciones de vivienda en todo el país durante un período de tres años aproximadamente, tiempo que duró su permanencia en el departamento. El trabajo de este equipo tenía dos etapas: la primera consistía en diseñar los proyectos urbanísticos o seleccionar terrenos ya urbanizados adecuados para sus propósitos, y la segunda se refería a la coordinación y dirección del planteamiento arquitectónico de las viviendas encargado a colegas locales.

El diseño arquitectónico de algunos proyectos fue elaborado por el soporte profesional del departamento, y cuatro de ellos los desarrolló Samper en las ciudades de Armenia, Cúcuta, Bucaramanga y Cali. Hoy estas urbanizaciones son irreconocibles a causa de la transformación urbana de las ciudades. El conjunto de Bucaramanga fue visitado por los participantes del V Congreso Nacional de Arquitectos celebrado en 1955 y lo describieron como *"el mejor aporte urbano de esa ciudad".*[1]

Los proyectos concebidos por el BCH, tienen un lugar privilegiado en la historia de la arquitectura moderna colombiana, puesto que, temas tan afines al movimiento moderno como: economía y estandarización, fueron fundamentales al momento de proyectar y construir las urbanzaciones, manteniendo pautas claras y precisas sobre el concepto de "vivienda económica". Estas urbanizaciones, de pequeña y mediana escala con baja densidad, albergaron entre 50 y 200 familias en sus viviendas, las cuales se acoplaban a la ciudad existente disponiendo el emplazamiento de las edificaciones en hilera.

1. SAMPER, Eduardo. (2011). "Primera época" en "Germán Samper". Bogotá, Colombia. Diego Samper Ediciones. Pg. 42.









A finales del año de 1954, a Samper se le presentó la oportunidad de elaborar el planeamiento urbano para la urbanización Hacienda El Tunal, proyecto bastante similar al Centro de la Unidad Vecinal de Muzú. El encargo tuvo una particularidad, pues la propuesta urbanística consistía en implantar viviendas tipo granja en terrenos individuales con extensas áreas para fines agrícolas. La baja densidad de la ocupación del suelo contrastaba con la concentración urbana que se generó en el Centro Cívico del encargo anterior. En este diseño recordó la experiencia de Muzú, y propuso edificios comunitarios reconocidos como objetos arquitectónicos, cada uno con expresividad propia, y que dispuestos en conjunto conformaban las plazas rectangulares, y no fueron considerados únicamente como volúmenes delimitantes del espacio público.[1]

Entre 1955 y 1956 Germán Samper diseñó y construyó dos viviendas en el barrio Santa Ana de Usaquén en Bogotá, pacífico barrio residencial, que en ese entonces recién comenzaba a poblarse: la Casa Rueda y la Casa Samper. La Casa Rueda fue conbebida como una pequeña vivienda destinada a ser habitada por una sola persona, su propietario Gonzalo Rueda Caro, y Samper manifiesta que fue el primer proyecto en el cual pudo controlar hasta el más mínimo detalle desde la etapa de diseño hasta el término de la construcción de la obra.

Esta pequeña vivienda, desafortunadamente demolida, logró englobar las características que Samper estaba buscando para su propia arquitectura: cubiertas inclinadas con baja pendiente, amplios ventanales, volúmenes sólidos manifestados asimétricamente en las fachadas y muros que conformen espacios exteriores creando ambientes tipo patios con mobiliarios fijos en mampostería como un homenaje a Le Corbusier recordando su capítulo vivido con el maestro.

En esta búsqueda de un lenguaje arquitectónico sencillo, que alcanzara sin pretensiones, expresiones escultóricas, se destaca la residencia del propio arquitecto. La Casa Samper es el hogar que el arquitecto construyó para su familia, y al igual que en la obra anteriormente descrita, en ésta cada detalle fue controlado. (I-40). En el diseño exterior predominó la intención majestuosa del volúmen expresado con determinados componentes como: el muro blanco rematado por elementos de concreto a la vista, ventanas con marcos de madera y cubiertas inclinadas en respuesta al clima lluvioso de la capital.

La primera etapa de construcción se erigió en lo alto de la colina y cuenta con un segundo piso que sobresale notablemente con un voladizo acentuado hacia adelante que se proyecta hacia el paisaje sin intenciones de mimetizarse con su entorno natural. Sobre este volúmen elevado reposa una cubierta rectangular a dos aguas. La segunda etapa de la Casa Samper consistió en una ampliación a un costado del lote destinado a alcobas, y un garaje cubierto en la parte inferior, pues la familia había aumentado y la primera edificación no era suficiente. Una tercera y última intervención a mediana escala se dió cuando el Banco Central Hipotecario creó un departamento para otorgar préstamos para la subdivisión de viviendas y su aumento de densidad, pues el arquitecto vislumbró la posibilidad de construir espacios adicionales para la renta. La conexión de todo el conjunto se generó a través de un recorrido sinuoso que inicia desde la parte baja del lote y permite aproximarse hasta el punto más alto de la colina.[2] (I-41.1 | I-41.2 | I-41.3 | I-41.4).

Las transformaciones que ha experimentado esta obra temprana del arquitecto, ejemplifican tres premisas que Germán Samper defiende y explora en buena parte de sus proyectos residenciales: la autoconstrucción, el desarrollo progresivo y la vivienda productiva.

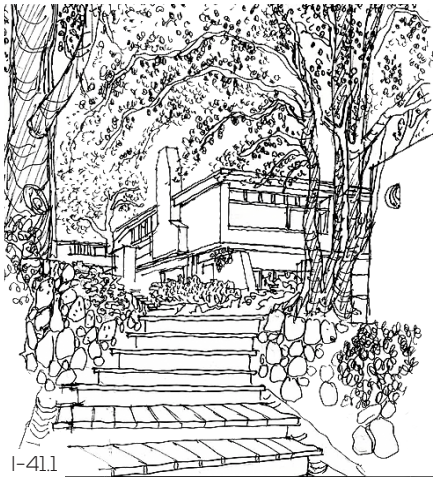
I - 40. Fotografías de la Casa Samper. Desde arriba: primer volúmen construido, circulaciones interiores a través de patios ajardinados y acceso a la vivienda desde la calle #111 del barrio Santa Ana de Usaquén. https://www.germansamper.com/casa-santa-ana.

I - 41.1. Ingreso a la vivienda desde la calle #111 en la parte más baja del lote.
I - 41.2. Primera etapa de la construcción en el punto más alto de la colina.
I - 41.3. Segunda etapa de construcción del conjunto. Actual vivienda de su hija Catalina Samper.
I - 41.4. Vista de la fachada frontal de la vivienda conectada visual y espacialmente a todo el conjunto mediante patios arborizados.

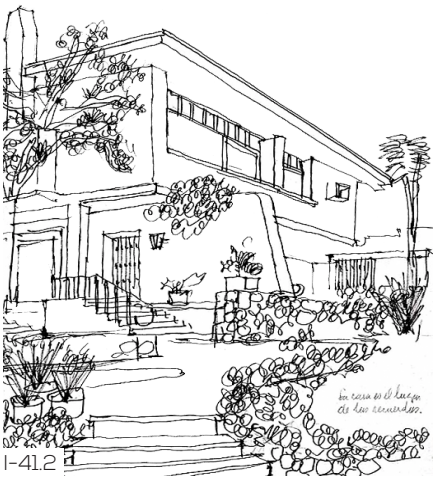
Bocetos elaborados por Germán Samper de la vivienda que diseñó para su familia. https://www.germansamper.com/casa-santa-ana.

1. SAMPER, Eduardo. (2011). "Primera época" en "Germán Samper". Bogotá, Colombia. Diego Samper Ediciones. Pg. 45.

2. ASCHNER, Juan Pablo.(2015). "Casa en Santa Ana de Usaquén. Germán Samper Gnecco". Bogotá. Colombia. Publicado en la página web de Germán Samper.



I-41.1



I-41.2



I-41.3



I-41.4


I-42


I-43

I - 42. Estadio de fútbol de Cartagena. Diseñado y construido en 1956.

I - 43. Capilla, casa sacerdotal y torre del campanario de la iglesia San Luis Beltrán. Diseñada y construida en 1957.

Imágenes extraidas del libro Germán Samper. Pg. 46 - 48.

1. SAMPER, Eduardo. (2011). "Primera época" en "Germán Samper". Bogotá, Colombia. Diego Samper Ediciones. Pg. 48.

Otros trabajos que desarrolló Samper en sus primeros años como profesional independiente fueron el Estadio de fútbol de Cartagena y la iglesia de San Luis Beltrán en 1596 y 1957, respectivamente. El proyecto del estadio surgió de un concurso público, en el que, por decisión del jurado, se fusionaron dos de las propuestas presentadas: el plan maestro expuesto por la firma Obregón y Valenzuela y el diseño arquitectónico producto del trabajo de la firma Ricaurte, Carrizosa y Prieto unidos a Germán Samper y Eduardo Pombo. De las partes que formaron el proyecto, únicamente se construyó el estadio. El proyecto se materializó en concreto a la vista con forma de "boca abierta", lo que permitió cubrir el graderío y cerrar el conjunto hacia el exterior. Es una obra de ingeniería, donde la arquitectura cumple una función esencial, lo que destaca la importancia del vínculo acertado de las dos disciplinas. (I-42).

La iglesia San Luis Beltrán, más conocida como de El Polo, se emplazó en la urbanización del mismo nombre, cuyo diseño urbano y centro cívico estuvieron a cargo del equipo del BCH, que tenía en la cabeza del departamento a Germán Samper, mientras que otros arquitectos se distribuyeron el diseño de las viviendas de dos y tres plantas. La iglesia formaba parte del Centro Cívico, que fue el tercero que Samper diseñó consecutivamente y el único que, aunque parcialmente, se lo llevó a la realidad.

La arquitectura de la capilla, torre del campanario y casa sacerdotal anexa, fueron concebidos en concreto a la vista y muros blancos con vanos profundos, manteniendo los conceptos que Samper había utilizado en los proyectos residenciales anteriores. En conjunto, la urbanización fue considerada una de las más interesantes promociones urbanísticas del Banco, y a pesar de haber sido conservada parcialmente, hoy es considerada de valor patrimonial.[1] (I-43).

Para Samper, haber llegado a ser parte del equipo de trabajo del Banco Central Hipotecario (BCH), significó una oportunidad única para examinar el rol de los proyectos de vivienda y el diseño urbano en el entorno colombiano. Había vivido a principios de los años cincuenta la tensión creciente dentro del CIAM y reconocía la necesidad de generar nuevas aproximaciones a las ciudades, por lo que en sus diseños aboraba el urbanismo por medio de la arquitectura.

Germán Samper además de haberse desenvuelto como proyectista y constructor, dedicó varios años de su vida a la docencia. En 1956 ingresó a formar parte del grupo de maestros de la Facultad de Arquitectura de la Universidad de los Andes impartiendo la materia de diseño, y meses más tarde fue nombrado decano de la misma facultad, cargo en el que estuvo hasta el año de 1959. Años más tarde, fue profesor invitado del curso sobre "Industrialización y vivienda" organizado por el Centro Interamericano de Vivienda (CINVA), y desde ese entonces, dictó varios talleres de arquitectura en diversos centros académicos como: la Universidad de Chihuahua, el Colegio de Arquitectos del Ecuador, la Escuela de Arquitectura de Panamá, entre otros. Además, en 1962 Samper fue designado Presidente de la Sociedad Colombiana de Arquitectos (SCA), y en julio del mismo año, junto con Hernán Vieco organizó la Primera Bienal de Arquitectura Colombiana.[1] (I-44).

Germán Samper a diferencia de la mayoría de arquitectos cuya actividad principal es proyectar, ha dedicado un tiempo importante de su vida a reflexionar sobre la sociedad en la que desarrolla su ejercicio profesional. Su interés por la estructura urbana de la ciudad se manifiesta en la forma en que concibe la arquitectura, pensada más como conformadora del espacio urbano en búsqueda de espacios públicos de calidad que como un elemento independiente.

I - 44. Condecoración a Germán Samper orotgada por el Ministerio de Obras Públicas durante su gestión como Presidente de la Sociedad Colombiana de Arquitectos (SCA) en agosto de 1972. https://www.germansamper.com/galerias.

1. https://www.germansamper.com/bio.



02.2.

El Proceso Urbano - Arquitectónico

02.2.1.

"La arquitectura se da en el encuentro de las fuerzas interiores y exteriores de uso y de espacio. Estas fuerzas interiores y ambientales son generales y particulares, genéricas y circunstanciales. La arquitectura como muro entre el interior y el exterior es el registro espacial y el escenario de este acuerdo. Reconociendo la diferencia entre el interior y el exterior, la arquitectura abre una vez más sus puertas al punto de vista urbanístico."[1]

Robert Venturi

Rafael Esguerra García junto a tres colegas arquitectos: Álvaro Sáenz Camacho, Rafael Urdaneta Holguín y Daniel Suarez Hoyos, decidieron asociarse y dar lugar a la firma Esguerra, Sáenz, Urdaneta, Suárez que se fundó en el año de 1946. Bajo esta iniciativa, la compañía creada se dedicó desde el inicio a actividades de diseño arquitectónico y construcción.[2]

Rafael Esguerra García nació en Bogotá en el año de 1923, obtuvo el título de arquitecto en la Universidad Nacional de Colombia en 1945. En la firma desempeñó el cargo de Director del Departamento de Construcción, pues desde que inició la carrera su vocación estuvo claramente orientada hacia el ámbito estructural y los sistemas constructivos. Fue miembro de la Cámara de Construcción y de la Junta Técnica de Pretensados de Colombia, y además, fue socio y asesor técnico de dos firmas importantes: la firma Estruco y Cía. Ltda., especializada en estructuras de concreto y construcción de ingeniería civil, y la firma de Ingeniería Mecánica Colombiana IMC, dedidaca al diseño y fabricación de maquinaria pesada para la construcción de cables y sistemas de postensionamiento.

Álvaro Sáenz Camacho nació en Bogotá en 1924, realizó sus estudios de arquitectura en la Cornell University de New York y obtuvo su título en el año de 1943. A su regreso a Colombia ingresa a formar parte de la firma bajo el cargo de Gerente General. Paralelamente a sus actividades en la firma, colaboró en la restauración de varios edificios antiguos, fue promotor y organizador de la primera exposición de arquitectura colombiana en New York y representante de la Sociedad Colombiana de Arquitectos en el evento. También fue vocal principal de la junta directiva de la Sociedad de Mejoras y Ornato de Bogotá y miembro de la compañía de Cementos Portland Diamante.

1. VENTURI, Robert. (1972). "Complejidad y contradicción en arquitectura: el interior y el exterior".

2. VARGAS CAICEDO, Hernando. (2011). "Arquitectos y constructores: Notas sobre el trabajo en equipo de Esguerra, Sáenz y Samper" en "Germán Samper". Bogotá, Colombia. Diego Samper Ediciones. Pg. 62.

Rafael Urdaneta Holguín nació en Bogotá en el año de 1922, estudió arquitectura en la Universidad Nacional de Colombia y se graduó en el año de 1945. Fue compañero de Rafael Esguerra en el bachillerato, por lo que su amistad ya venía de tiempo atrás. En la firma desempeñó el cargo de Director de Proyectos. Al inicio, los ingresos no eran suficientes para mantener la compañia, por lo que Urdaneta decidió emplearse como Director del Departamento de Control de la Secretaría de Obras Públicas para aportar parte de su sueldo a la firma.

Daniel Suárez Hoyos nació en Bogotá en 1922, obtuvo el título de arquitecto en la Catholic University of Washington (USA) en el año de 1945. En la firma se encargó del Departamento Administrativo, colaborando directamente con la gerencia. Por la misma razón que Rafael Urdaneta paralelamente trabajó en el Departamento de Control de la Secretaría de Obras Públicas de Bogotá.

En el año de 1958 Germán Samper Gnecco ingresó como socio a formar parte de la firma Esguerra, Sáenz, Urdaneta, Suárez para encargarse del Departamento de Diseño, y poco tiempo despúes, tras la salida de Daniel Suárez y la vinculación de Samper, la firma adoptó el nombre de Esguerra, Sáenz, Urdaneta y Samper en 1964. (I-45). Este capítulo fue fundamental en la carrera de Samper, pues tuvo la oportunidad de desarrollar numerosos proyectos de distinta índole, con los que ganó varios concursos. La firma se fue consolidando poco a poco, proyectando diseños modernos, y manteniendo una impecable construcción. El uso de estructuras de concreto, grandes ventanales, revestimientos en materiales nuevos aplicados de manera sencilla, ausencia total de decoraciones propias de estilos del pasado, y las distribuciones interiores funcionales, marcaron las tendencias hacia la modernidad de esta firma durante sus años de ejercicio.[1]

I - 45. Fotografía de Germán Samper, Rafael Esguerra y Álvaro Sáenz. Socios de la firma Esguerra, Sáenz, Urdaneta y Samper.
Imagen extraida del libro Germán Samper. Pg. 62.

1. TOPELSON, Sara. (2011). "Esguerra, Sáenz y Samper" en "Germán Samper". Bogotá, Colombia. Diego Samper Ediciones. Pg. 250.



I-45

02.2.2.

CATÁLOGO DE OBRAS INSTITUCIONALES DE LA FIRMA

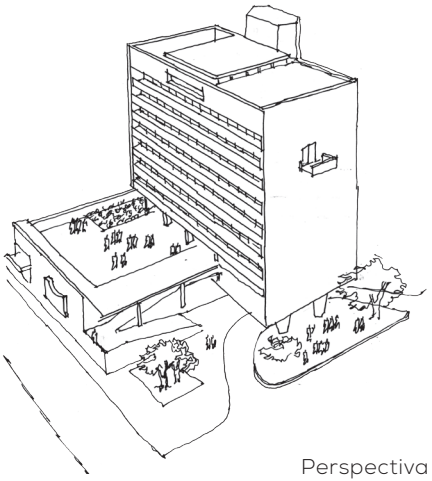
Proyectos Institucionales

01. Edificio Sena.
02. Edificios Laboratorios Abbott.
03. Biblioteca Luis Ángel Arango.
04. Museo del Oro.
05. Edificio de oficinas del Banco Central Hipotecario.
06. Edificio Pan American Life Insurance.
07. Centro Administrativo Municipal de Cali.
08. Edificio Avianca.
09. Edificio Coltejer.
10. Edificio del Banco Popular.
11. Edificio El Tiempo.
12. Edificio Financiera de Valores Seguros Andina.
13. Centro de Convenciones de Cartagena.
14. Edificio Banco de la República.
15. Edificio Banco de Occidente.

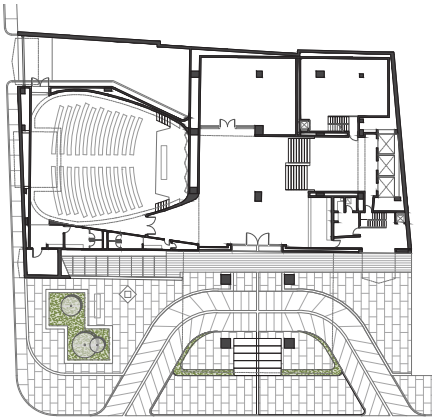
01. Edificio Sena

Calle 15 con Avenida Caracas. Bogotá, Colombia | 1958





Perspectiva



Planta Baja



Area: 11.000m^2.
Cliente: Servicio Nacional de Aprendizaje.
Cálculo estructural: -
Trabajo realizado: Diseño Arquitectónico.

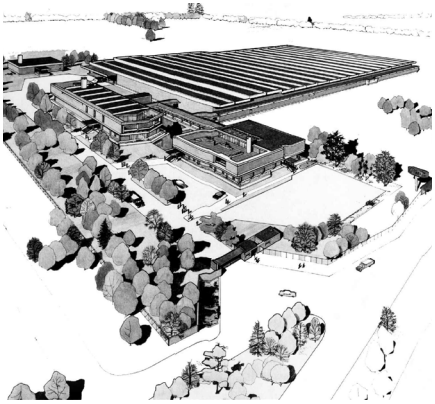
02. Edificio Laboratorios Abbott

Avenida El Dorado. Bogotá, Colombia | 1961





Perspectiva



Emplazamiento

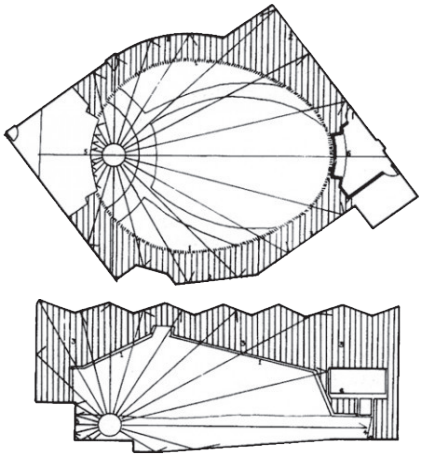


Area: 15.000m².
Cliente: Laboratorios Abbott de Colombia S.A.
Cálculo estructural: -
Trabajo realizado: Proyecto y construcción.

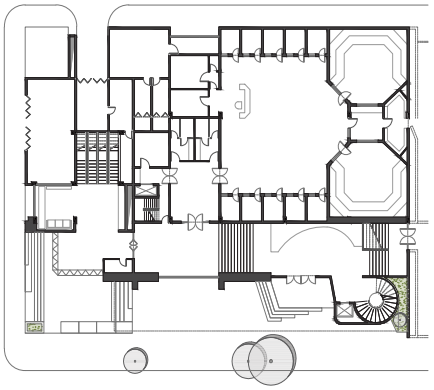
03. Biblioteca Luis Ángel Arango

Calle 11 con Carrera 4. Bogotá, Colombia | 1962 - 1966





Sala de conciertos



Planta Baja

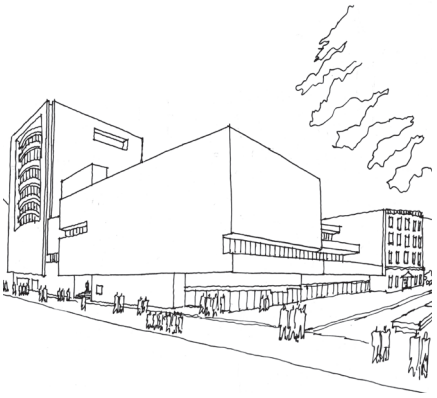


Area: 7.200m².
Cliente: Banco de la República.
Cálculo estructural: Doménico Parma.
Trabajo realizado: Proyecto y construcción.

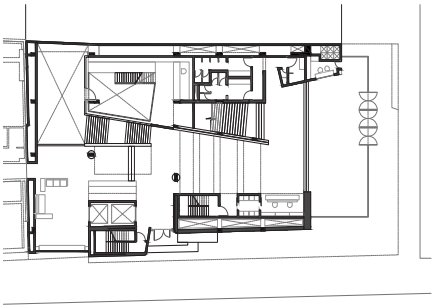
04. Museo del Oro

Calle 16 con Carrera 6. Bogotá, Colombia | 1963





Perspectiva



Planta Baja

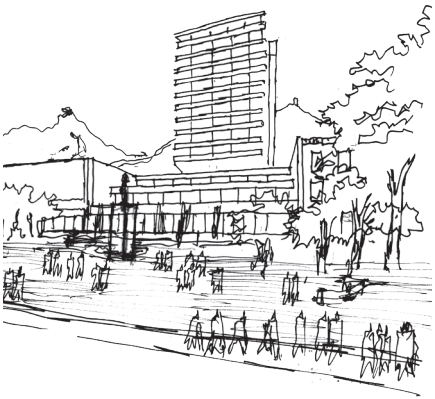


Area: 6.600m².
Cliente: Banco de la República.
Cálculo estructural: Doménico Parma.
Trabajo realizado: Diseño y construcción.

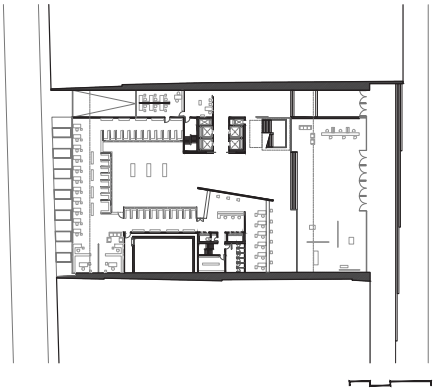
05. Edificio para oficinas del Banco Central Hipotecario

Calle 16 con Carrera 6. Bogotá, Colombia | 1964





Perspectiva



Planta Baja

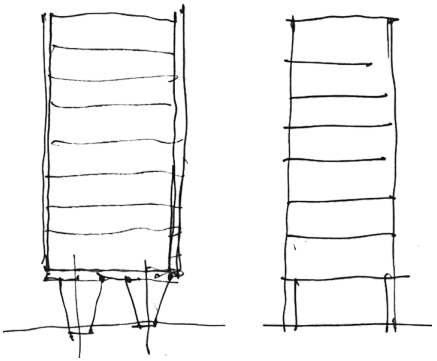


Area: 23.000m².
Cliente: Banco Central Hipotecario.
Cálculo estructural: Doménico Parma.
Trabajo realizado: Proyecto y construcción.

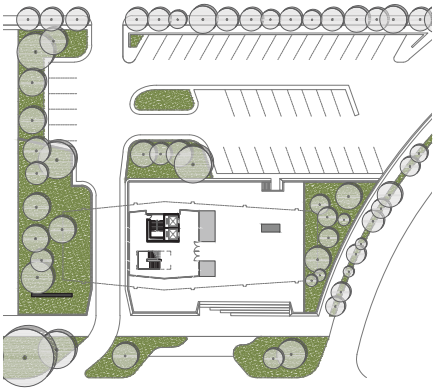
06. Edificio Pan American Life Insurance

Calle 39 con Carrera 7. Bogotá, Colombia | 1967





Esquemas de alzados laterales



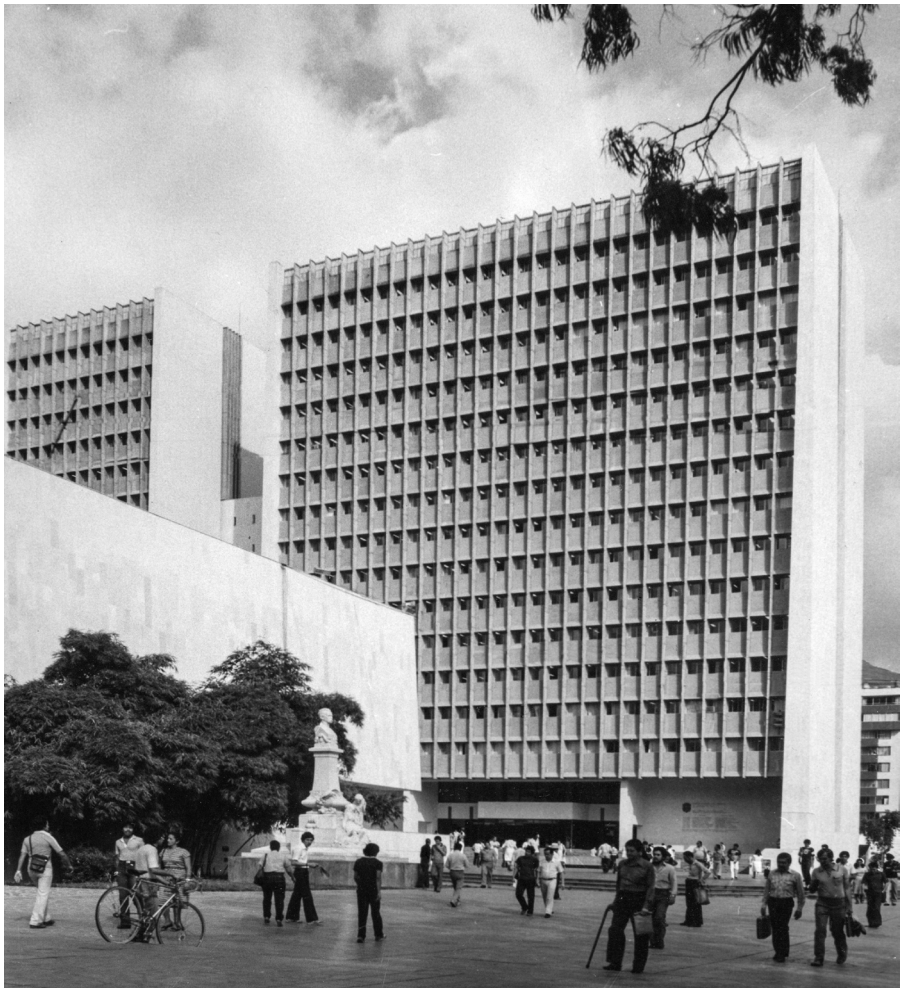
Planta Baja

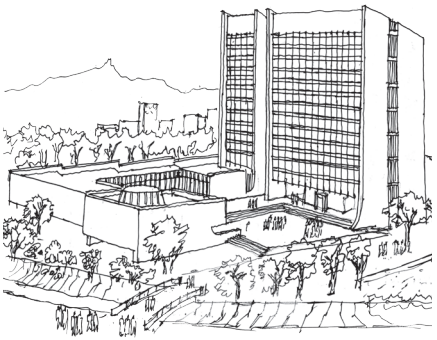


Area: 8.800m².
Cliente: Pan American Life Insurance Company.
Cálculo estructural: Doménico Parma.
Trabajo realizado: Proyecto y construcción.

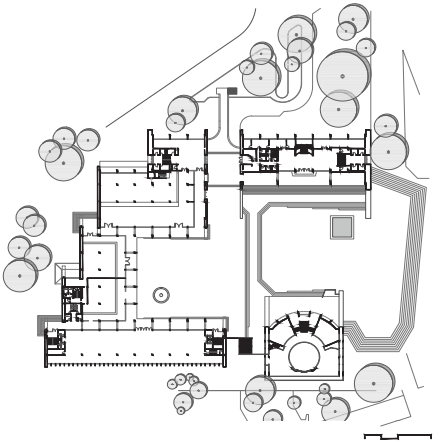
07. Centro Administrativo Municipal de Cali

Parque Paseo Bolívar y Plaza de la Alcaldía. Cali, Colombia | 1968





Perspectiva



Planta Baja

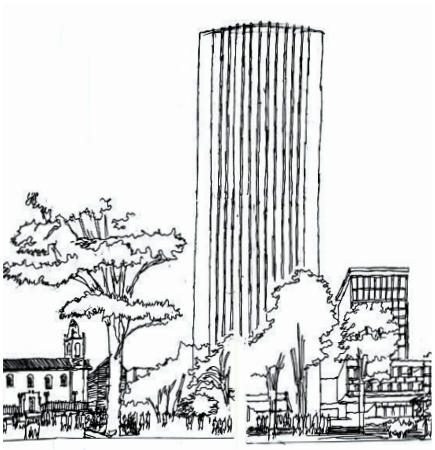
Area: 44.000m^2.
Cliente: Municipio de Cali.
Cálculo estructural: Roberto Caidedo Douat.
Trabajo realizado: Proyecto arquitectónico.



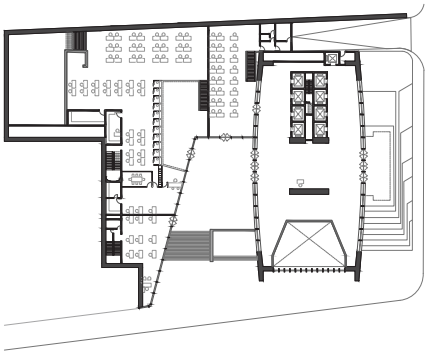
08. Edificio Avianca

Calle 16 con Carrera 7. Bogotá, Colombia | 1968





Perspectiva



Planta Baja

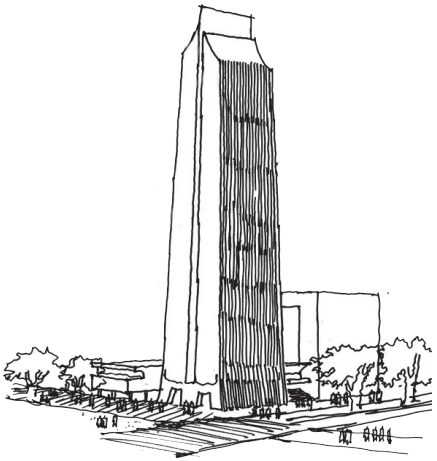


Area: 37.250m^2.
Cliente: Avianca S.A.
Cálculo estructural: Doménico Parma.
Trabajo realizado: Proyecto y construcción.

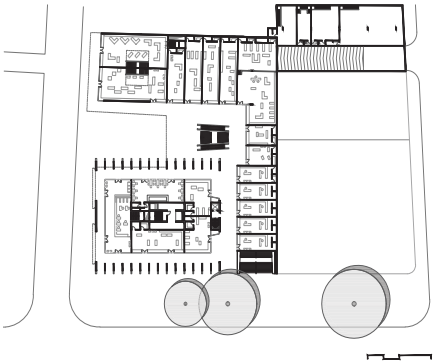
09. Edificio Coltejer

Calle 52 con Carrera 49. Medellín, Colombia | 1968 - 1972





Perspectiva



Planta Baja

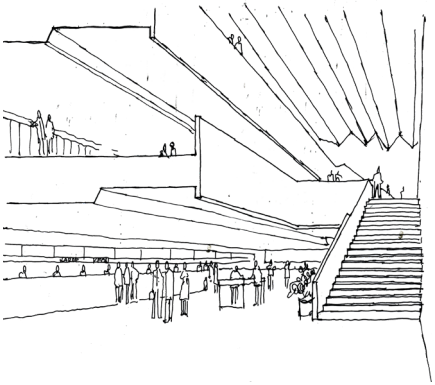


Area: 35.000m².
Cliente: Coltejer.
Cálculo estructural: Jaime Muñóz Duque.
Trabajo realizado: Proyecto arquitectónico.

10. Edificio del Banco Popular

Avenida Colombia con Carrera 50. Medellín, Colombia | 1974





Perspectiva



Alzado frontal



Area: 37.250m².
Cliente: Banco Popular.
Cálculo estructural: Juan José Posada.
Trabajo realizado: Proyecto arquitectónico.

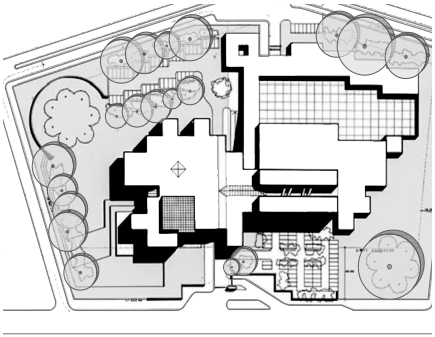
II. Edificio El Tiempo

Avenida el Dorado. Bogotá, Colombia | 1979





Perspectiva



Emplazamiento



Area: 17.000m².
Cliente: Casa Editorial El Tiempo.
Cálculo estructural: Christian de Groote.
Trabajo realizado: Diseño y construcción.

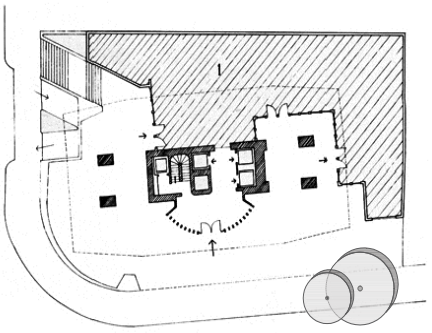
12. Edificio Financiera de Valores Seguros Andina

Avenida Chile. Bogotá, Colombia | 1981





Perspectiva



Planta baja

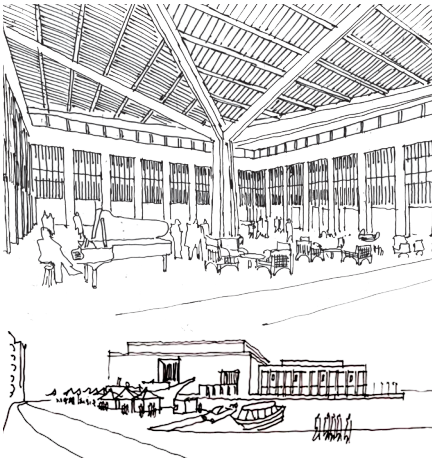


Area: -
Cliente: Seguros Andina.
Cálculo estructural: -
Trabajo realizado: Proyecto arquitectónico.

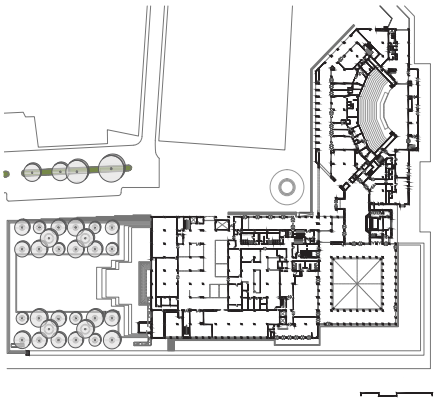
13. Centro de Convenciones de Cartagena

Avenida Calle 24 Real. Cartagena de Indias, Colombia | 1982





Perspectiva



Planta baja



Area: 24.000m².
Cliente: Proexpo. Banco de la República.
Cálculo estructural: Hernán Sandoval.
Trabajo realizado: Proyecto arquitectónico.

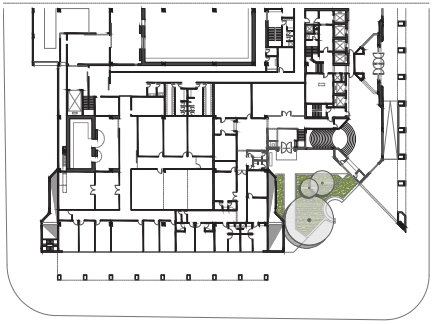
14. Edificio Banco de la República

Calle 45 y Calle 47 con Carrera 46. Barranquilla, Colombia | 1984





Perspectiva



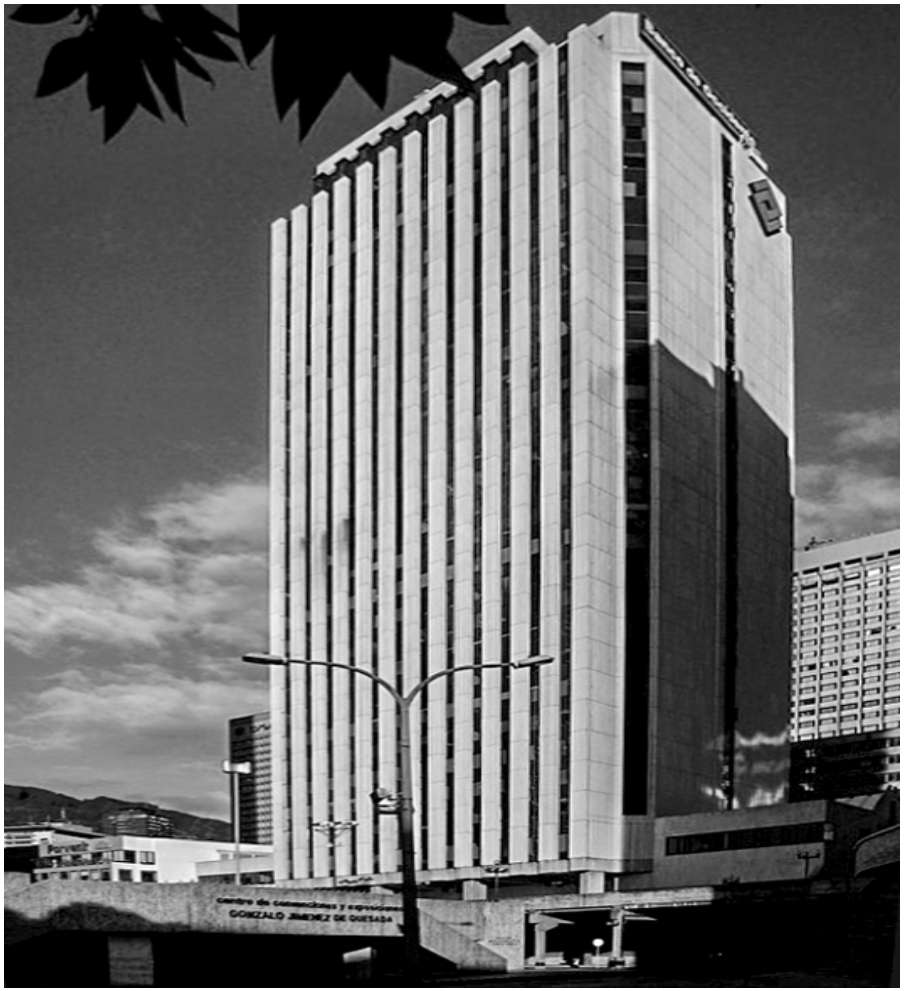
Planta baja

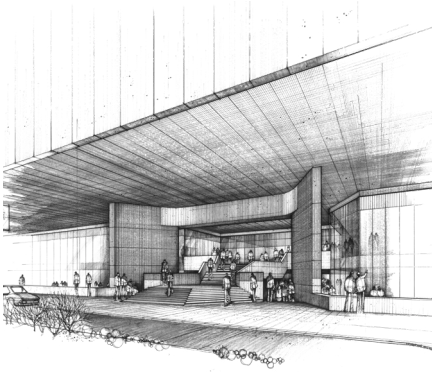


Area: 20.000m^2.
Cliente: Banco de la República.
Cálculo estructural: Hernán Sandoval.
Trabajo realizado: Proyecto arquitectónico.

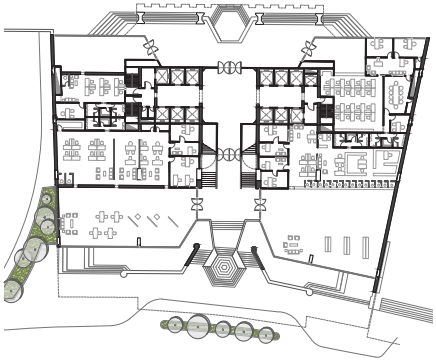
15. Edificio Banco de Occidente

Calle 27 con Carrera 13. Bogotá, Colombia | 1985

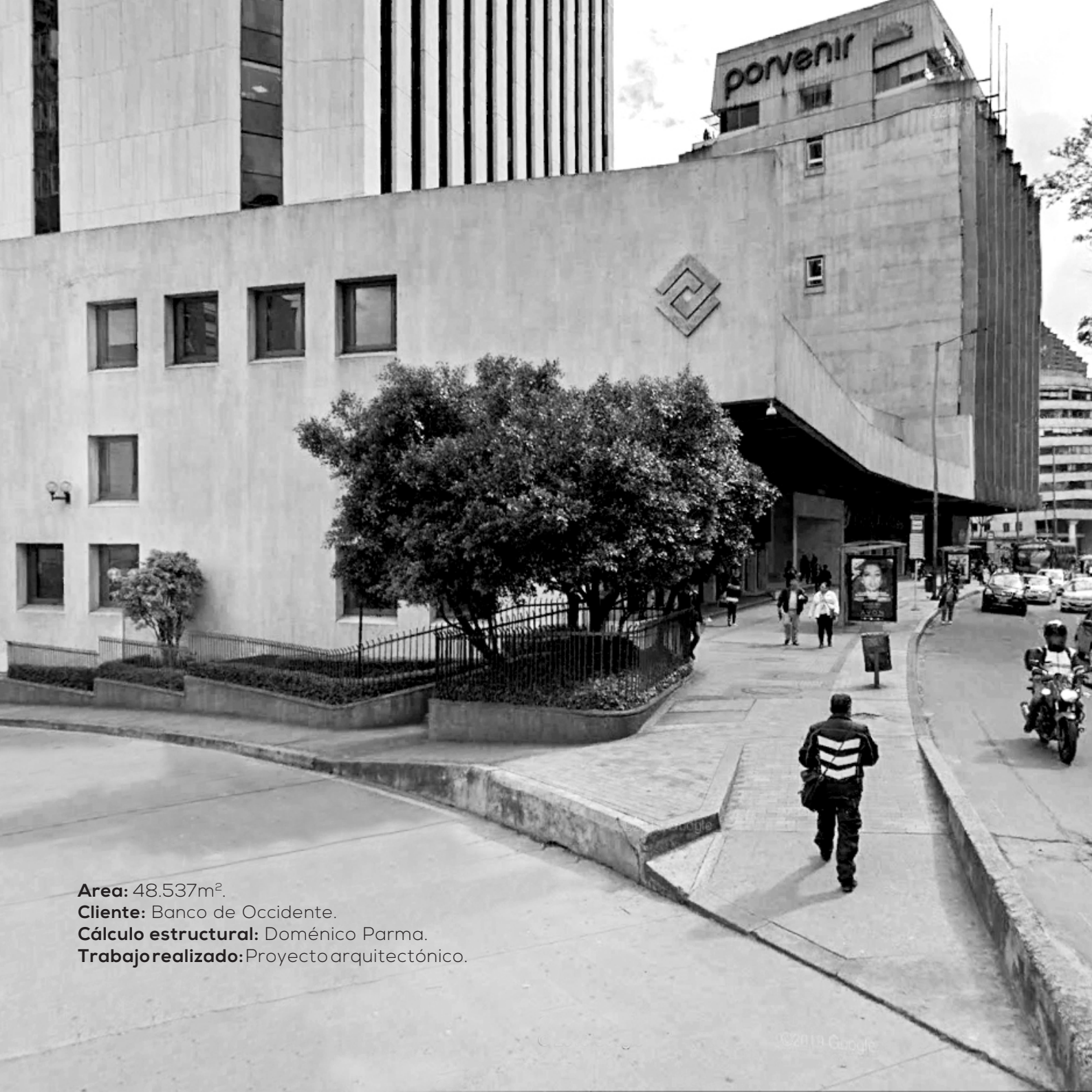




Perspectiva



Planta baja



Area: 48.537m².
Cliente: Banco de Occidente.
Cálculo estructural: Doménico Parma.
Trabajo realizado: Proyecto arquitectónico.

02.3.

Vivienda + Espacio Público = Ciudad

02.3.1.

"Es indudable que la arquitectura es el elemento ordenador de las diversas aportaciones profesionales y artísticas que se realizan en los espacios públicos. La profesión no se limita a la arquitectura del espacio cerrado o privado, sino que adquiere una conciencia del exterior como ente independiente que mantiene una estrecha relación con el interior. La arquitectura se convierte en un método para proyectar el paisaje urbano..."[1]

Eslevan Nochebuena

Paralelamente a su actividad en la firma Esguerra, Sáenz, Urdaneta y Samper, el arquitecto bogotano Germán Samper Gnecco inició en solitario un proceso investigativo sobre la vivienda social y sus problemas en América Latina, particularmente en Colombia, pues su preocupación profesional estuvo marcada desde el principio de su carrera por ese carácter social aprendido de Le Corbusier.

El interés de Samper por el tema de la vivienda surgió desde su colaboración en el Plan Piloto para Bogotá de 1951, en el que Le Corbusier manifestó dos tipos de viviendas: para el centro de la ciudad planteó edificios de habitación colectiva y de alta densidad localizados en amplias zonas verdes, una tipología imposible de adaptar en la ciudad de esa época, mientras que para los sectores residenciales propuso viviendas agrupadas y compactas en dos y tres pisos que no se comprendieron en su momento y pasaron al olvido.[2]

Sin embargo, Germán Samper siempre mantuvo en su memoria aquellos planteamientos sobre la vivienda, y años de la presentación del Plan Piloto, enlazó la propuesta de Le Corbusier a su investigación para conseguir que los proyectos habitacionales colectivos en las ciudades colombianas se densifiquen con baja altura.

Además, la investigación incluyó temas de desarrollo urbano y espacio público, pues coligió que la vivienda social debería incorporar lugares comunitarios, y así recordó que el maestro suizo al hablar de ambientes colectivos, siempre tomaba como ejemplo a la Cartuja de Ema, un monasterio ubicado cerca de Florencia que lo visitó en los años 1907 y 1911. Éste fue conformado por pequeñas moradas para los monjes dispuestas entorno a patios, en donde los sitios de carácter público ocuparon el mayor porcentaje del predio, implantación que asoció con sus propuestas posteriores para la idea de vivienda colectiva.[3]

1. NOCHEBUENA, Eslevan. (2011). "Un espacio polivalente". Michoacán, México.

2. TELLÉZ, Mauricio. (2011). "Los aportes de Germán Samper al problema de la vivienda" en "Germán Samper". Bogotá, Colombia. Diego Samper Ediciones. Pg. 218.

3. ZAPARAÍN HERNÁNDEZ, Fernando. (2006). "Dibujando en la Cartuja de Ema: Ventanas y rampas en la obra de Le Corbusier". Sin editorial. Pg. 31.

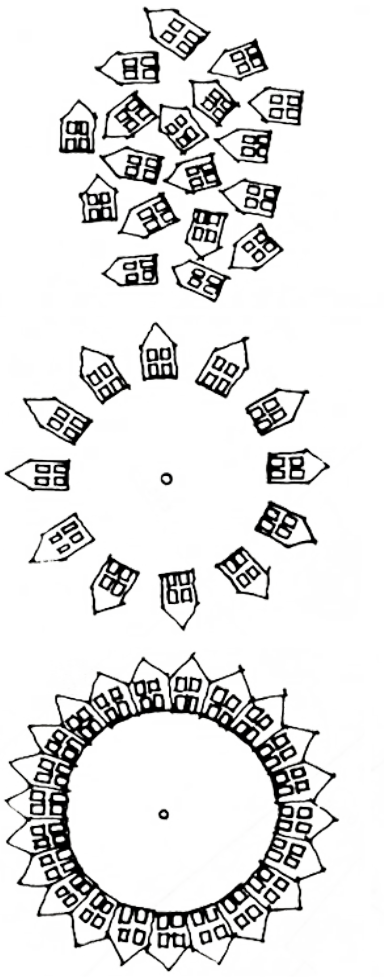
Su interés profesional por crear un patrón diferente y alternativo para las ciudades colombianas se centró en la necesidad de aumentar la densidad, buscar la convivencia de los habitantes y contrarrestar la tendencia de ceder cada vez espacios más amplios a las vías vehiculares.

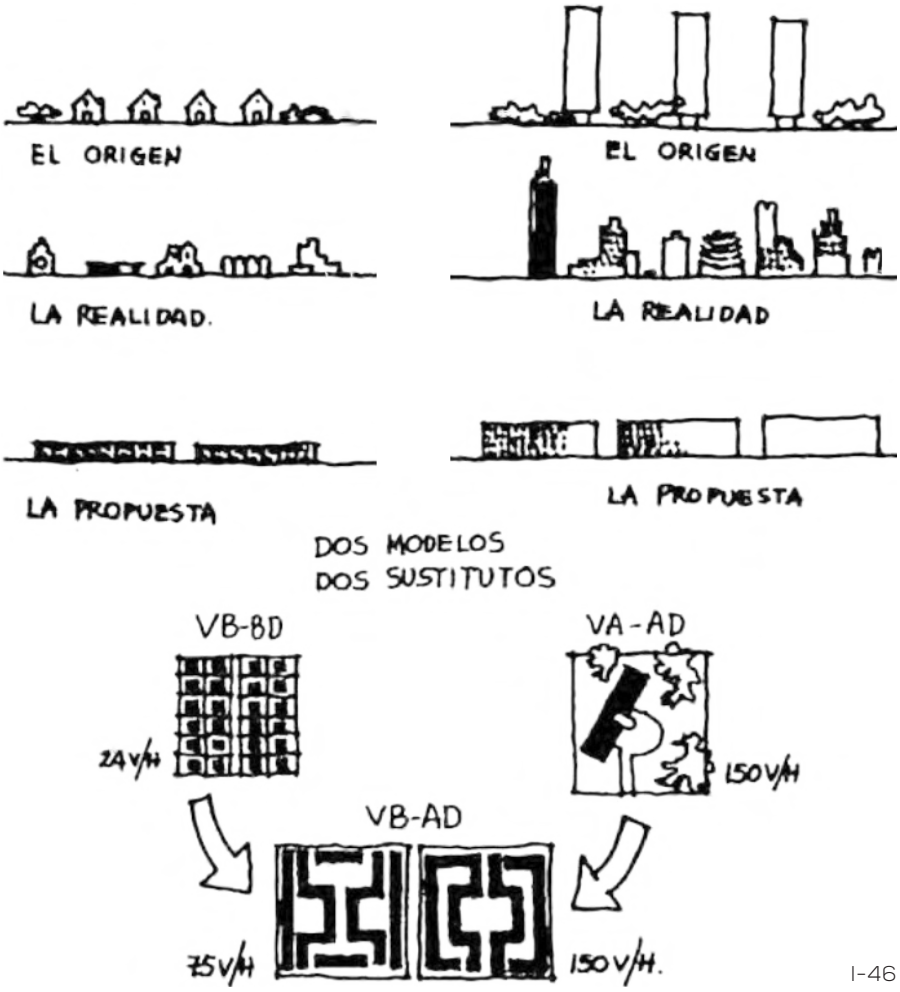
La puesta en práctica de su pensamiento fruto de una continua reflexión social inició con dos trabajos de autoconstrucción en Bogotá: el Barrio La Fragua en 1958 y el Barrio de Sidauto en 1968. La Fragua fue un proyecto de vivienda popular unifamiliar en lotes rectangulares de 6.00m x 12.00m promovido por Yolanda Martínez de Samper y llevada a cabo con la Sociedad Mutuaria de Autoconstrucción, en este conjunto experimental se generaron agrupaciones de 100 viviendas con un espacio interior dispuesto a partir de vías peatonales y una serie de plazas pequeñas. Y en Sidauto de Quirigua el proyecto se ejecutó con la Sociedad de Autoconstrucción de Conductores de Colombia, emplazando en lotes cuadrados de 10.00m x 10.00m agrupaciones de 200 soluciones habitacionales con cuatro posiciones de la misma planta que rota ofreciendo alternativas diferentes cuyo diseño se centró en los espacios públicos.

Con estas experiencias y sus investigaciones Samper dedujo que la alta densidad mejoraba al realizar agrupaciones compactas de viviendas bajas, lo cual esbozaba una posición frente a la ciudad. (I-46). Sin embargo, en ese momento no se entendía lo que estaba planteando y coincidencialmente, mientras desarrollaba este segundo proyecto fue convocado por el Abg. Carlos Lleras Restrepo, Presidente de Colombia durante el período de 1966–1970 para formar parte de la lista para el Concejo de Bogotá por el Partido Liberal. Germán Samper aceptó el cargo e inició su vida política con la intención de contribuir a la ciudad con el tema en el que se encontraba inmerso: la vivienda.[1]

I - 46. Esquema de reflexión del espacio urbano concebido en la obra de Samper en el ámbito de la vivienda. Conclusión: viviendas bajas de alta densidad como resultado de su correcta agrupación. Su investigación sobre la vivienda colectiva intenta reunir un "nuevo patrón", el legado de los dos modelos. Elaborado por Germán Samper Gnecco.
Imagen extraida del libro "Germán Samper: El péndulo del reloj. Viaje a París y sus alrededores a través de los dibujos" Pg. 144.

1. HENRÍQUEZ, Alejandro. (2016). "Tanto para decir. Una breve autobiografía" en "A dibujar se aprender dibujando". Bogotá, Colombia. Alcaldía Mayor de Bogotá. Instituto Distrital de Patrimonio Cultural. Cemex Ediciones. Pg. 200.




EL ORIGEN
EL ORIGEN
LA REALIDAD.
LA REALIDAD
LA PROPUESTA
LA PROPUESTA
DOS MODELOS
DOS SUSTITUTOS
VB-BD
VA-AD
24 V/H
150 V/H
VB-AD
75 V/H
150 V/H.

I-46

Desde ese cargo, Samper tuvo la oportunidad de establecer en el Acuerdo 82 de 1967 una norma que permitiera las agrupaciones de vivienda, la cual se define así: *"...es la obra diseñada y ejecutada bajo un mismo concepto urbanístico y arquitectónico compuesta por tres o más unidades habitacionales, unifamiliares o multifamiliares, en la cual la existencia y localización de los bienes de propiedad y uso privado individual están subordinados a la localización de áreas y bienes de propiedad y uso privado comunal".*[1]

Conforme avanzaba la investigación, la necesidad de solucionar los problemas de vivienda en su ciudad se hizo mayor. Sus colegas de la firma Esguerra, Sáenz, Urdaneta y Samper que para ese entonces, pasó a llamarse Esguerra, Sáenz y Samper Ltda., pues Rafael Urdaneta Holguín se desvinculó de la compañía, compartieron su interés e iniciaron un trabajo conjunto dándole un enfoque diferente en cuanto a escala con relación a los proyectos institucionales que como sociedad habían desarrollado hasta ese momento.

La firma Esguerra, Sáenz y Samper Ltda. se mantuvo unida hasta mediados del año 1994, y en 1995 Germán Samper se asoció con su hija Ximena Samper de Neu para crear la firma GX Samper Arquitectos y dar continuidad al ejercicio profesional que venía desarrollando con sus colegas anteriores en el ámbito de la vivienda social. (I-46).

Germán Samper ha dedicado gran parte de su tiempo a dejar constancia de la evolución de su pensamiento. Estas investigaciones han sido registradas en una amplia reseña de publicaciones que dan cuenta de este proceso. Se destacan entre ellas los libros: Germán Samper: La evolución de la vivienda (2003), El Recinto Urbano (1994), La Arquitectura y la Ciudad - Apuntes de Viaje (1986), y Casa+Casa+Casa= ¿Ciudad? Germán Samper, una investigación en vivienda (2012).[2]

I - 47. Germán Samper trabajando en su casa de campo en Bogotá.
Imagen de Nicolás Galeano extraida de la página web https://www.germansamper.com/galerias.

1. Acuerdo 82 de 1967 por concepto de las agrupaciones de vivienda. https://www.germansamper.com/sidauto-sacc.

2. TOPELSON, Sara. (2011). "Selección de Obras. Distinciones - Publicaciones" en "Germán Samper". Bogotá, Colombia. Diego Samper Ediciones. Pg. 248.



02.3.2.

CATÁLOGO DE OBRAS DE VIVIENDA

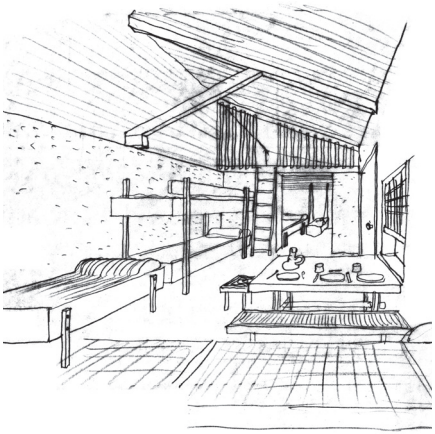
Proyectos de Vivienda

01. La Fragua.
02. Sidauto - SACC.
03. Proyecto Experimental de Vivienda PREVI.
04. Ciudadela Real de Minas.
05. Conjunto Residencial José María Carbonell.
06. Ciudad Bolívar.
07. Las Brujas.
08. Ciudadela Colsubsidio. Vivienda Unifamiliar.
09. Ciudadela Colsubsidio. Vivienda Multifamiliar.
10. Ciudad Meléndez.
11. Metrovivienda.
12. Urbanización Tierragrata.

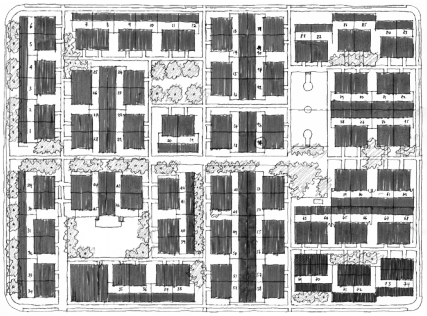
01. La Fragua

Bogotá, Colombia | 1958





Perspectiva



Emplazamiento

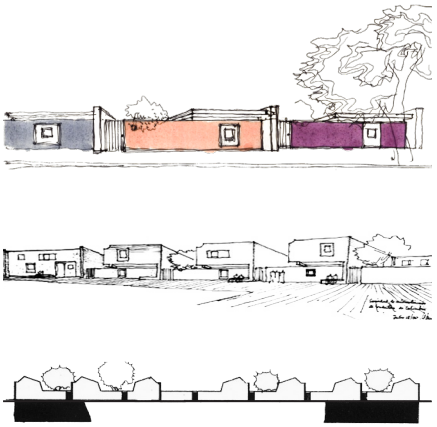


Area: 3.600m^2.
Cliente: Sociedad Mutuaria de Autoconstrucción.
N° de viviendas: 100 unidades.
Trabajo realizado: Proyecto.

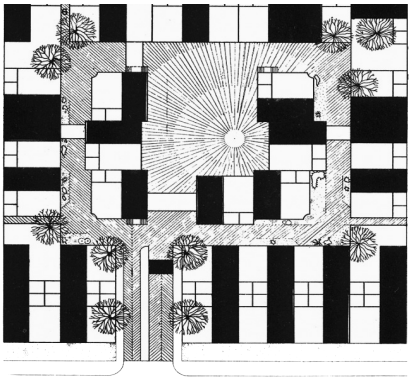
02. Siaduto - SCCA

Bogotá, Colombia | 1968





Perspectivas



Emplazamiento



Area: 1.600m².
Cliente: SCCA - Sociedad de Autoconstrucción de Conductores de Colombia.
N° de viviendas: 200 unidades.
Trabajo realizado: Proyecto urbano.

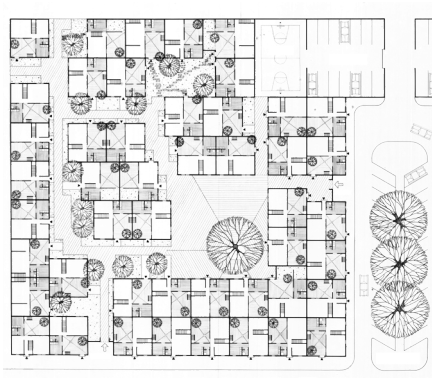
03. Proyecto Experimental de Vivienda PREVI

Lima, Perú | 1969





Perspectivas



Emplazamiento



Area: -
Cliente: Municipio de Lima. Naciones Unidas.
N° de viviendas: 1.800 unidades.
Trabajo realizado: Proyecto urbano.

04. Ciudadela Real de Minas

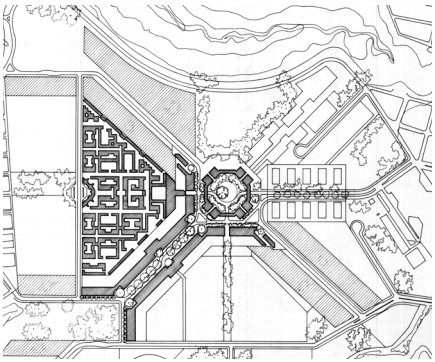
Bucaramanga, Colombia | 1977 - 1980







Perspectivas



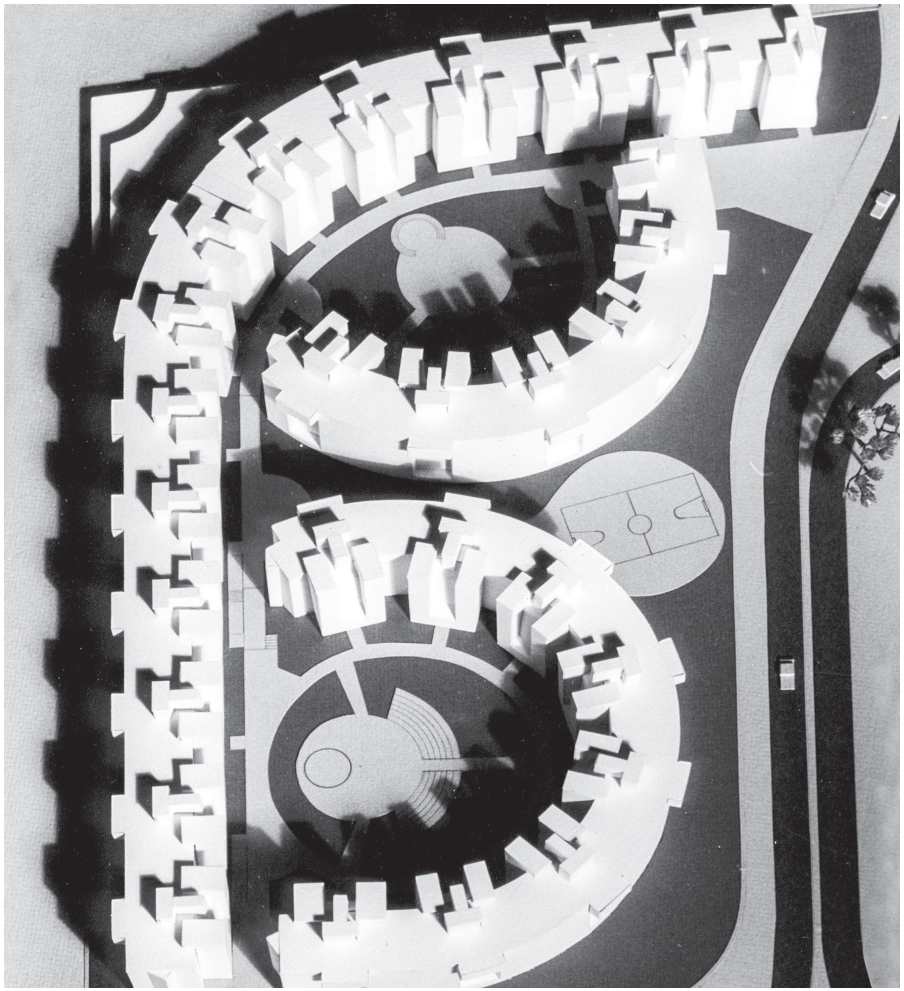
Emplazamiento



Area: 120.000m².
Cliente: Empresa de Desarrollo Urbano.
N° de viviendas: 464 unidades.
Trabajo realizado: Proyecto - Asesoría.

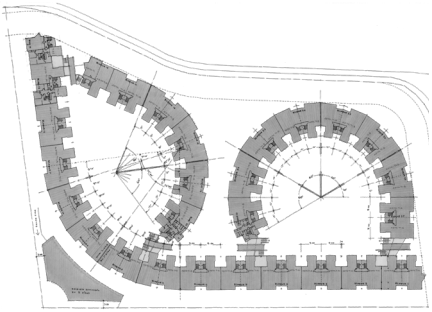
05. Conjunto Residencial José María Carbonell

Bogotá, Colombia | 1982





Perspectiva



Emplazamiento

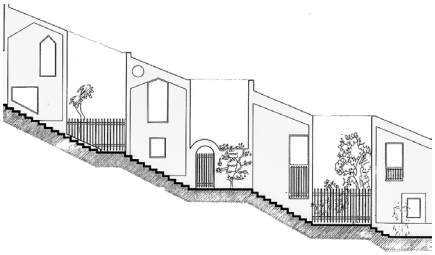


Area: 38.682m².
Cliente: Caja de la Vivienda Militar - Calle 100.
N° de viviendas: 348 unidades.
Trabajo realizado: Proyecto.

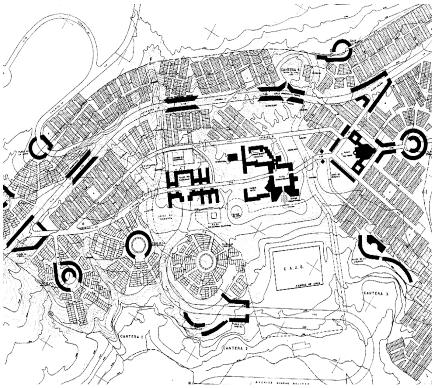
06. Ciudad Bolívar

Bogotá, Colombia | 1984





Alzado lateral



Emplazamiento



Area: -
Cliente: Caja de Vivienda Popular Distrital.
N° de viviendas: 7.000 unidades.
Trabajo realizado: Proyecto. urbano.

07. Las Brujas

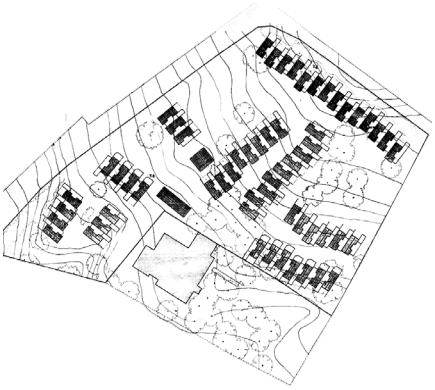
Medellín, Colombia | 1985







Perspectivas



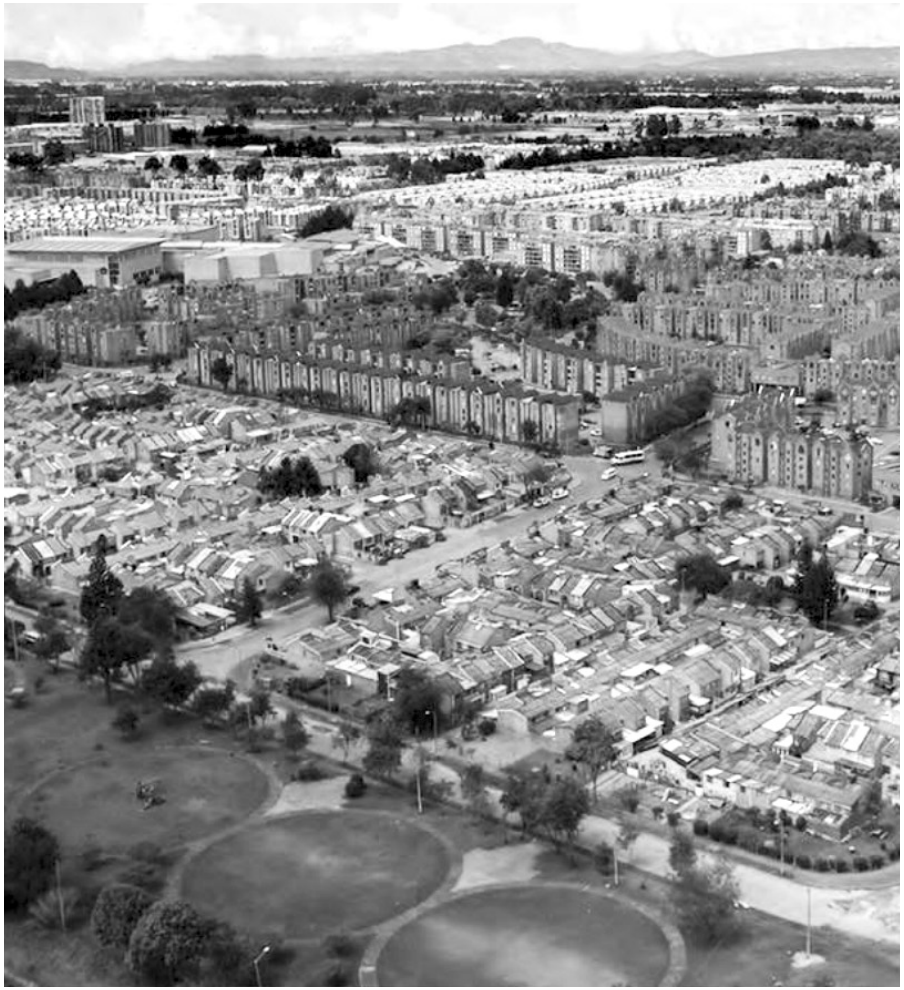
Emplazamiento

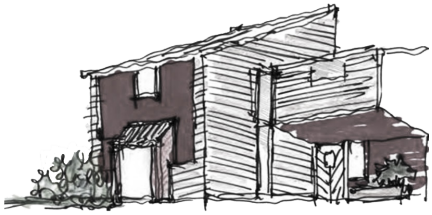


Area: 7.120m².
Cliente: Álvaro Villa.
N° de viviendas: 62 unidades.
Trabajo realizado: Proyecto y construcción.

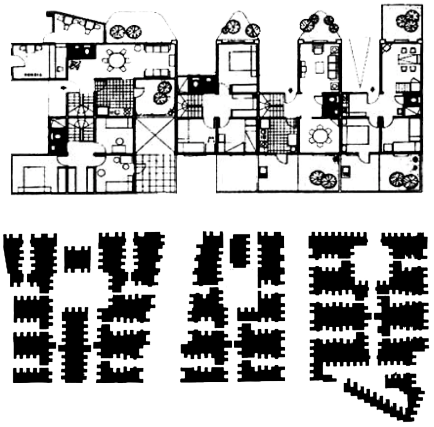
08. Ciudadela Colsubsidio. Vivienda Unifamiliar

Bogotá, Colombia | 1986 - 1994





Perspectivas



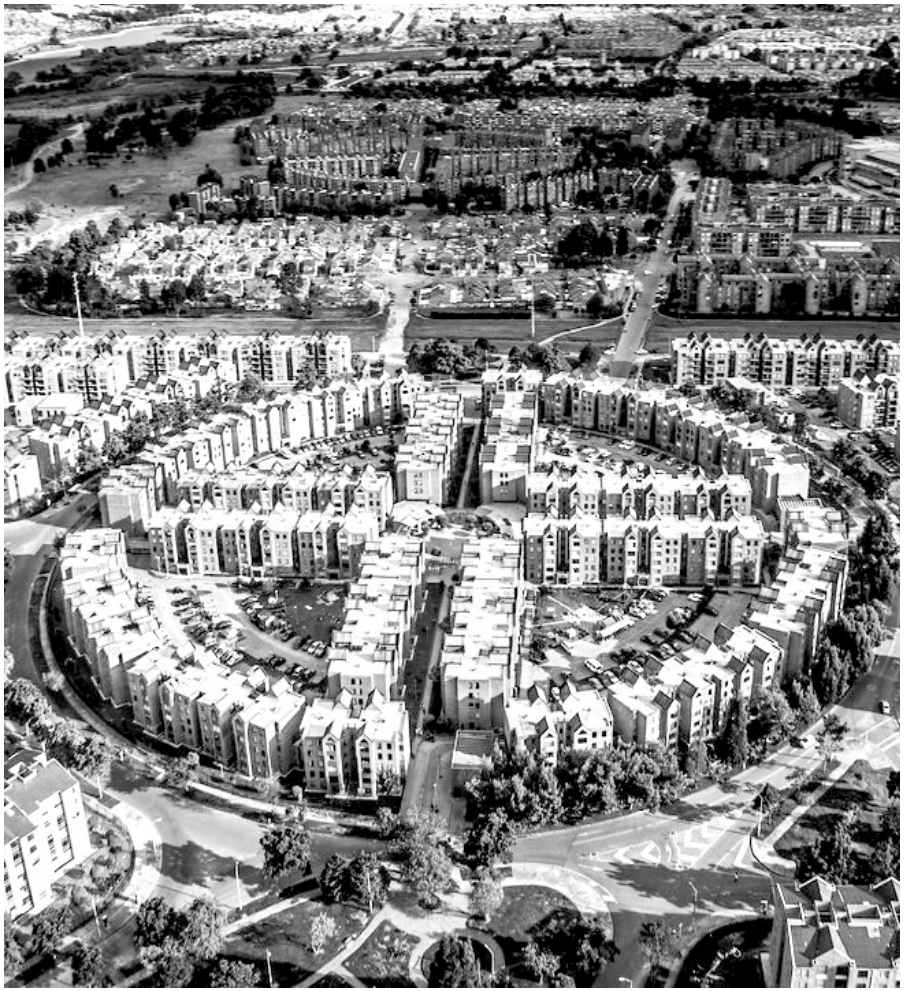
Emplazamiento

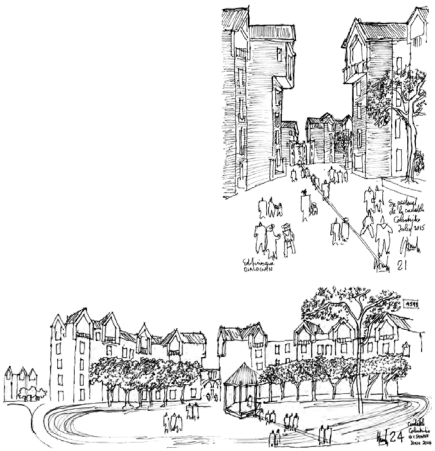


Area: 90.16m² por vivienda unifamiliar.
Cliente: Caja Colombiana de Subsidio Familiar.
N° de viviendas: 12.000 unidades entre tipo unifamiliar y multifamiliar.
Trabajo realizado: Diseño arquitectónico y urbano.

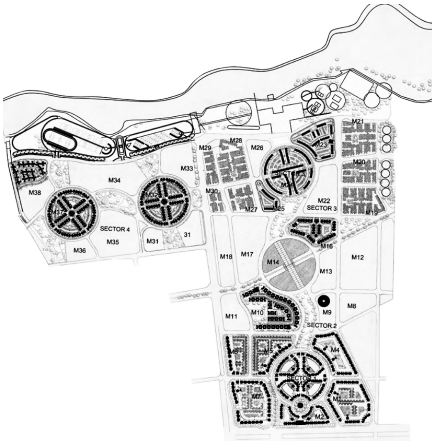
09. Ciudadela Colsubsidio. Vivienda Multifamiliar

Bogotá, Colombia | 1986 - 2009





Perspectivas



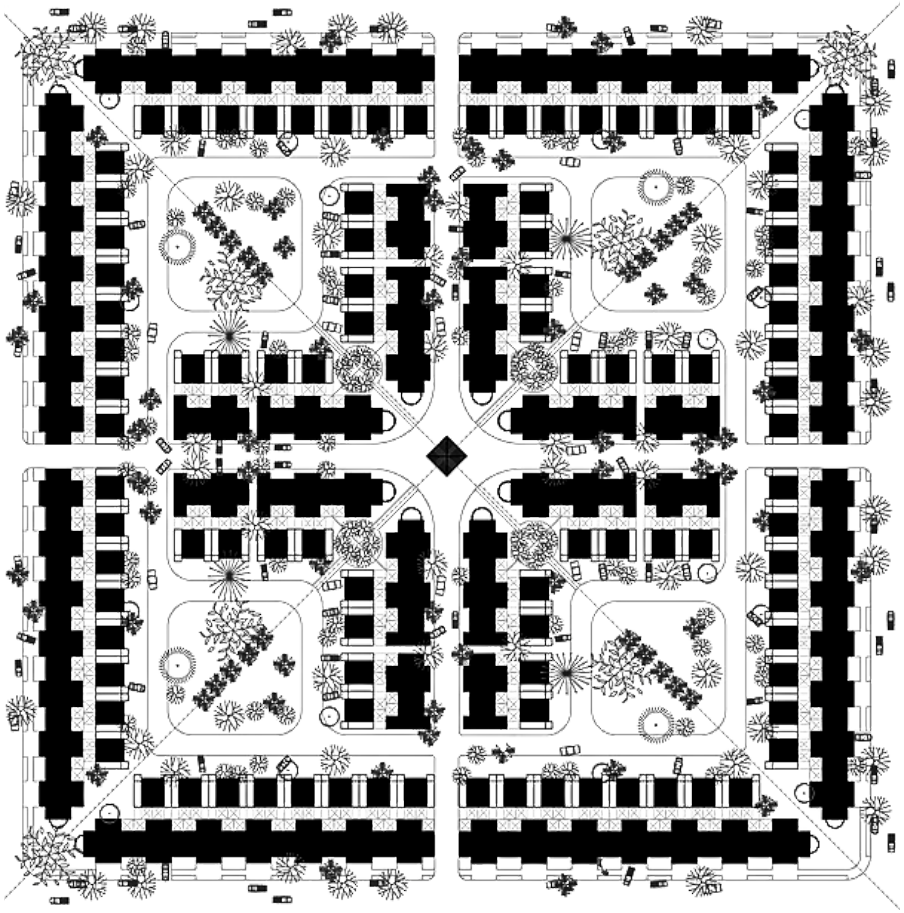
Emplazamiento



Area: -
Cliente: Caja Colombiana de Subsidio Familiar.
N° de viviendas: 12.000 unidades entre tipo unifamiliar y multifamiliar.
Trabajo realizado: Diseño arquitectónico y urbano.

10. Ciudad Meléndez

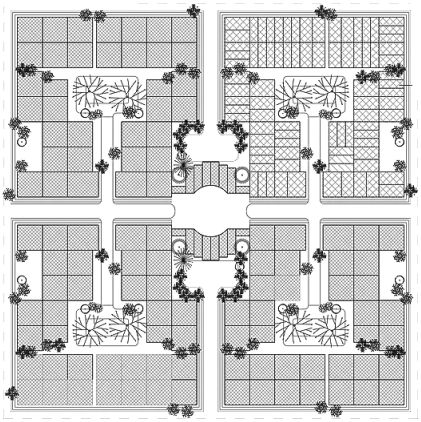
Cali, Colombia | 1993



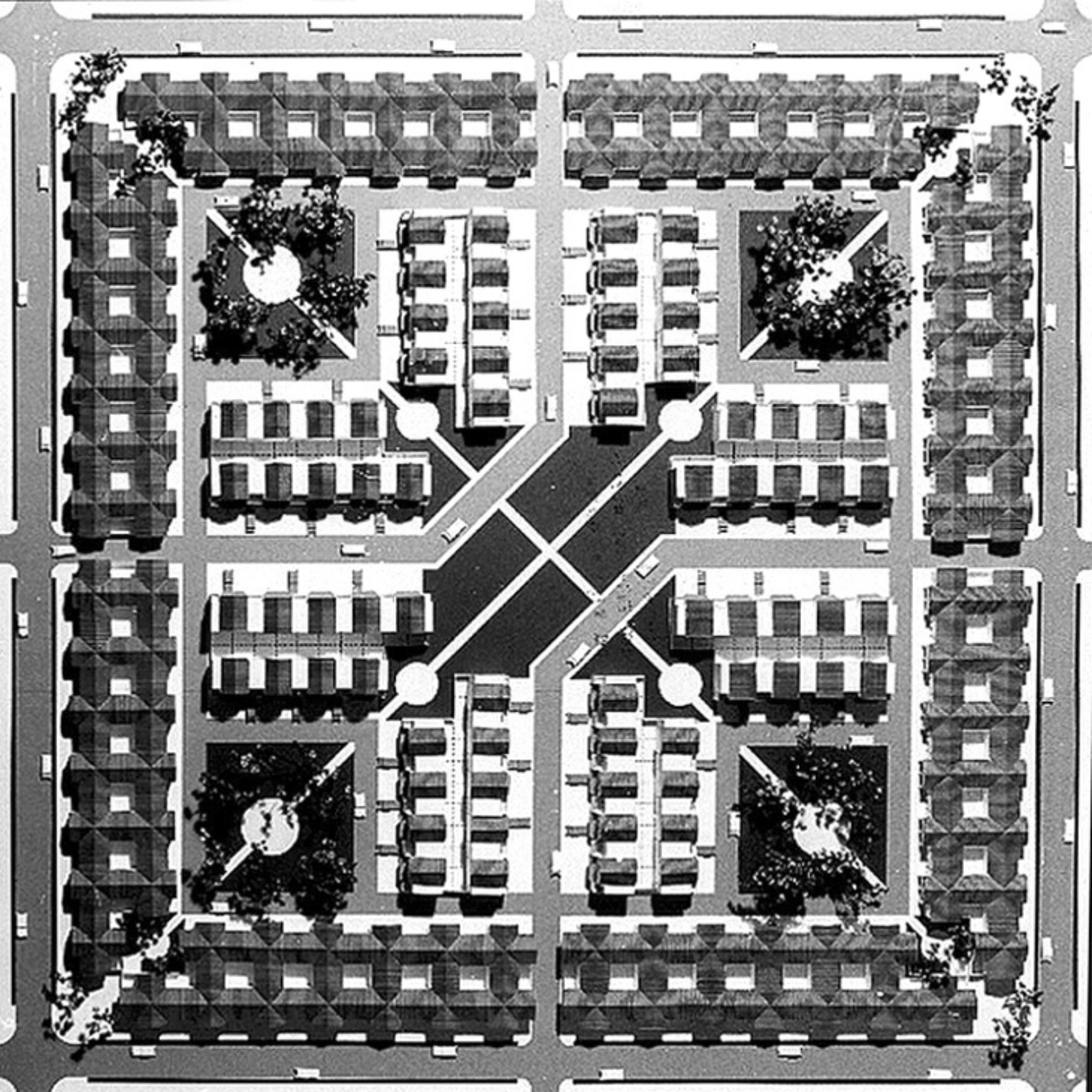
Area: -
Cliente: Constructora Meléndez S.A.
N° de viviendas: -
Trabajo realizado: Propuesta.



Perspectiva

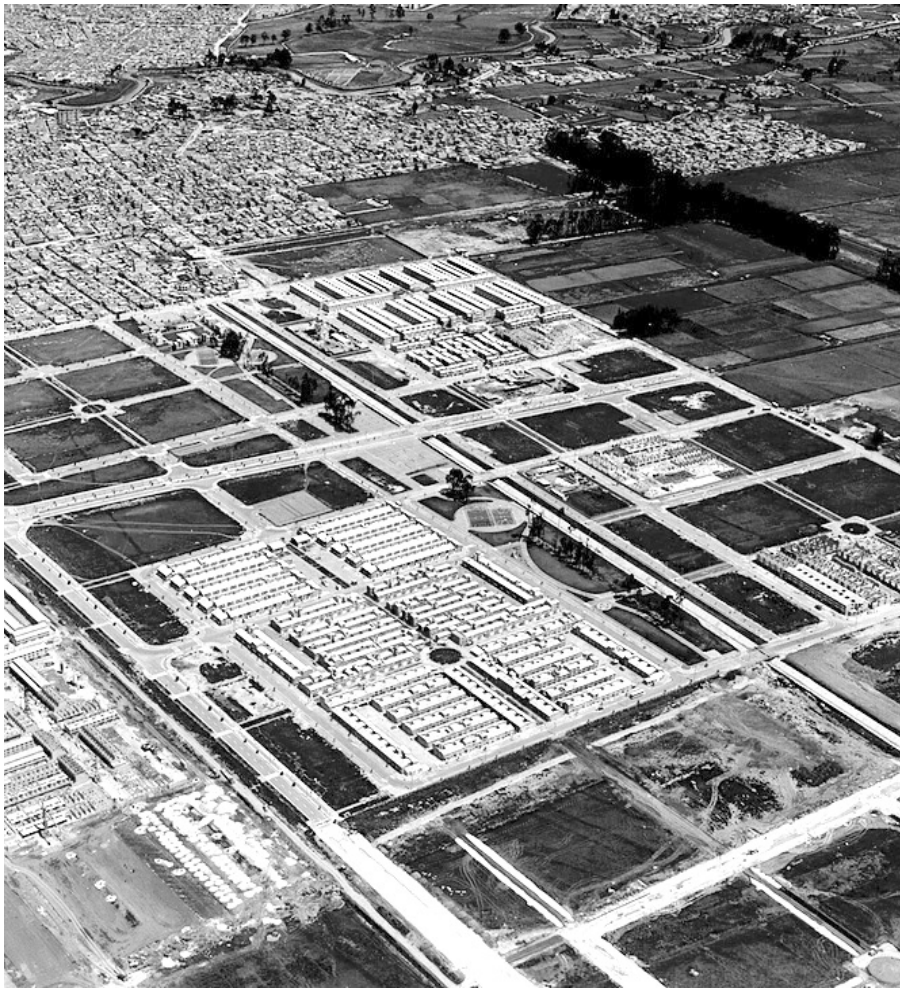


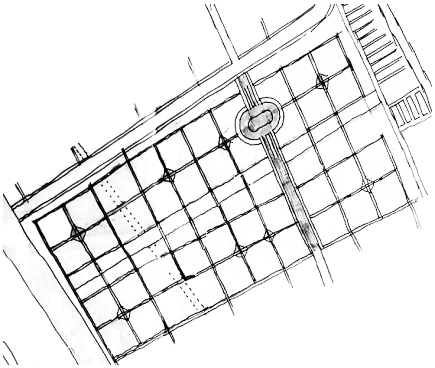
Emplazamiento



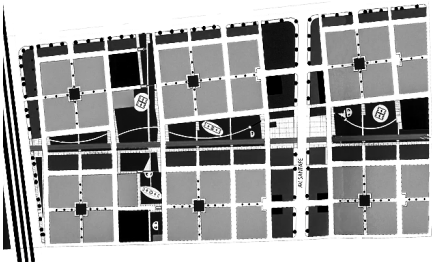
II. Metrovivienda

Bogotá, Colombia | 1999





Perspectiva



Emplazamiento

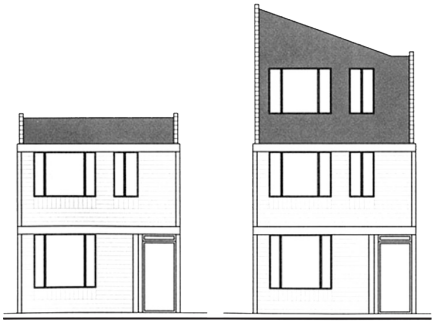


Area: 48.37Ha.
Cliente: Constructora Meléndez S.A.
N° de viviendas: 12.000 unidades.
Trabajo realizado: Asesoría en diseño urbano.

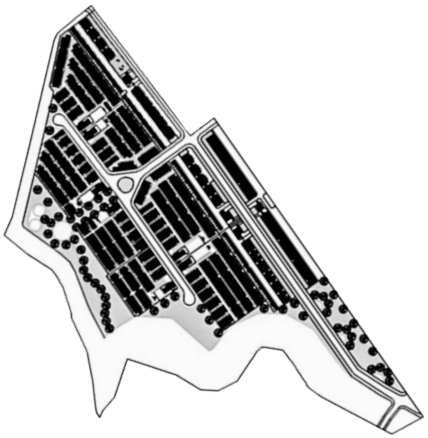
12. Urbanización Tierragrata

Bogotá, Colombia | 2004 - 2006





Alzado frontal



Emplazamiento



Area: 134.02m² por vivienda.
Cliente: Caja Colombiana de Subsidio Familiar.
N° de viviendas: 2.020 unidades.
Trabajo realizado: Diseño arquitectónico y urbano.

03

CAPÍTULO

Análisis de Edificaciones Institucionales

03.1.

Sobre la Reconstrucción de Proyectos

03.1.1.

IMPORTANCIA

"...Hasta ahora, siempre se ha prodecido en el mismo sentido -del proyecto al objeto-: la propuesta (re)constructiva trata de invertir el proceso, haciendo el recorrido en sentido contrario, es decir, descubrir la lógica del programa a partir de la identificación del orden del edificio..."[1]

Helio Piñón

"El proyecto como (re)construcción se basa en el reconocimiento de la tensión entre el material y los criterios de forma que lo estructuran, a partir de la conciencia de su condición formadora, estructurante, ordenadora. La experiencia visual de la obra sobre la que se actúa es el punto de partida de una serie de actuaciones en ella, que van desde la estricta reconstrucción hasta la verificación de su capacidad para abordar modificaciones en las condiciones de su programa. Se trata de sumergirse en el sistema de valores de su arquitectura y de sus criterios de proyecto, para reconocerla desde su interior, inmersión que exige -y a la vez, desarrolla- la capacidad de reflexión visual y tiende a extender los principios básicos del proyecto a situaciones alternativas...".[2] (I-48).

En palabras del arquitecto Helio Piñón, la reconstrucción de proyectos se traduce en el camino para reconocer los valores formales que posee una determinada obra arquitectónica. Por lo que, quien se enfrenta a una edificación para rehacer y analizar su arquitectura, adquiere el conocimiento global del edificio, entendiendo la relación que se establece entre el programa, la forma y su inserción en el contexto. Además, la visión directa de la obra o su representación gráfica mediante el procedimiento y las herramientas adecuadas que demuestren o generen criterios de proyecto, permiten la comprensión total de cada uno de los elementos que lo conforman.

Para identificar los valores formales en las obras de la firma Esguerra, Sáenz, Urdaneta y Samper, se elige un procedimiento claro y preciso, el cual permite comprender la relación entre las decisiones y estrategias del autor, los requerimientos arquitectónicos, y sobre todo, su relación con la ciudad.

1. PIÑÓN, Helio. (2005) ."El proyecto como (re)construcción". UPC y Universidad Politécnica de Catalunya Ediciones. Barcelona, España. Pg. 25.

2. PIÑÓN, Helio. (2005) ."El proyecto como (re)construcción". UPC y Universidad Politécnica de Catalunya Ediciones. Barcelona, España. Pg. 21 - 22.

HELIO PIÑÓN

EL PROYECTO COMO (RE)CONSTRUCCIÓN



I-48

CRISTINA GASTÓN - TERESA ROVIRA

EL PROYECTO MODERNO.
PAUTAS DE INVESTIGACIÓN



I-49



I-50

I - 48. Portada del libro El proyecto como (re)construcción de Helio Piñón. https://helio-pinon.org/memoria_personal.

I - 49. Portada del libro El proyecto moderno: Pautas de investigación de Cristina Gastón y Teresa Rovira. https://issuu.com/maearq_med.

I - 50. Germán Samper analizando el sitio en el que se va a emplazar un proyecto, sus proporciones y colindantes a través del dibujo a mano alzada. https://www.germansamper.com/galerias.

Este procedimiento se acoge a un estracto del libro El proyecto moderno: Pautas de investigación en el que textualmente dice *"La mirada atenta ha de encaminarse a esclarecer el órden interno del proyecto y no detenerse en la simple detección de los rasgos figurativos más evidentes para establecer parecidos con otros. La averiguación que se propone consiste en ponerse en el lugar del autor de la obra que se quiera conocer y volver a proyectar el edificio..."*.[1] (I-49). De esta manera, con el análisis que se plantea se pretende adoptar la postura del arquitecto proyectista de las obras e investigar el proceso en la concepción de las mismas de manera secuencial, es decir, iniciar analizando las características particulares del sitio de emplazamiento, para continuar con el programa, configuración, materialidad, escala, y sobre todo la vinculación del espacio público que los edificios generan a nivel de planta baja con la ciudad. (I-50).

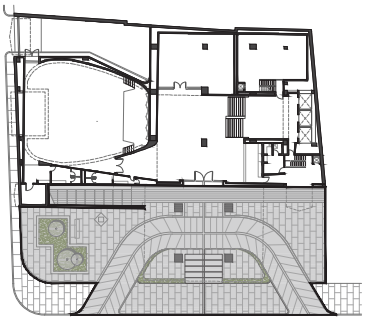
Para el caso que nos atañe: las obras institucionales de la firma Esguerra, Sáenz, Urdaneta y Samper, con el propósito de reconocer las características que otorgan identidad pública a cada proyecto, se consideran tres etapas de análisis: La primera engloba lo urbano y la ciudad, es decir, se aborda la ubicación geográfica, datos generales del proyecto y el entorno inmediato. La segunda etapa trata sobre el objeto arquitectónico donde se prescisa sobre el lote, emplazamiento, programa, configuración del proyecto, estructura, materialidad y escala. Y la tercera etapa se refiere al espacio público y su relación con la ciudad mediante la identificación de factores que le otorgen al espacio un carácter público como movilidad, accesibilidad, usos, actividades, confort y seguridad. Estas etapas se analizan a través de la reconstrucción de los planos originales en dos y tres dimiensiones, sin llegar al detalle constructivo, ya que no es de relevancia para el propósito de esta investigación.

1. GASTÓN, Cristina y ROVIRA,Teresa. (2007) ."El proyecto moderno: Pautas de investigación". UPC y Universidad Politécnica de Catalunya Ediciones. Barcelona, España. Pg. 34.

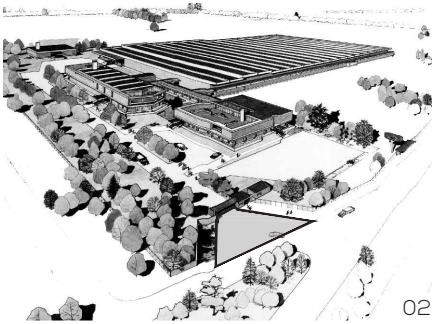
03.2.

Criterios de Selección de Proyectos

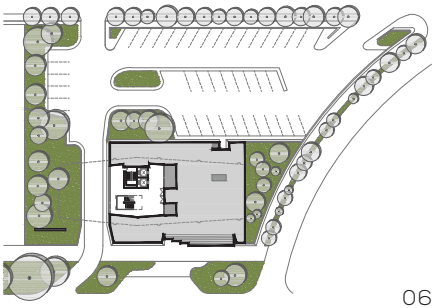
Selección de proyectos



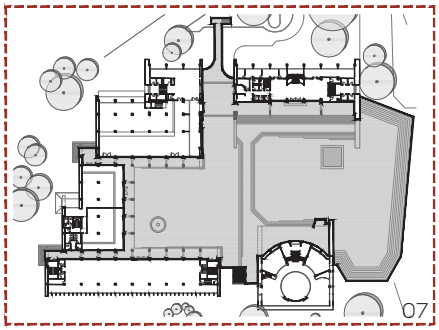
01



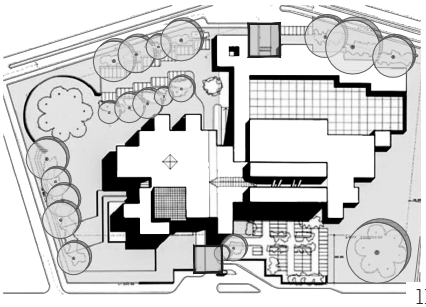
02



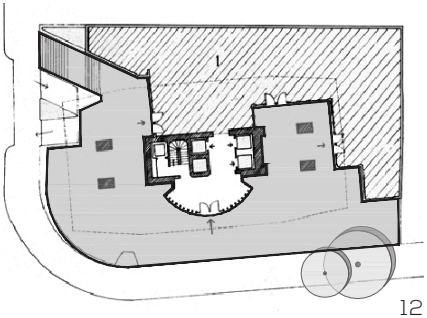
06



07

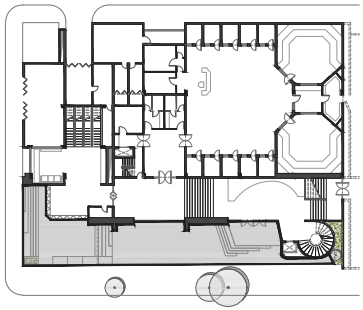


11

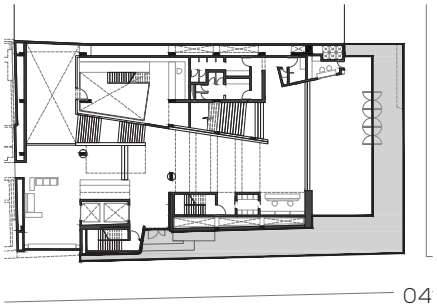


12

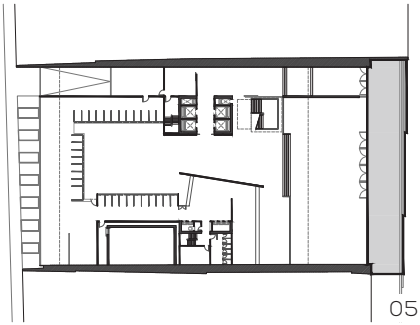
01. Edificio Sena.
02. Edificios Laboratorios Abbott.
03. Biblioteca Luis Ángel Arango.
04. Museo del Oro.
05. Edificio del BCH. Banco Central Hipotecario.
06. Edificio Pan American Life Insurance.
07. Centro Administrativo Municipal de Cali.
08. Edificio Avianca.
09. Edificio Coltejer.
10. Edificio del Banco Popular.
11. Edificio El Tiempo.
12. Edificio Financiera de Valores Seguros Andina.
13. Centro de Convenciones de Cartagena.
14. Edificio Banco de la República.
15. Edificio Banco de Occidente.



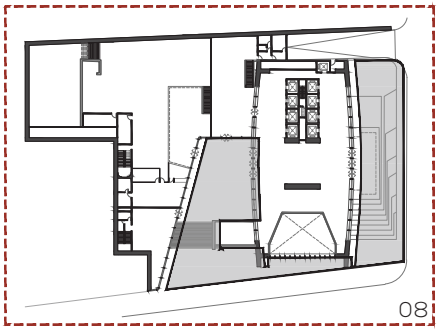
03



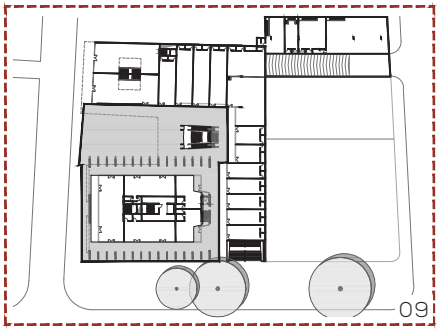
04



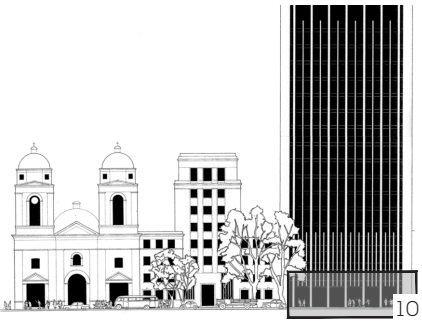
05



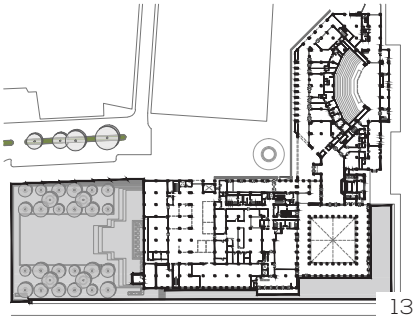
08



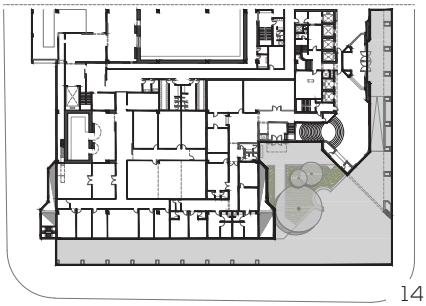
09



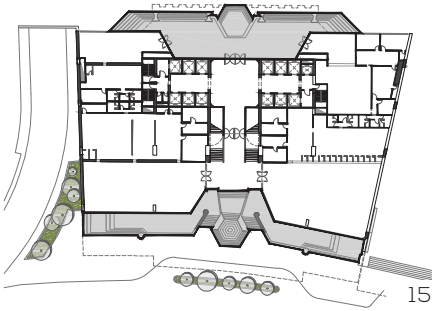
10



13



14



15

"... Germán Samper pensó y repensó su ciudad para darle paradigmas propios, para darle humanidad. La dibujó al derecho y al revés, día tras día, década tras década, trabajando siempre bajo la idea fundamental de que el arquitecto no solo está llamado a dejar una huella en la cara de la ciudad, sino sobre todo a transformar la vida de los ciudadanos que la habitan."[1]

Catalina Samper

I - 51. Espacio público del edificio Avianca. Imagen de Natalia Sarmiento. Octubre, 2017.

I - 52. Espacio público del edificio Coltejer. Imágen extraida de Google Earth Pro.

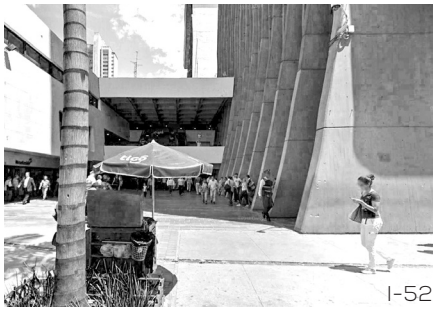
I - 53. Espacio público del CAM Cali: Centro Administrativo Municipal.
Imagen extraida del archivo personal de Catalina Samper.

1. Extracto del documental "Germán Samper: El camino de un arquitecto". Producido por Catalina Samper y Ataca Films.

2. FERRADA, Mario. (2011). Proyectar sobre proyectos. Algunos aspectos a considerar en el proyecto de intervención sobre preexistencias arquitectónicas y urbanas. Salvador de Bahía Brasil.



I-51


I-52


I-53

"Los criterios de evaluación de la calidad del espacio nos permiten comprender a la arquitectura como el soporte construido de una ciudad. Se constituyen en el eje principal de las operaciones de proyectación, ya que afectan directamente no sólo la condición de autenticidad e integridad de la arquitectura, sino también tienen un impacto sobre la dinámica de la cultura y de la sociedad que habita e interpreta los preexistentes como sistema de su entorno."[2]

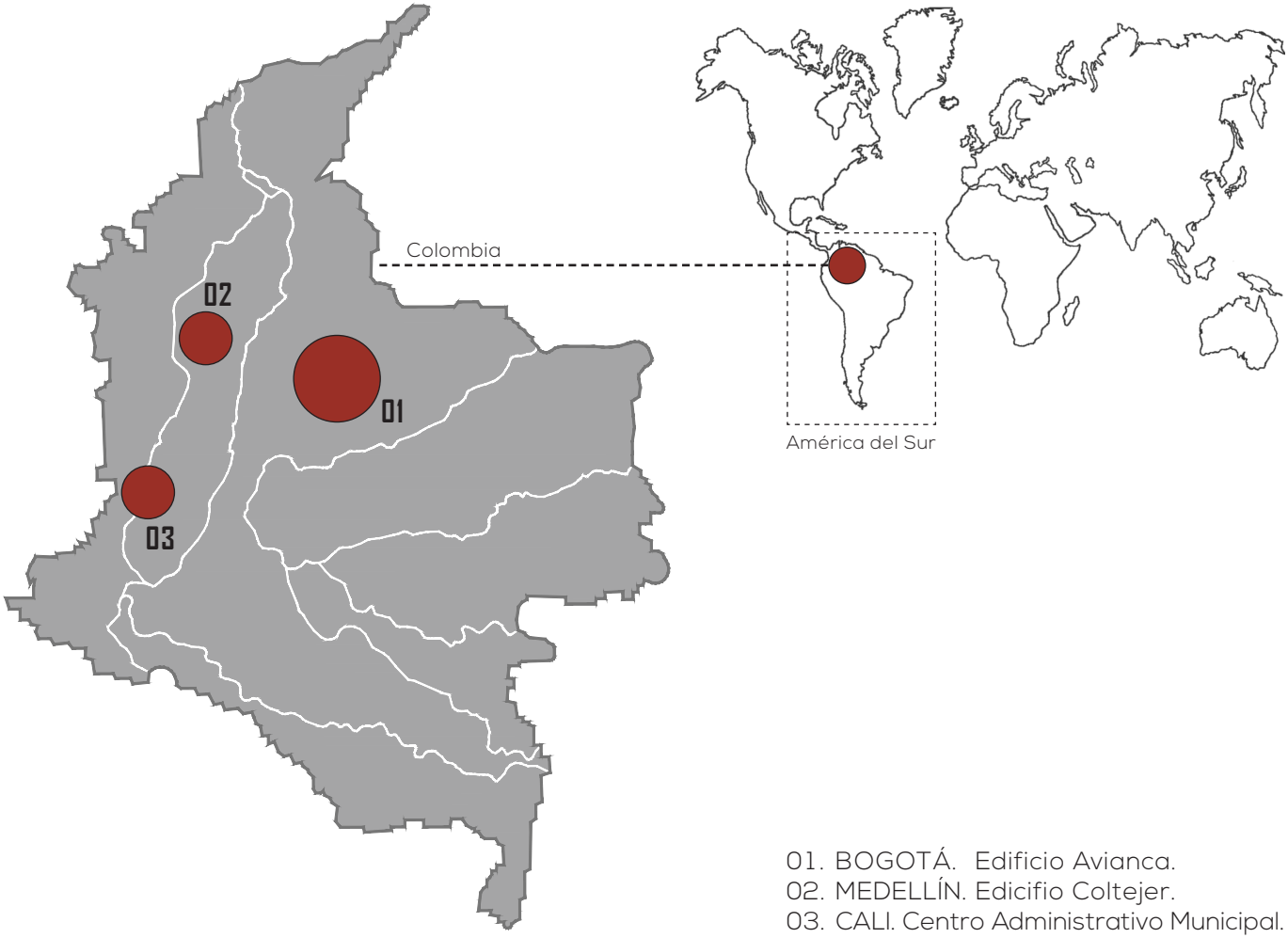
Germán Samper siempre se preocupó por las personas que habitarían cada una de sus obras, ya sean institucionales o de vivienda, por lo que a medida de lo que la programación le permitía, destinaba parte del lote a la creación de espacio de uso comunitario en beneficio de la ciudadanía, a través de diferentes estrategias de proyección.

Previo al análisis, se elaboró la catalogación de las obras institucionales de la firma Esguerra, Sáenz, Urdaneta y Samper que permitió filtrar los proyectos que contienen espacios públicos como característica común. Por lo que, para el análisis y reconstrucción volumétrica se han seleccionado tres proyectos ubicados en Colombia: el edificio Avianca en Bogotá, Coltejer en Medellín y el Centro Administrativo Municipal en Cali, todos producto de concursos públicos y/o privados en los que sin que forme parte del programa arquitectónico, Germán Samper decidió incorporar espacios públicos de articulación entre el objeto arquitectónico y la ciudad.

Estas tres obras, además de contener espacios públicos poseen características formales similares y responden a mismo criterio de implantación. La diferencia radicó en que los edificios Avianca y Coltejer se ubicaron en predios esquineros en el centro de la urbe, mientras que el Centro Administrativo Municipal de Cali se emplazó en un parque del centro de la ciudad rodeado de un contexto natural.

Ubicación geográfica de las obras seleccionadas

América del Sur - Colombia - Bogotá | Medellín | Cali



01. BOGOTÁ. Edificio Avianca.
02. MEDELLÍN. Edicifio Coltejer.
03. CALI. Centro Administrativo Municipal.



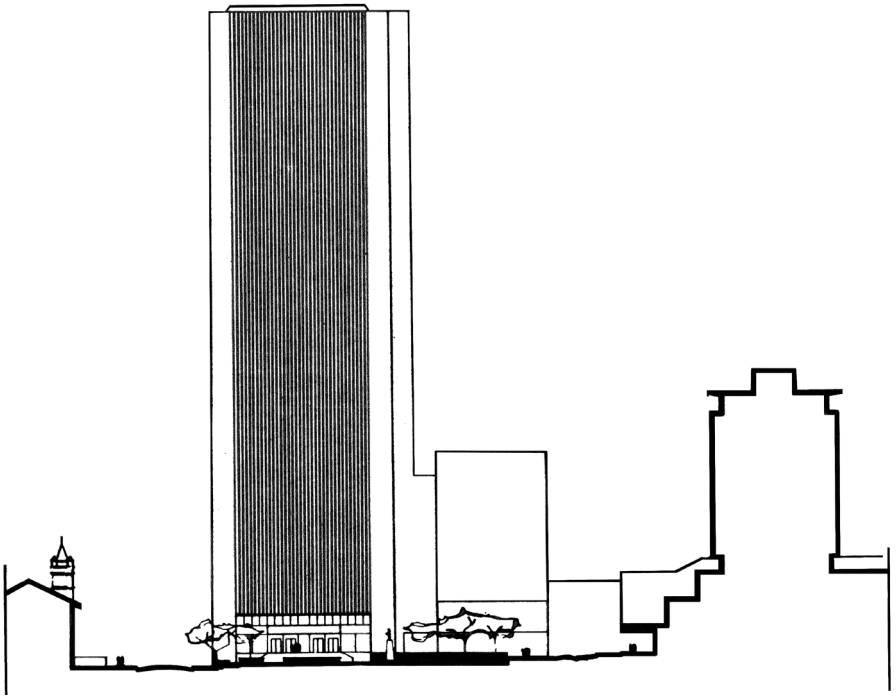




Belice
Guatemala
Guatemala
Honduras
Tegucigalpa
El Salvador
Nicaragua
Managua
Costa Rica
San José
Panamá
Mar Caribe
Aruba
Curazao
Barranquilla
Cartagena
Maracaibo
Barquisimeto
Caracas
Bucaramanga
Venezuela
Medellín
Bogotá
Pereira
Cali
Colombia
Quito
Ecuador
Guayaquil
AMAZONAS

03.2.1.

EDIFICIO AVIANCA



"Avianca existe intensamente, pero no le enseña nada a nadie, y aporta ante todo por su tamaño, pero muy poco más, a la ciudad, hasta que su memoria y proceso es rescatado del pasado."[1]

Germán Téllez

Ubicación

Bogotá, Colombia





Emplazamiento

Datos generales del proyecto

En el año de 1963 se realizó la convocatoria pública para el concurso de diseño del anteproyecto para el edificio Avianca, en este proceso participaron cinco oferentes, todos ellos firmas de arquitectos reconocidos a nivel local. El objetivo buscó construir una sede digna y representativa para la primera aerolínea de Latinoamérica. Muchas críticas y debates se abrieron en torno a la magnitud de la torre: el primer rascacielos a construirse en la ciudad. Sin embargo, poco o nada se mencionó sobre cómo se afrontaría el diseño de las plantas bajas del edificio y sobre las repercusiones urbanas que las soluciones propuestas tendrían en la ciudad.[2]

El concurso terminó logrando su objetivo y seleccionó para el proyecto la propuesta presentada por la firma Esguerra, Sáenz, Urdaneta y Samper en compañía de Ricaurte, Carrizosa y Prieto. Esta propuesta fue más allá del cumplimiento de los requisitos del concurso que fueron: constituír un emblema no solamente de Avianca sino de la capacidad de la arquitectura colombiana, que en ese momento era considerada una de las más apreciadas de América Latina; y albergar espacios que favorecieran los servicios fundamentales prestados por la compañía como: venta de pasajes, correo aéreo, aeroexpresos, aerogiros, etc.; ya que se convirtió en un hito que marcó un precedente de gran importancia para la construcción de edificios en altura en el país, durante la década de los años 60, con una manera de solucionar las plantas bajas en respuesta al entorno urbano, pero sobre todo, acorde con las características formales del conjunto. La firma ganadora decidió aplicar en su diseño la norma norteamericana de índices de construcción nunca antes considerada en el país, lo que permitió la realización de una torre aislada, sin acople con los edificios vecinos. Podría decirse que se logró establecer una propuesta tipológica adecuada a las condiciones de la modernidad que se vivía.

1. VILLATE MATIZ, Camilo. (2012) ."Érase una vez un edificio... Torre de oficinas Avianca". Universidad de los Andes. Facultad de Arquitectura y diseño. Uniandes Ediciones. Bogotá, Colombia. Pg. 11.

2. PÉREZ NANCLARES, Carlos Mario. (2016). "La planta baja de los rascacielos". Tesis de máster. Facultad de Arquitectura. Universidad Nacional de Colombia. Medellín, Colombia. Pg. 40.

LA CIUDAD
El entorno inmediato

Bogotá en las décadas de los 60 - 70 ya era una ciudad influenciada por la modernidad en arquitectura, las obras que se construyeron en los últimos años ocuparon toda la manzana o gran parte de ella, debido a la cantidad de edificaciones que se demolieron como consecuencia de los disturbios que ocasionó el Bogotazo. Por lo que, para la época en la que se propuso diseñar el edificio Avianca exisitió una subdivisión predial y ya no se disponía de lotes grandes en la ciudad, razón por la que las relaciones con el entorno urbano y las edificaciones vecinas se volvieron más complejas.

En el entorno inmediato al sitio designado a la implantación del edificio Avianca coexistieron significativas obras modernas de carácter empresarial y comercial, y también otras de naturaleza religiosa, cada una de ellas manejada con diferentes escalas y proporciones. El lugar determinado fue una esquina urbana delimitada al Norte por el edificio de Coltabaco y al Este por el edificio de la Nacional de Seguros diseñado por la firma de arquitectos Obregón y Valenzuela en el año de 1960 bajo la tipología de torre-plataforma con 15 pisos de altura. Al Sur del predio, frente a la calle se localiza el Parque Santander, hito urbano y referente histórico de la capital antiguamente conocido como la Plaza de las Hierbas y detrás de él, se visualiza el Banco de la República, mientras que al Oeste y de manera diagonal al lote están la Iglesia de la Veracrúz y de San Francisco que datan de la época de la colonia entre 1556 y 1748. (I-54 | I-55).

Partiendo de estos antecedentes, la firma Esguerra, Sáenz, Urdaneta y Samper se planteó dos condicionantes fundamentales al momento de diseñar el rascacielos: concebir el edificio como una síntesis entre la estética del volúmen y su estructura, y articular de la mejor manera posible el objeto arquitectónico con la ciudad, por lo que la creación de un espacio público de mediación se tornó indiscutible.

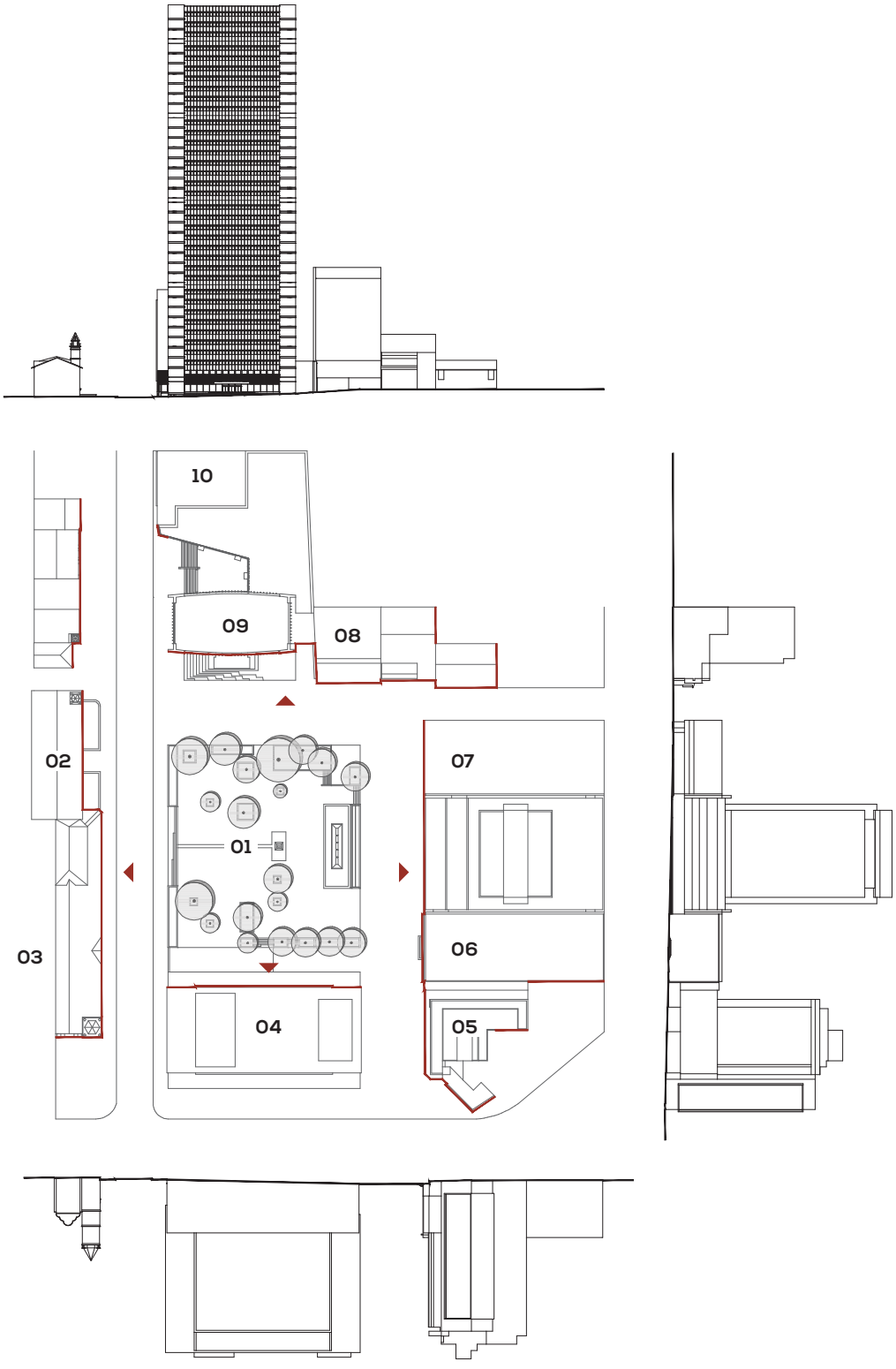
I - 54. Edificaciones alrededor del Parque Santander en el año 1962. Contexto en el que años más tarde se emplazaría el edificio Avianca.
Imagen de Paul Beer extraída del archivo personal de Catalina Samper.

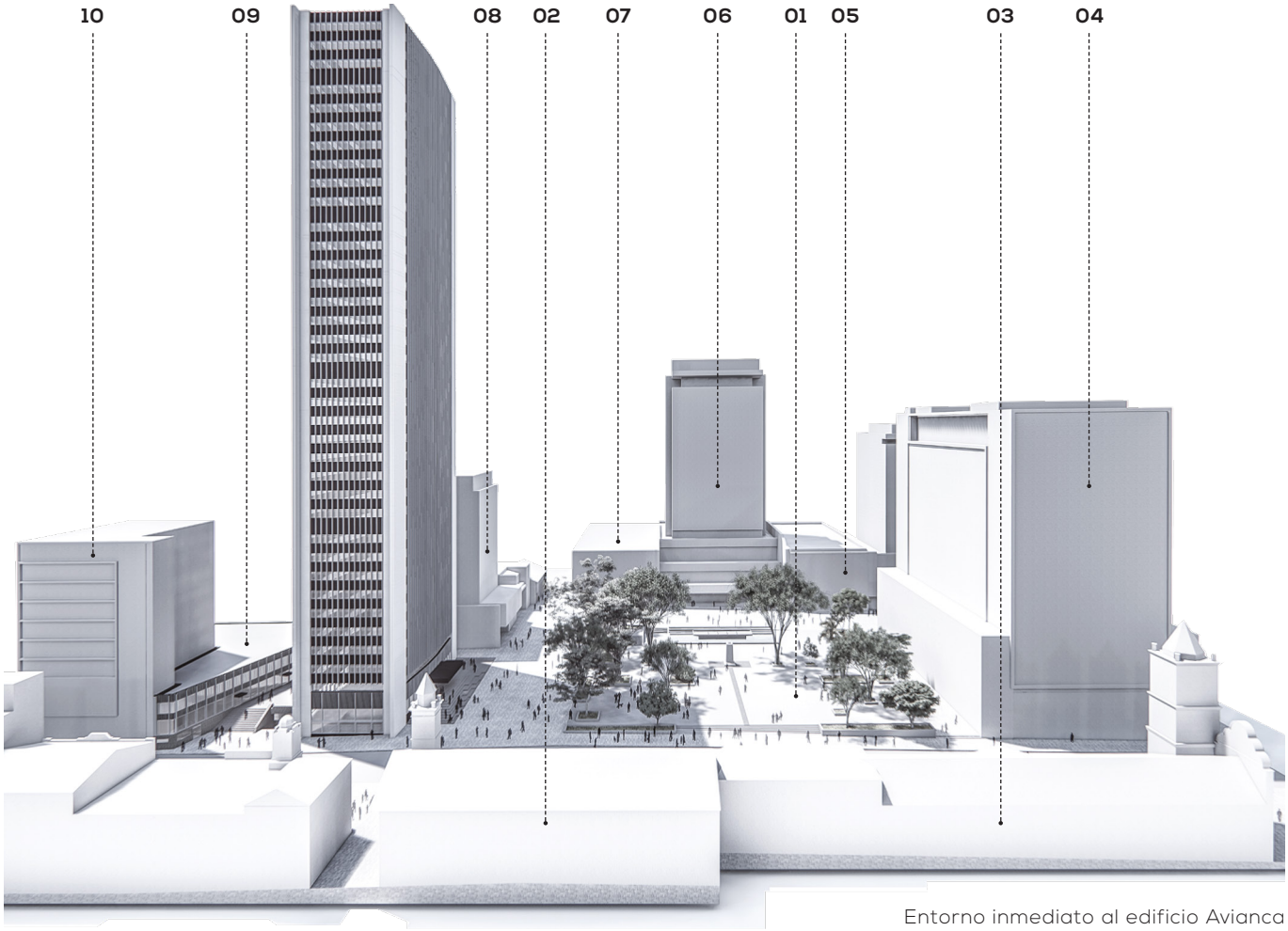
I - 55. Perfil del emplazamiento y alzados del contexto inmediato al edificio en la actualidad.
Imagen extraida de la Revista Escala No. 43-44 dedicada al edificio Avianca. Pg. 4.


Edificio de la
Nacional de Seguros
Posterior ubicación
del Museo de Oro
Posterior ubicación del Banco
Central Hipotecario (BCH)
Edificio del
Banco de la República
Hokey Club
Posterior
ubicación
de Avianca
LA NACIONAL DE SEGUROS
LIBRERIA CEN

E-54

01. Parque Santander 1959.
02. Iglesia de la Veracrúz 1575.
03. Iglesia de San Francisco 1595.
04. Edificio del Banco de la República 1958.
05. Hokey Club 1937.
06. Edificio del BCH. Banco Central Hipotecario 1964.
07. Museo del Oro 1963.
08. Edificio de la Nacional de Seguros 1960.
09. Edificio Avianca 1968.
10. Edificio Coltabaco. Colombiana de Tabaco. 1954.





Entorno inmediato al edificio Avianca

EL OBJETO ARQUITECTÓNICO
Lote y emplazamiento

El lote destinado para el diseño y construcción del edificio Avianca se ubicó en la ciudad de Bogotá, Colombia, en la esquina de la Carrera 7 con Calle 16, frente al Parque Santander, espacio importante del centro financiero e histórico de la ciudad, y en cuyo alrededor se encontraron unos vecinos que reclamaron una especial atención al momento de proponer esta nueva edificación.

Este predio esquinero se localizó en la zona céntrica de la urbe, área donde se consolidó la ciudad antigua. Años antes del planteamiento de este proyecto, el lote estuvo ocupado por dos edificaciones: el Hotel Regina, una construcción de dos plantas rematado por cubiertas inclinadas que fue demolido tras las afecciones que sufrió al ser incendiado en la revuelta del 9 de abril de 1948 y un pequeño edificio en el que funcionó durante algunos años el local de la compañía Avianca. (I-56).

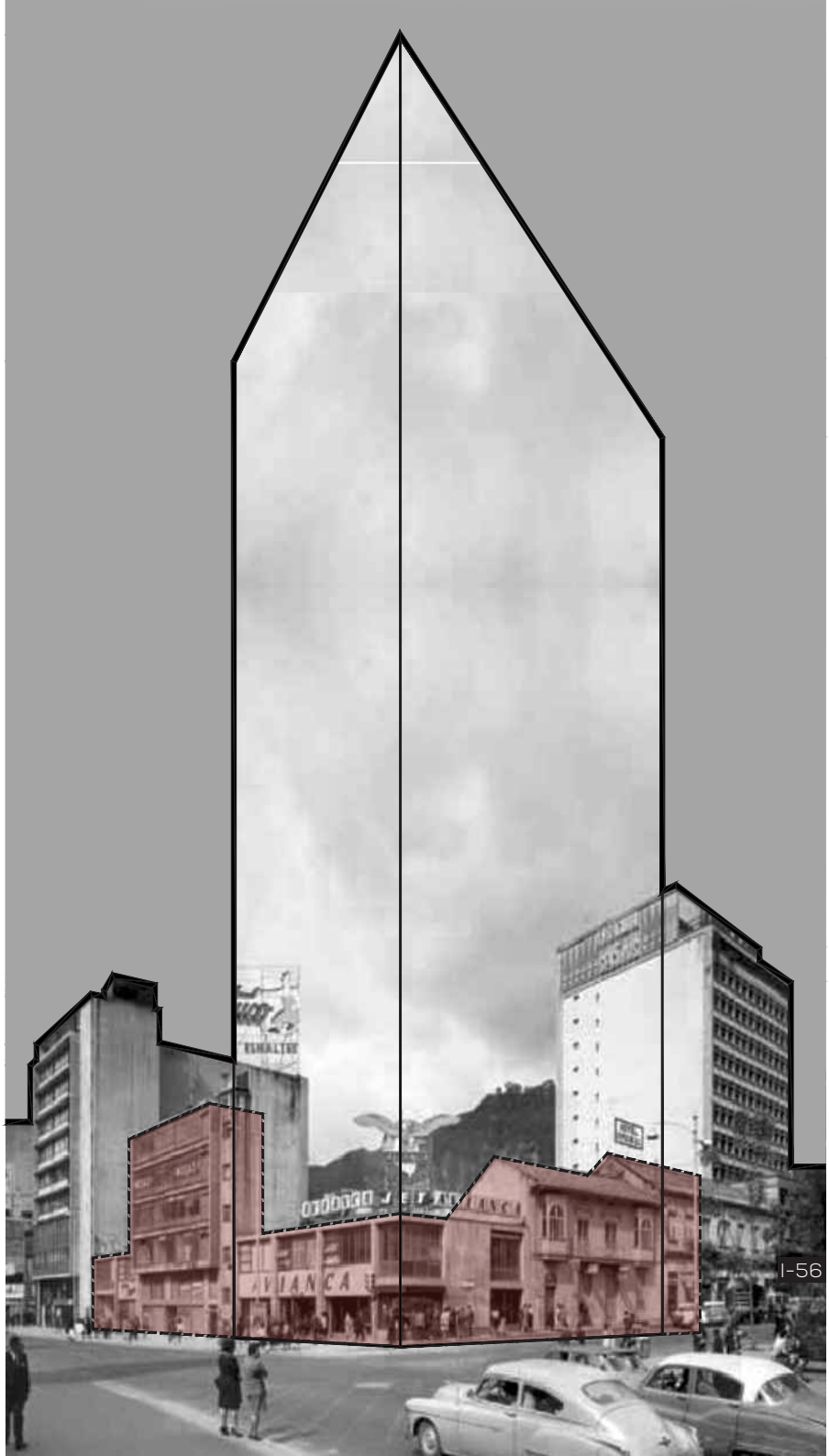
El sitio contó con un área de 3.360m^2 y al encontrarse frente a una ciudad con un urbanismo de escasas proporciones y una subdivisión predial excesiva, Germán Samper centró su propuesta en buscar la manera de liberar todo el espacio posible en la planta baja teniendo en cuenta dos criterios: aportar a la ciudadanía con la inserción de un espacio público de transición; y lograr a través de ese espacio de mediación un adecuado acondicionamiento térmico, íntimamente ligado al soleamiento directo en los niveles bajos del proyecto. Complementando este último criterio, la firma propuso implantar la torre aislada de los colindantes consiguiendo así independizar sus cuatro fachadas para lograr una óptima ventilación e iluminación natural en todos sus ambientes. Las condiciones climáticas de Bogotá son variadas a lo largo del año, oscilan entre cálido y templado, y cuenta con una temperatura y precipitación promedio de 13.5°C y 866mm respectivamente. (I-57).

I - 56. Esquina destinada para emplazar el edificio Avianca.
Imagen de Paul Beer extraída del artículo de la Revista La Tadeo: "Transformación de la imagen del Centro de Bogotá". Pg. 244.

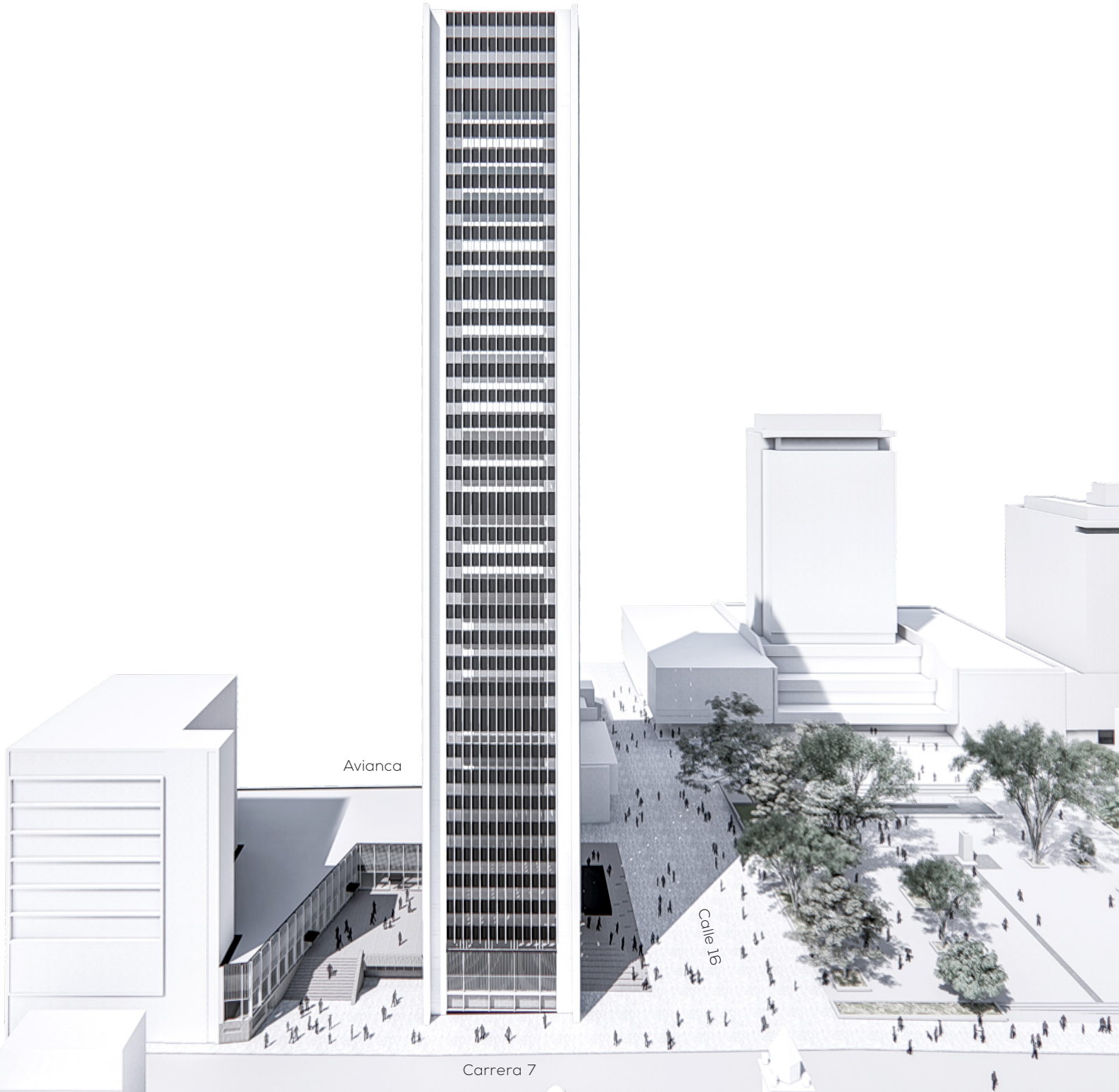
I - 57. Torre aislada del edificio Avianca insertado en su contexto alrededor del Parque Santander.
Imagen de Paul Beer extraída de la Tesis de máster "La planta baja de los rascacielos" Pg. 75.

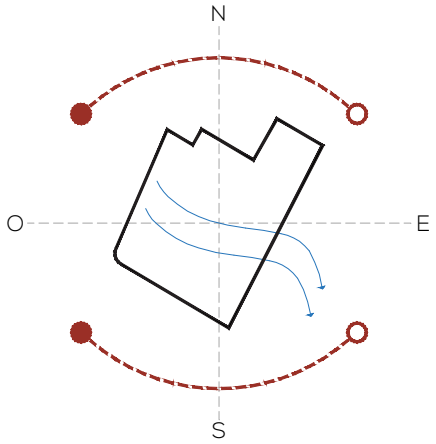


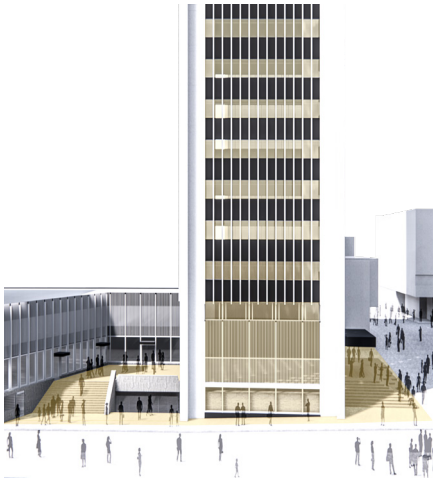
I-57

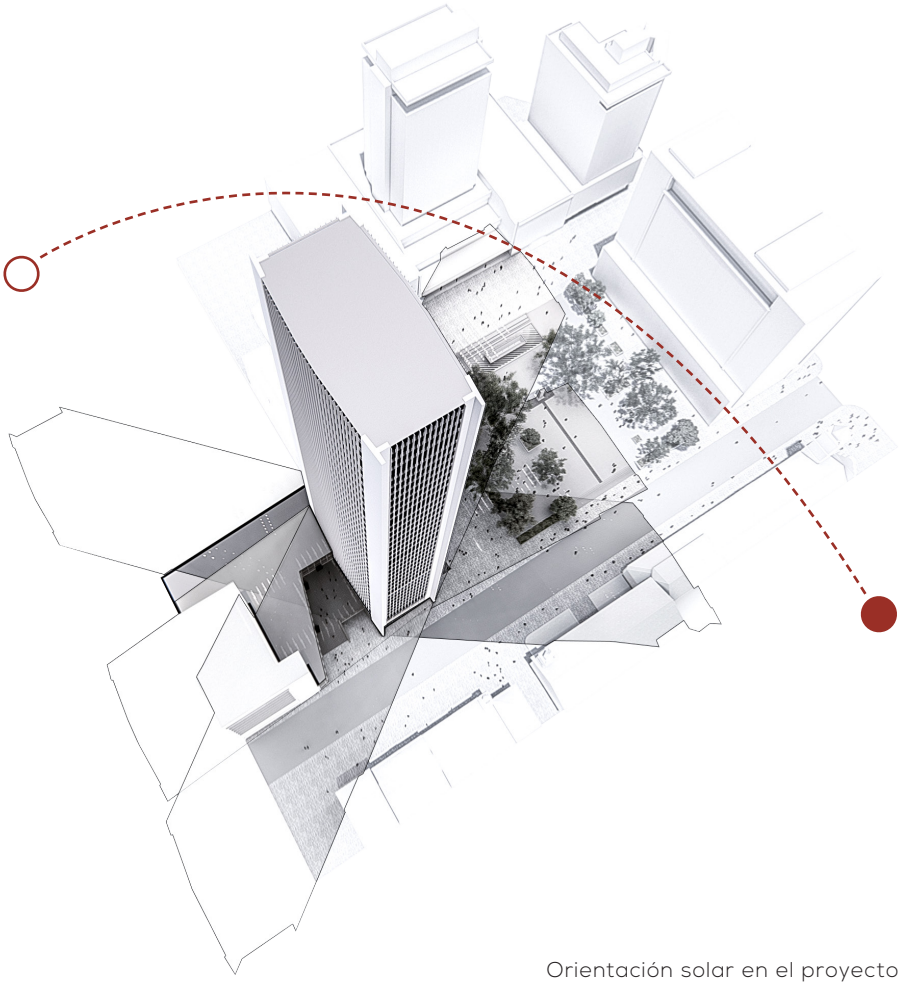


I-56


Avianca
Calle 16
Carrera 7







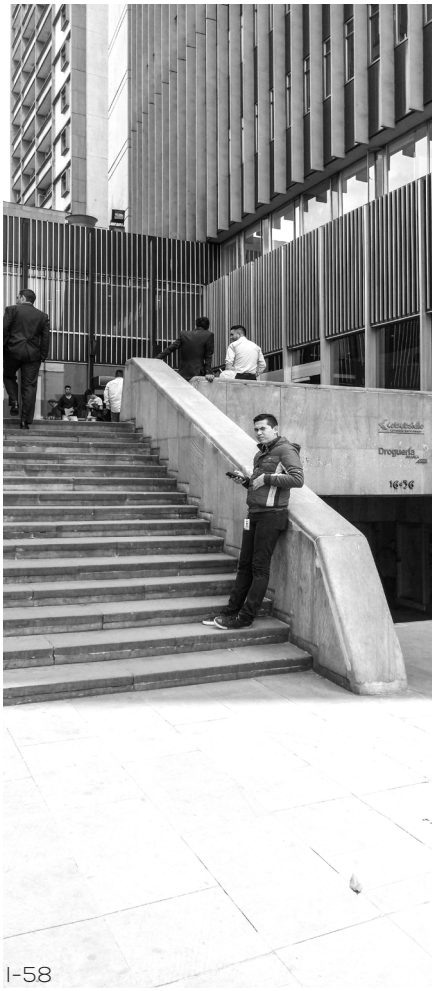
Orientación solar en el proyecto

Programa

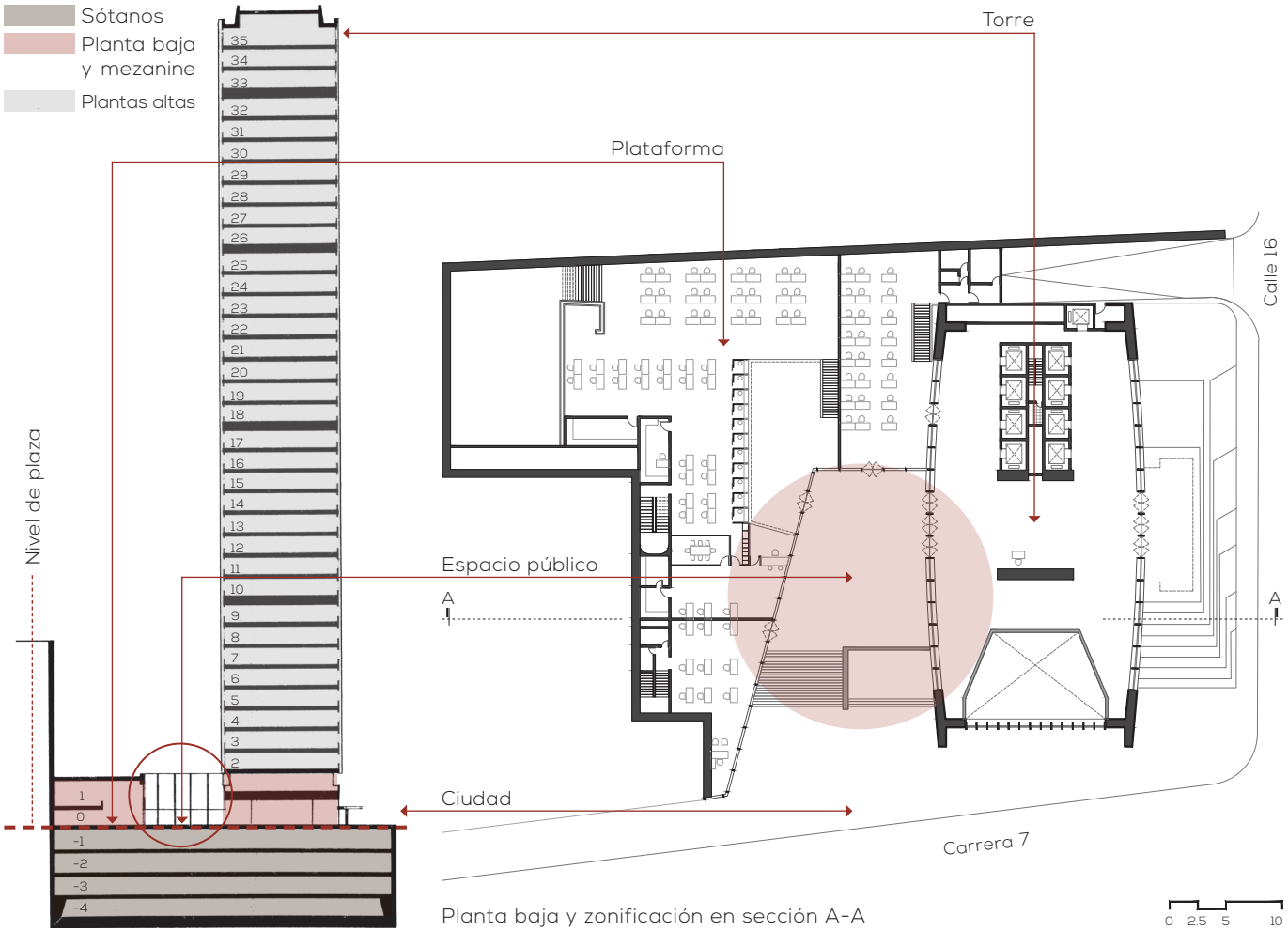
El edificio fue destinado para la sede de las oficinas de la aereolínea Avianca, por lo que el requisito principal del programa arquitectónico contempló la necesidad del espacio físico para que las actividades concernientes a la compañía se desarrollen apropiadamente. El edificio Avianca se tradujo en dos volúmenes: una torre y una plataforma dispuestos estratégicamente para cumplir la función requerida del proyecto teniendo como recurso el vacío urbano o espacio público de articulación. (I-58).

La firma Esguerra, Sáenz, Urdaneta y Samper diseñó el conjunto buscando la manera de generar espacios de uso público a manera de vestíbulos exteriores en la planta baja, por lo que, para cumplir su objetivo y cubrir el programa requerido por el concurso que reclamaba una serie de funciones comerciales y administrativas, fue necesario sumar plantas en altura y hacia los sótanos. Bajo este concepto, el proyecto se desarrolló en tres agrupaciones de niveles: sótanos, planta baja - mezanine, y plantas altas.

Los cuatro sótanos que planteó el proyecto ocuparon toda el área del predio, en el nivel -1 se ubicó la dependencia de correos de la aereolínea, en el -2 el departamento de aerogiros y aeroexpresos, y en los niveles -3 y -4 los parqueaderos, cuartos de máquinas y zonas de mantenimiento general del conjunto. La planta baja y mezanine de la torre se destinó al hall principal y área administrativa de la compañía en los niveles 0 y 1 respectivamente, mientras que estos niveles de la plataforma fueron asignados para oficinas del Banco de América, y como elemento articulador de los dos bloques se dio lugar a la plaza pública. Finalmente, las plantas altas de la torre fueron destinadas para oficinas, los niveles del 2 al 7 requeridos por la aereolínea, y desde el nivel 8 al 35 concebidos para la renta o venta de oficinas, por lo que su distribución espacial fue flexible.



I-58



Planta baja y zonificación en sección A-A

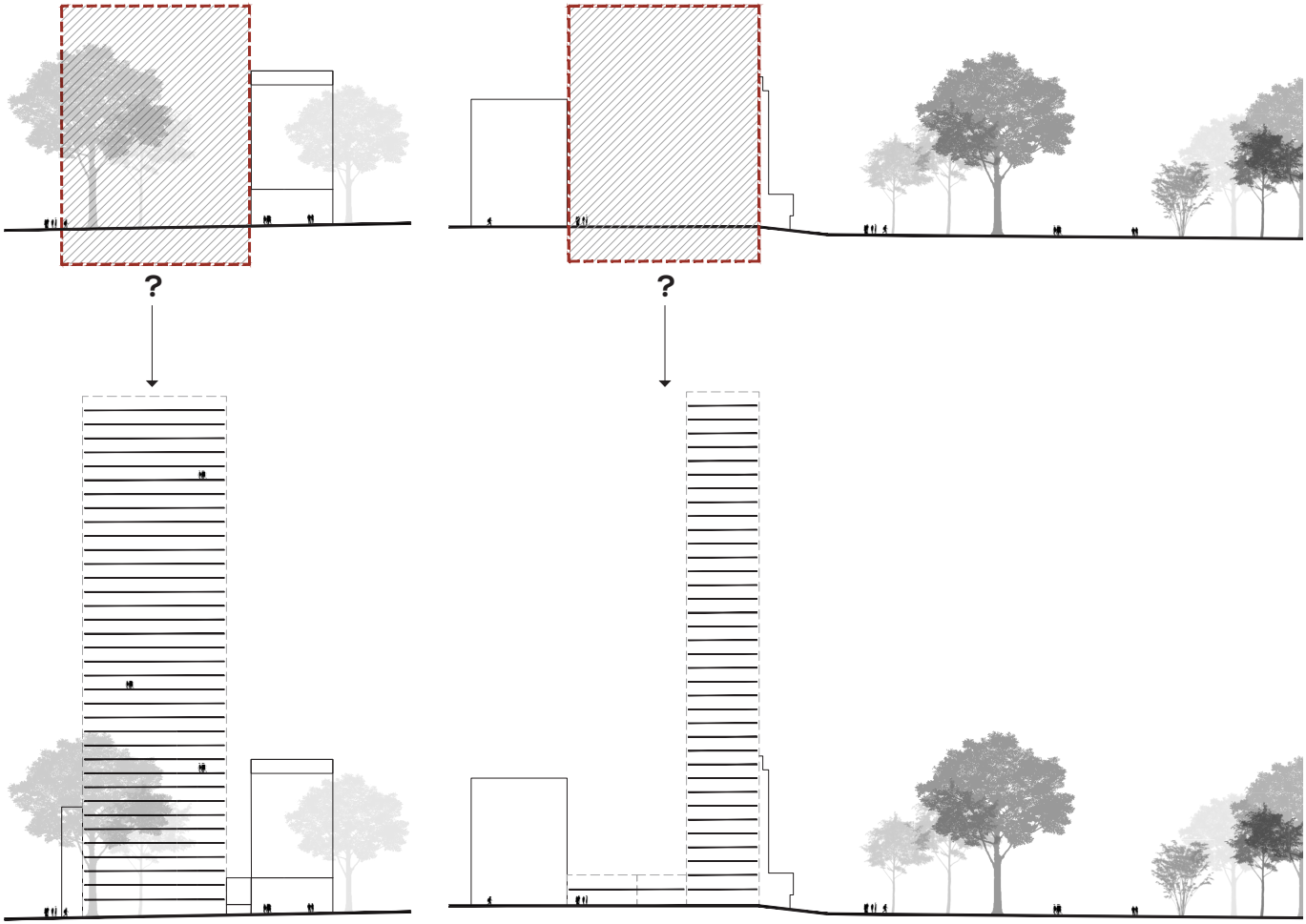
Configuración del proyecto

En la década de los años 60, el diseño de las edificaciones investigó las conexiones espaciales entre el exterior e interior de ellas, siendo este proyecto una respuesta a la tarea que tuvo el arquitecto al proponer ambientes relacionados visual y físicamente, además de aportar con soluciones al problema de densificación de la ciudad.

Por las circunstancias urbanas del predio expuestas en acápites anteriores y las características del programa arquitectónico, la configuración del edificio Avianca se consolidó a través del uso del vacío como recurso fundamental para articular la funcionalidad del objeto arquitectónico requerido con la ciudad. Alrededor de este espacio mediador se dispuso la plataforma de un solo piso de altura más mezanine que deja libre e independiente al volumen de la torre de 37 pisos, como un prisma esbelto de 115 metros de altura que fue durante algunos años el edificio más alto de Colombia. (I-59).

Con el emplazamiento del edificio Avianca se configuró una esquina urbana de Bogotá, frente al Parque Santander, y estrategicamente se ubicó la torre en el vértice del predio, retranqueada de la línea de fábrica de sus colindantes y elevada unos cuantos peldaños con respecto al nivel de la Calle 16 para generar un vestíbulo exterior previo al ingreso. Con este emplazamiento además se logró liberar sus cuatro fachadas dando como resultado una volumetría que se percibió fusionada en el contexto a pesar de la diferencia de alturas con sus vecinos (I-60), mientras que la plataforma inició a nivel de la vereda y adosado al edificio de Coltabaco. El espacio público surgió a manera de vestíbulo-plaza de ingreso al conjunto por la Carrera 7, actuando como elemento articulador entre las dependencias del programa y la ciudad. Se accedía a la plaza a través de escaleras que se bifurcan, ya que se encuentraba a 2 metros por encima del nivel de la vereda, lo que le adjudicó también la categoría de mirador. (I-61).

I - 58. Espacio público del edificio Avianca. Imagen de Natalia Sarmiento. Octubre 2017.



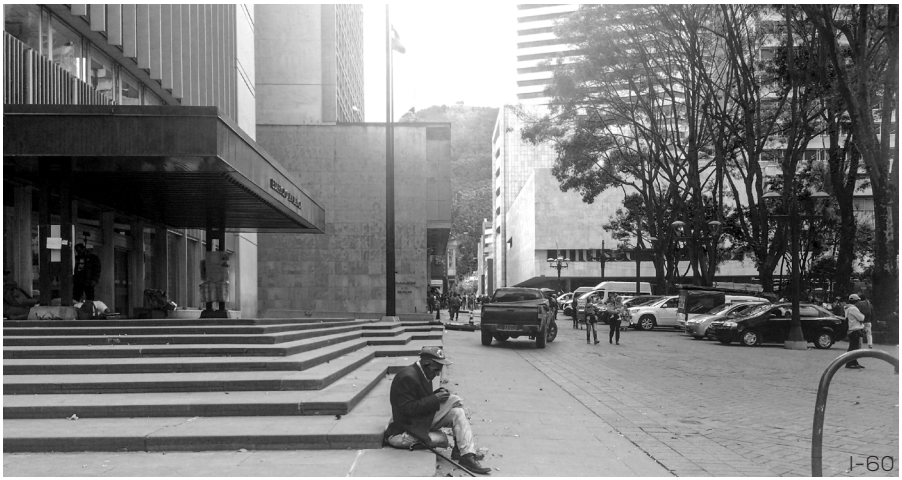
Volumen hacia la Calle 16

Volumen hacia la Carrera 7

Parque Santander



I-59





I - 59. Vista aérea del volumen de la Torre del edificio Avianca en su fachada hacia la Calle 16. https://pbs.twimg.com.

I - 60. Vestíbulo de ingreso a la torre del edifico Avianca por la Calle 16.

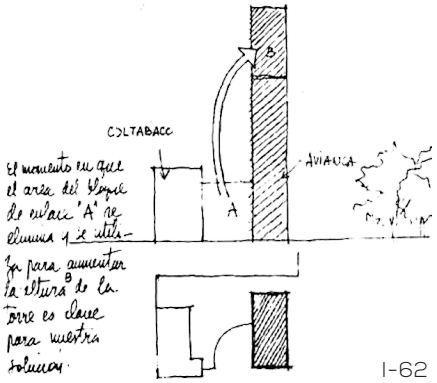
I - 61. Vestíbulo - plaza entre la torre y la plataforma del conjunto Avianca por la Carrera 7.

Imágenes de Natalia Sarmiento. Octubre 2017.

La estrategia de un plano elevado y otro deprimido con relación a la vereda, asociada con la decisión de omitir el empalme con el edificio de Coltabaco para destinar este espacio suprimido al incremento de pisos de la torre y así cubrir el programa requerido, generaron en el proyecto un carácter libre, esbelto y de mayor escala. Estos parámetros constituyeron la configuración definitiva del conjunto y fueron la razón principal para que la propuesta presentada por la firma Esguerra, Sáenz, Urdaneta y Samper sobresaliera de las demás del concurso. (I-62).

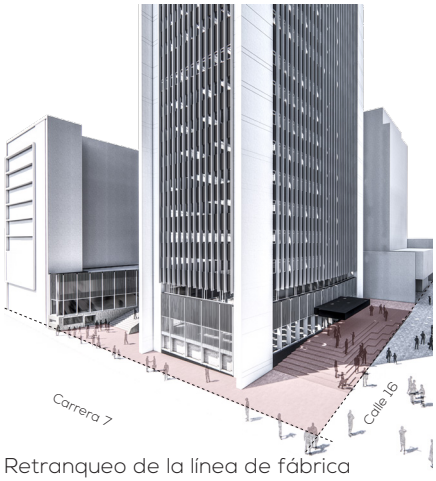
La relación entre todos los elementos que otorgaron carácter urbano a la planta baja del conjunto, se dio a través del hall principal de la torre como espacio común, el cual en sentido Norte - Sur conectó visualmente el vestíbulo - plaza con el Parque Santander gracias a la fachada vidriada en primer nivel, constituyéndose en uno de los gestos urbanos más significativos de la propuesta y más icónicos del proyecto, y por el Oeste relacionó físicamente el vestíbulo - plaza con el hall de la torre y las escaleras de ingreso a los sótanos. Además, el espacio a doble altura que se planteó entre el vestíbulo interior del primer sótano y la planta baja, permitió el contacto visual hacia el espacio urbano y los usuarios de la Carrera 7 por intermedio de materiales transparentes creando una relación sistemática entre los elementos que conformaron los espacios comunes al incorporar la arquitectura a la ciudad.

Elementos como el vestíbulo - plaza, el hall y las escaleras que aparecen para acceder a los pisos por encima o por debajo del nivel de la vereda, establecieron un sistema integrado que recogió las dinámicas del entorno, acoplando el conjunto al lugar urbano que ocupa y permitiendo al peatón hacer uso de ellos, fueran o no clientes de los servicios que Avianca ofrecería en sus dependencias.

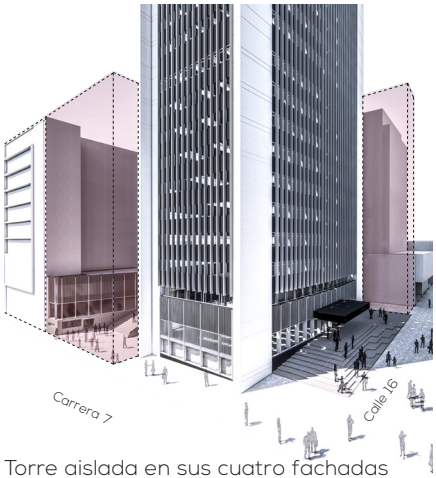


I-62

I - 62. Esquema gráfico de la estrategia empleada para la configuración final del proyecto. Elaborado por Germán Samper Gnecco.
Imagen extraida de la Tesis de Maestría "La planta baja de los rascacielos" del arquitecto Carlos Pérez Nanclares. 2016.



Retranqueo de la línea de fábrica



Torre aislada en sus cuatro fachadas



Visuales vestíbulo-plaza | Hall | Parque Santander

Estructura, materialidad y escala

En el diseño y ejecución del edificio Avianca se presentaron varias innovaciones constructivas, tanto en la torre como en la plataforma. Las fachadas se componen de una serie de elementos verticales adosados a las placas estructurales. La estructura perimetral de la torre es visible desde el exterior y se compuso de cuatro pantallas portantes de forma irregular en hormigón quedando evidenciadas las juntas de construcción. Sobre las placas se apoyaron una serie de elementos metálicos que envolvieron de ligereza a la edificación y acentuaron su verticalidad. Esta verticalidad continúa al nivel de la plataforma donde la fachada se compone siguiendo el mismo concepto. (I-63 | I-64 | I-65). Esta disposición estructural permitió la creación de espacios interiores totalmente libres, y por consecuente flexibles.

La estructura en concreto de la torre de planta rectangular sutilmente arqueada que se compuso de cuatro columnas esquineras exteriores tipo diafragma y dos columnas centrales interiores, se complementó con un cerramiento de fachada flotante en elementos metálicos verticales a manera de persianas separados entre sí por antepechos de metal negro y vidrio. En la plataforma la materialidad empleada fue similar: piezas metálicas y vidrio entre quiebrasoles. Germán Samper aplicó en este diseño el principio de fachada libre aprendido de su maestro Le Corbusier, permitiendo la conectividad visual entre el espacio exterior e interior del proyecto a través de la disposición estructural y el uso del material. El vestíbulo - plaza se lo construyó en piedra, cuya tonalidad se mimetizó con el edificio.

La propuesta para el edificio Avianca presentada por la firma ganadora Esguerra, Sáenz, Urdaneta y Samper fue la única que se consideró rascacielos dentro del concurso. Razón por la que al edificarse sobrepasó la altura de todas las construcciones de su contexto, fusionándose en él a pesar de su mayor escala. (I-66).



I - 63. Vista del detalle de unión entre las fachadas de la torre y la plataforma desde la plaza pública. https://fastly.4sqi.net/img/general.

I - 64. Materialidad en la fachada frontal del volumen de la torre del edificio Avianca hacia la Calle 16.
Imagen extraida de la Revista Escala No. 43-44 dedicada al edificio Avianca. Pg. 22.

I - 65. Materialidad en la fachada lateral del volumen de la plataforma del edificio Avianca hacia la Carrera 7.
Imagen de Natalia Sarmiento. Octubre 2017.

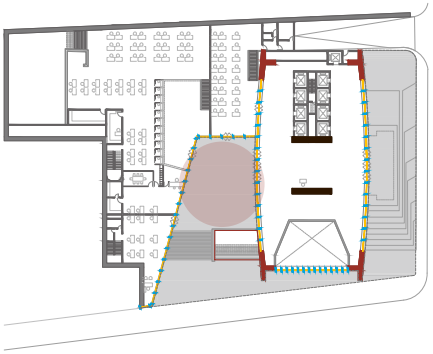
I - 66. Edificio Avianca insertado en la escala de la ciudad. https://live.staticflickr.com.


Vidrio
Antepechos metálicos
Quiebrasoles tipo persiana
Estructura perimetral portante en hormigón

I-64

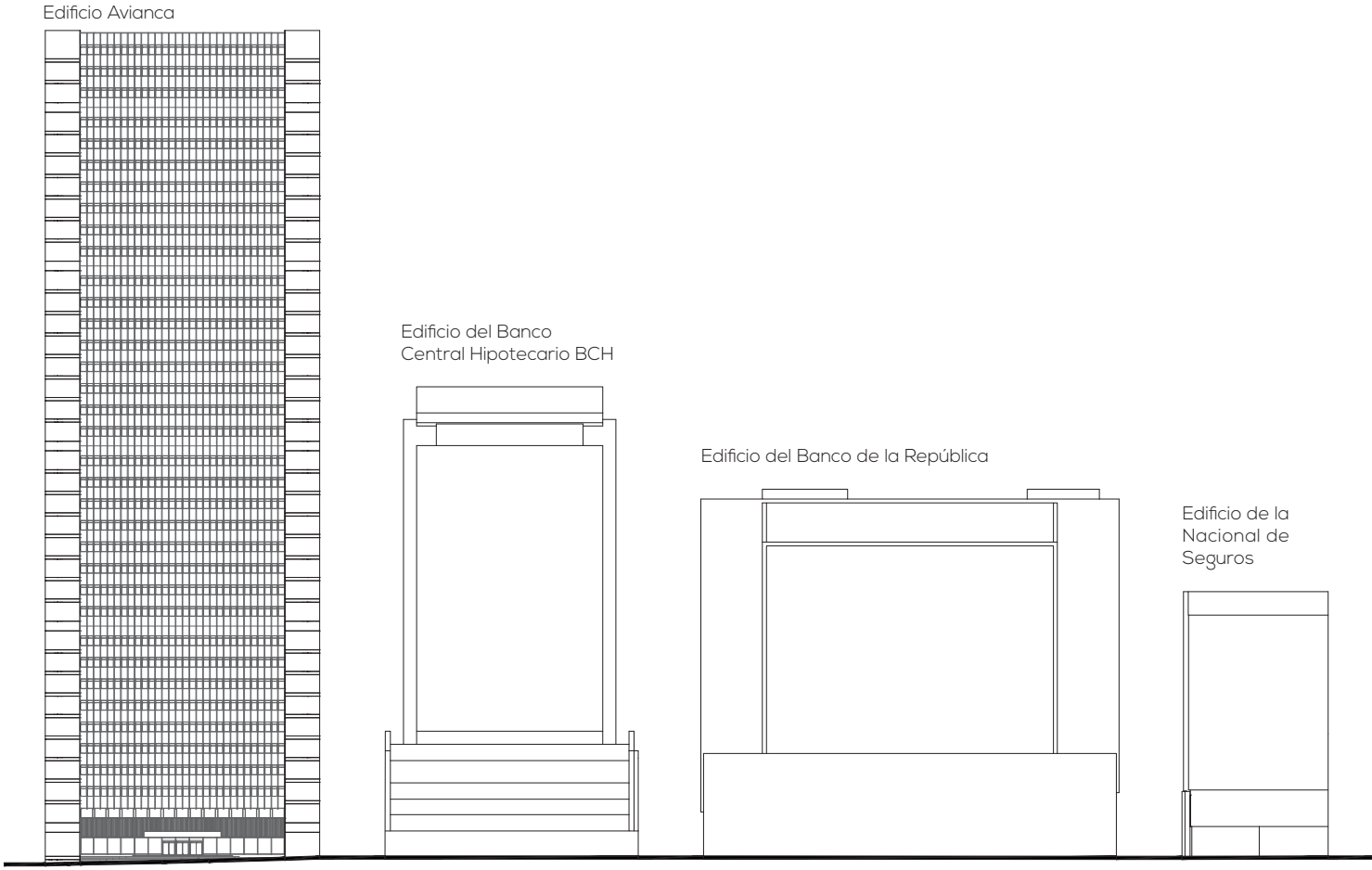


Columnas esquineras de h°
Columnas centrales de h°
Quiebrasoles metálicos
Vidrio
Piedra en piso

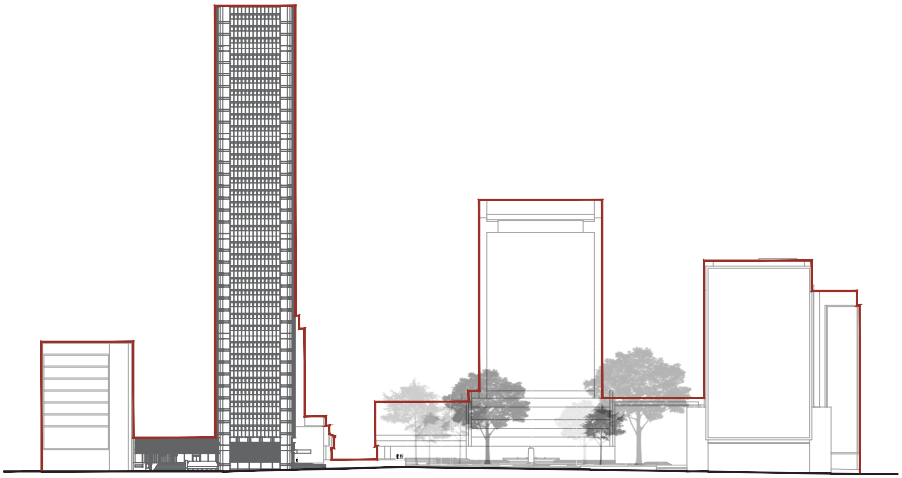


Planta baja. Materialidad en fachadas





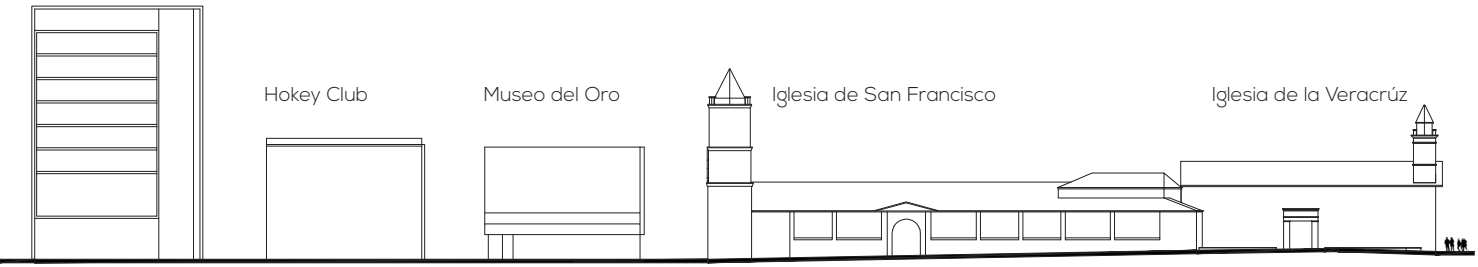
Escala de edificaciones del entorno inmediato



Alzado de las edificaciones en el tramo de la Carrera 7

0 10 20 50

Edificio Colombiana
del Tabaco Coltabaco



0 10 20 50

EL ESPACIO PÚBLICO
Factores para que el espacio adquiera carácter público

Movilidad | Accesibilidad

Para conseguir espacios públicos accesibles, es necesario diseñar ambientes legibles a escalas adecuadas que permitan la facilidad de orientación y comprensión desde el espacio creado hacia la ciudad. La firma diseñadora del edificio Avianca, motivada en generar calidad de vida urbana a la población, incorporó en su propuesta un espacio público a manera de vestíbulo - plaza delimitado en tres de sus bordes por las fachadas de la torre y la plataforma. Es decir, el espacio surgió entre los volumenes con cierto grado de cerramiento y convexidad hasta obtener un ambiente de carácter positivo.

En un espacio urbano sostenible se busca que la movilidad y accesibilidad peatonal esté por encima de la motorizada, razón por la que en el diseño de Avianca se destinó parte del lote a la creación de un espacio sin barreras arquitectónicas, en donde tanto los usuarios del edificio como los transeúntes pudieran apropiarse de él.

El factor de movilidad se resolvió adecuadamente en este diseño, tanto al interior como al exterior del edificio. En el interior a través del planteamiento de planta libre, y en el exterior mediante dos consideraciones: el retranqueo de dos de sus fachadas con respecto a la línea de fábrica del tramo, 12.40m en la Calle 16 y 9.15m en la Carrera 7, favoreciendo así al peatón con una vereda más amplia, ya que el flujo peatonal es elevado (I-67); y la creación del vestíbulo - plaza de articulación entre las funciones del edificio y la ciudad. La accesibilidad al vestíbulo - plaza se solucionó con la inclusión de una escalera que se bifurca, ya que se lo ubicó 2.00m por encima del nivel de la vereda con un área de 259.68m^2, transmitiendo identidad, contraste y jerarquía en su contexto, convirtiéndolo en un punto estratégico de la ciudad y un referente para el ciudadano. (I-68).



I-67


I-68

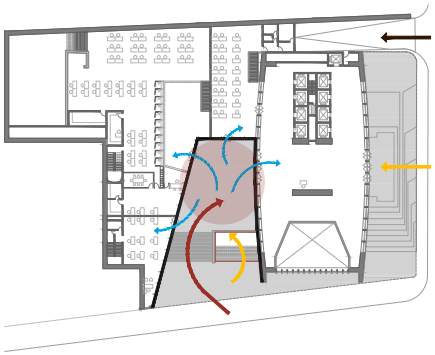
Acceso al vestíbulo - plaza

Acceso al edificio desde la calle

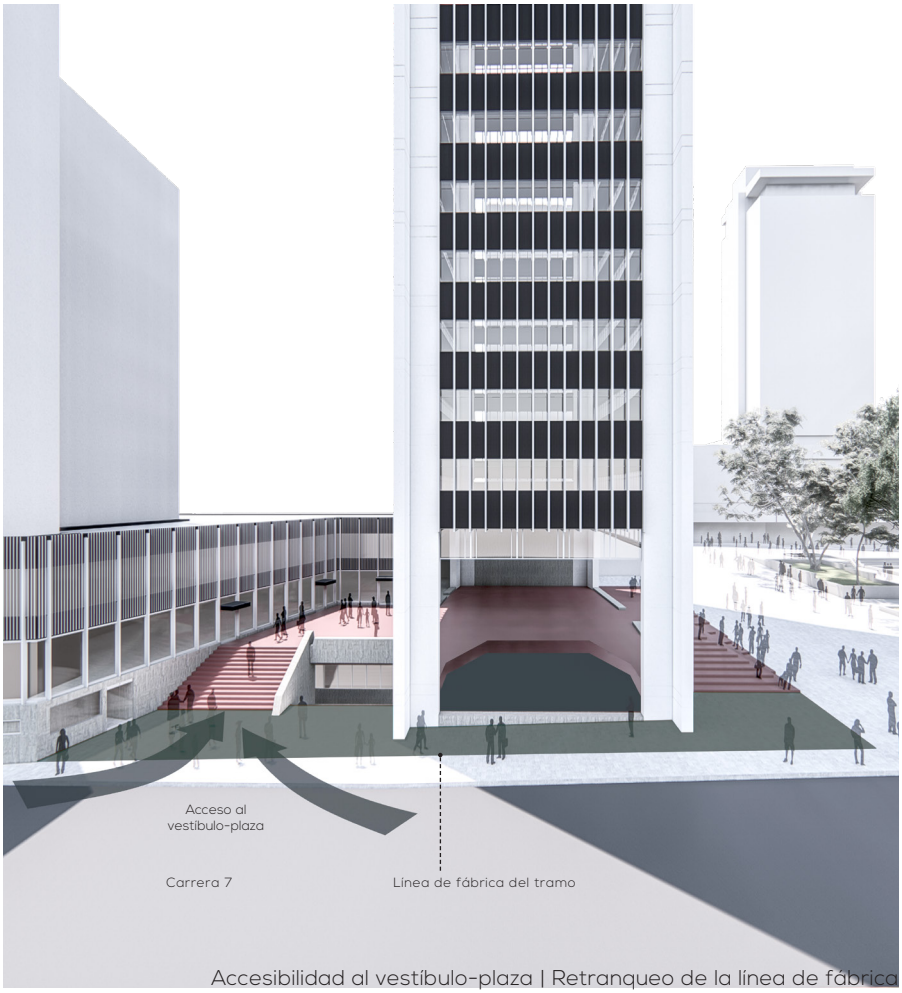
Acceso al edificio desde el vestíbulo - plaza.

Acceso vehicular a los sótanos

Límites del vestíbulo - plaza por las fachadas del edificio



Accesibilidad en planta baja



Accesibilidad al vestíbulo-plaza | Retranqueo de la línea de fábrica

I - 67. Movilidad peatonal en la Carrera 7 más fluida gracias al retranqueo del edificio.

I - 68. Accesibilidad peatonal al vestíbulo - plaza del edificio Avianca entre la torre y la plataforma.

Imágenes de Natalia Sarmiento. Octubre 2017.

Usos | Actividades | Dinámica Social

La relación entre el espacio y las actividades que se desarrollan en él, es la principal característica para evaluar la calidad de un espacio público. El vestíbulo - plaza del conjunto Avianca estuvo directamente vinculado con las funciones administrativas y comerciales que el programa requirió, actuando fundamentalmente como articulador entre las dependencias de la torre y la plataforma. Sin embargo, a pesar que el uso de este espacio estuvo estrechamente asociado a la morfología del edificio, su presencia se tradujo en la implementación de nociones modernas en edificios urbanos, cuyo propósito se concentró en establecer un manejo equilibrado de las relaciones público - privadas existentes entre el edificio y la ciudad.

El espacio público generado en la planta baja del conjunto Avianca entre la torre y la plataforma complementó el uso y las actividades de la red de espacios abiertos de la zona manteniendo un alto grado de conectividad para garantizar una total apropiación y uso de los mismos, a través de los distintos grupos de usuarios. En el Parque Santander se desarrollan un sinnúmero de tareas de índole recreativo, artístico, cultural y comercial, mientras que el vestíbulo - plaza se consideró como espacio de reunión, lugar de encuentro y de descanso, donde se instauraron diferentes formas de relación ciudadana. Además, su ubicación le otorgó la particuladidad de mirador, por lo que los usuarios pueden observar la vida que se desarrolla en la Carrera 7 y apreciar la arquitectura tradicional que se ubica en frente. (I-69 | I-70).

La inserción del vestíbulo - plaza contribuyó a la revitalización de la zona convirtíendo al edificio en un lugar activo a través de este espacio multifuncional que fomentó diversas actividades dentro de la escala urbana, garantizando así un proyecto de inclusión total.



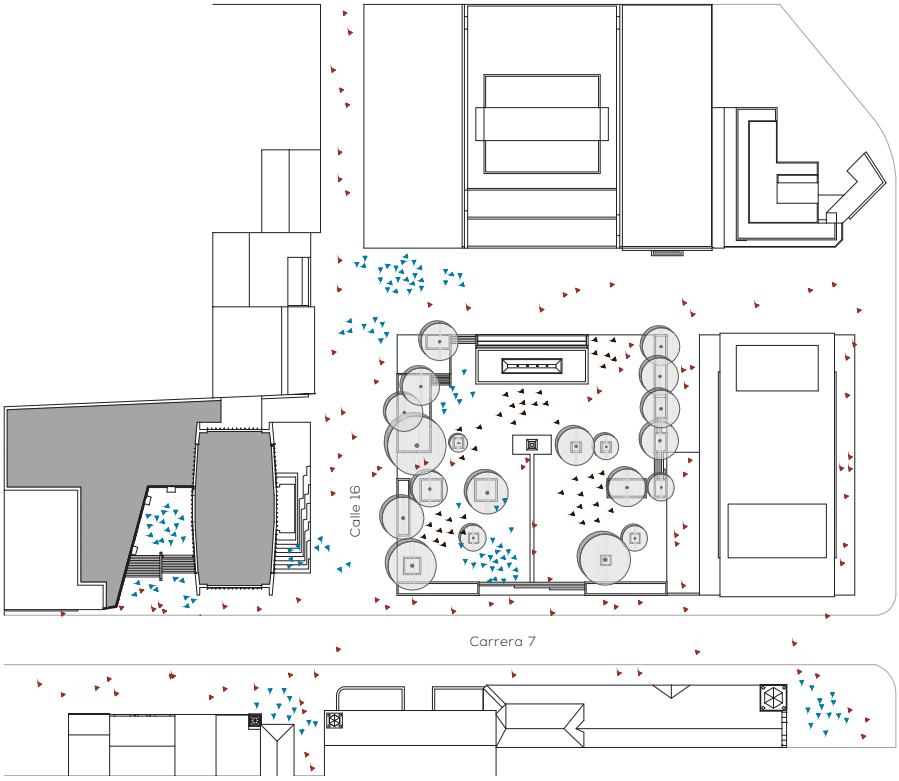
I-69



I-70



Diagrama de dinámicas sociales



Circulación peatonal

Actividades de descanso, lugar de encuentro

Actividades recreativas, artísticas, culturales, deportivas, comerciales, etc.

Dinámicas sociales según el espacio público

0 10 20 50

I - 69. Usos y actividades que se desarrollan en el espacio público de Avianca.

I - 70. Vestíbulo - plaza elevado con relación al nivel de la calle. Mirador hacia una parte de la ciudad.

Imagenes de Natalia Sarmiento. Octubre 2017.

Confort | Seguridad

El espacio público es el escenario de la interacción social que congrega funciones materiales y tangibles, por lo tanto, es el soporte físico de las actividades cuyo fin es satisfacer las necesidades urbanas colectivas que trascienden los límites de los intereses individuales para convertirse en un espacio común. El confort y la seguridad son factores directamente relacionados, ya que al diseñar elementos urbanos que otorguen confianza a sus usuarios, mayor será la sensación de bienestar al habitar en ellos, consecuentemente mayor será su uso y apropiación, previniendo la creación de espacios públicos abandonados e inseguros.

El confort en un espacio público se interpreta como el conjunto de condicionantes térmicos, acústicos, escala urbana, paisaje, percepción de seguridad, mobiliario urbano, entre otros, que en situaciones óptimas coinciden simultáneamente para lograr su máximo aprovechamiento o disfrute. El vestíbulo - plaza de Avianca resolvió las condiciones térmicas y acústicas a través del emplazamiento de sus volúmenes, ya que tanto la torre y la plataforma colindan con este espacio común creando efectos adecuados de luz y sombra. La plaza se incorporó en la escala urbana de la ciudad como un elemento descongestionador en un paisaje saturado de edificaciones, generando áreas de descanso y bienestar para los peatones que acceden a ella. El ámbito de la seguridad se solventó con la utilización de materiales transparentes en todas las fachadas de la planta baja, propagando en el espacio público visibilidad generalizada, donde las actividades de los usuarios están sometidas a la percepción de los demás. El tema de mobiliario se solucionó por medio de la estructura y concepción volumétrica del edificio, mismas que se convirtieron en espacios adecuados de descanso para los ciudadanos. (I-71).



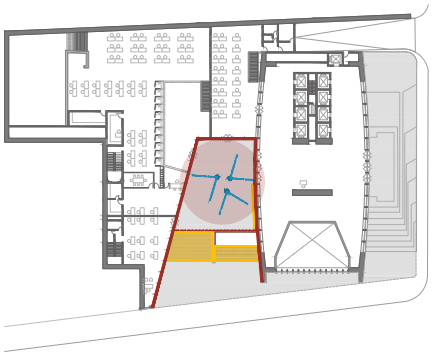
I-71

Límites del vestíbulo - plaza por las fachadas del edificio

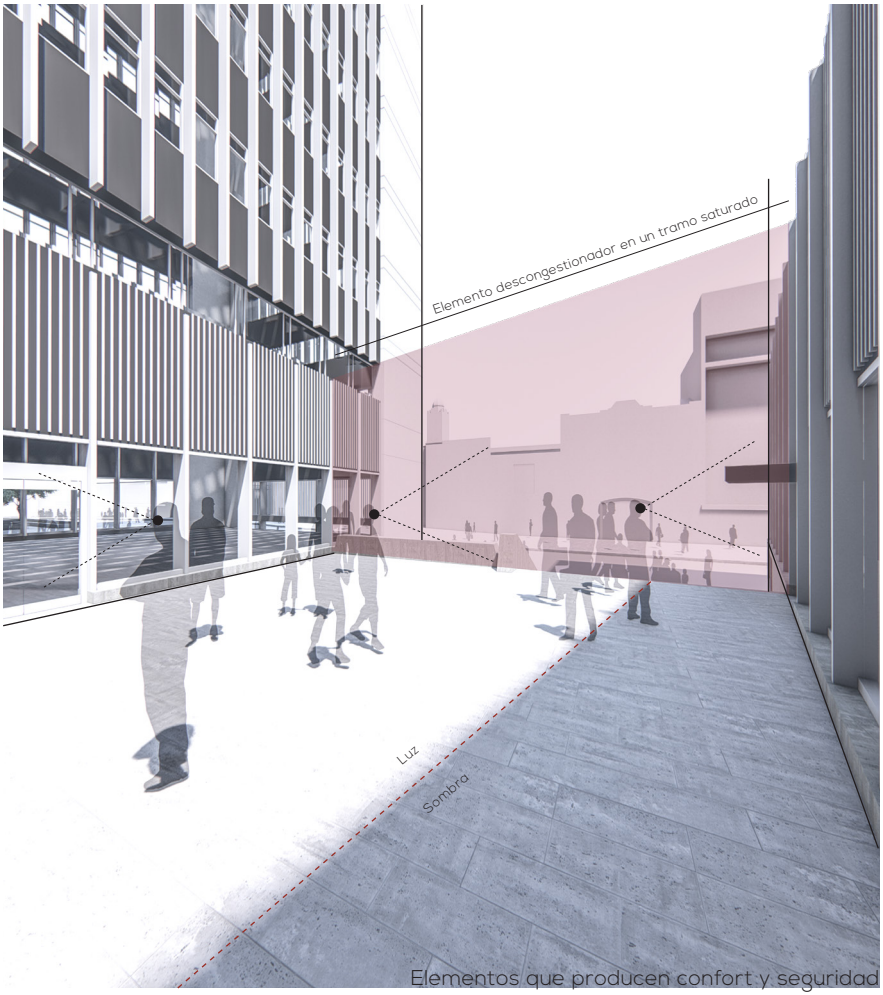
Elemento descongestionador

Visibilidad general a través del uso de materiales transparentes

Mobiliario urbano



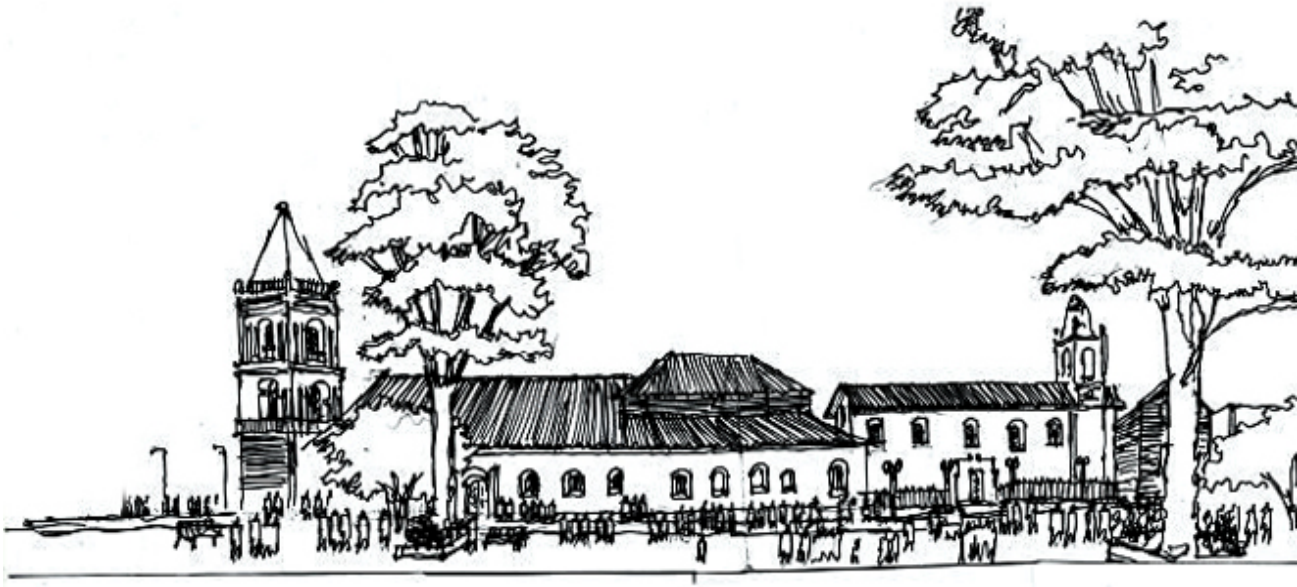
Planta baja

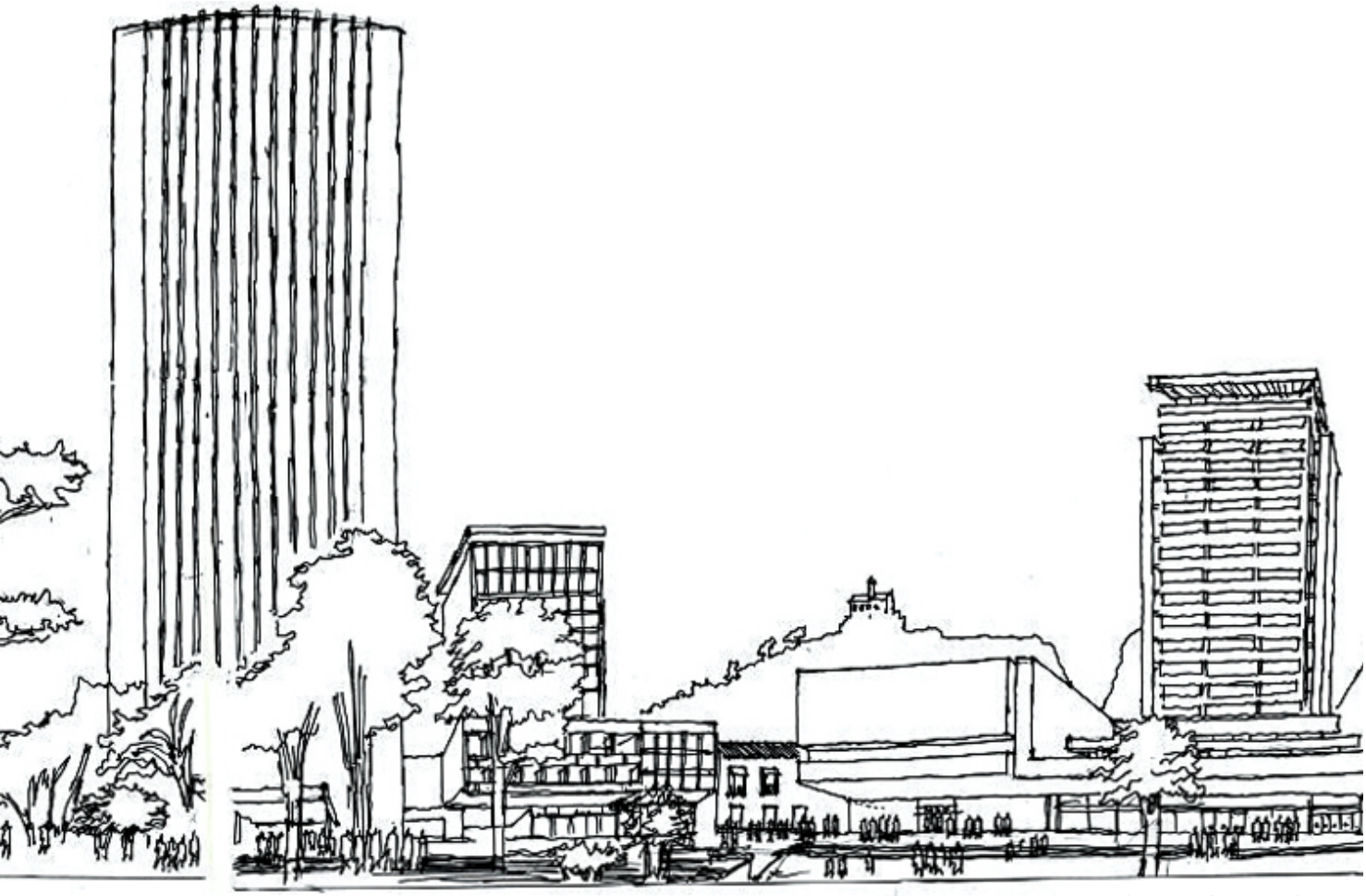


Elementos que producen confort y seguridad

I - 71. Estructura del edificio Avianca utilizada como mobiliario urbano del vestíbulo - plaza para reunión y descanso de los usuarios.
Imagen de Natalia Sarmiento. Octubre 2017.

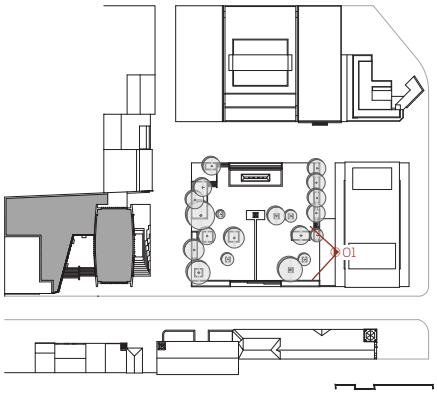
RECONSTRUCCIÓN VOLUMÉTRICA
La ciudad | El objeto arquitectónico | |El espacio público





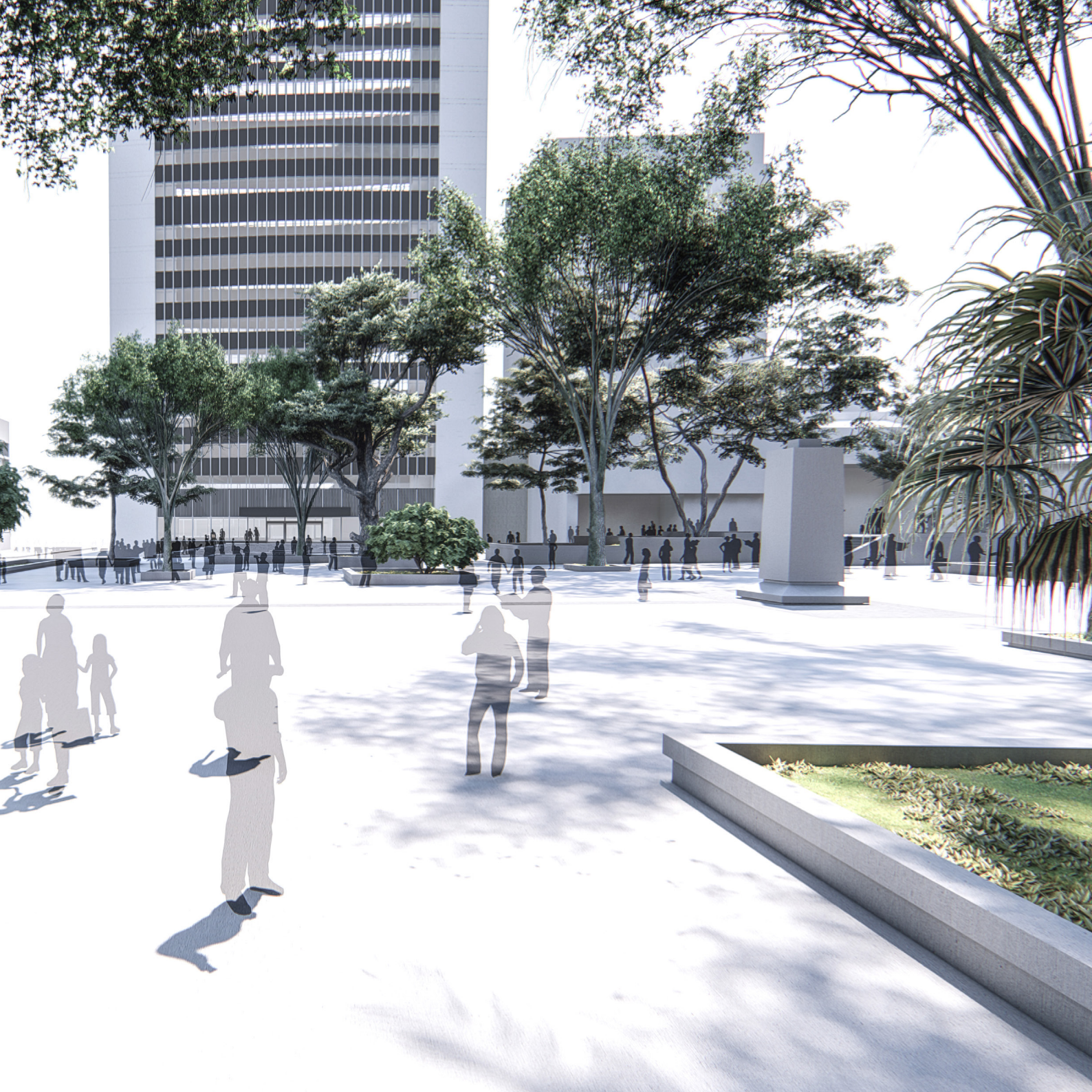
Boceto de Germán Samper Gnecco

La ciudad

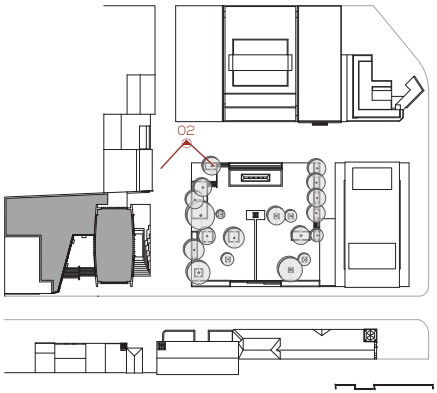


Perspectiva 01.
Desde el Banco de la República

Referencia para vistas. Contexto inmediato

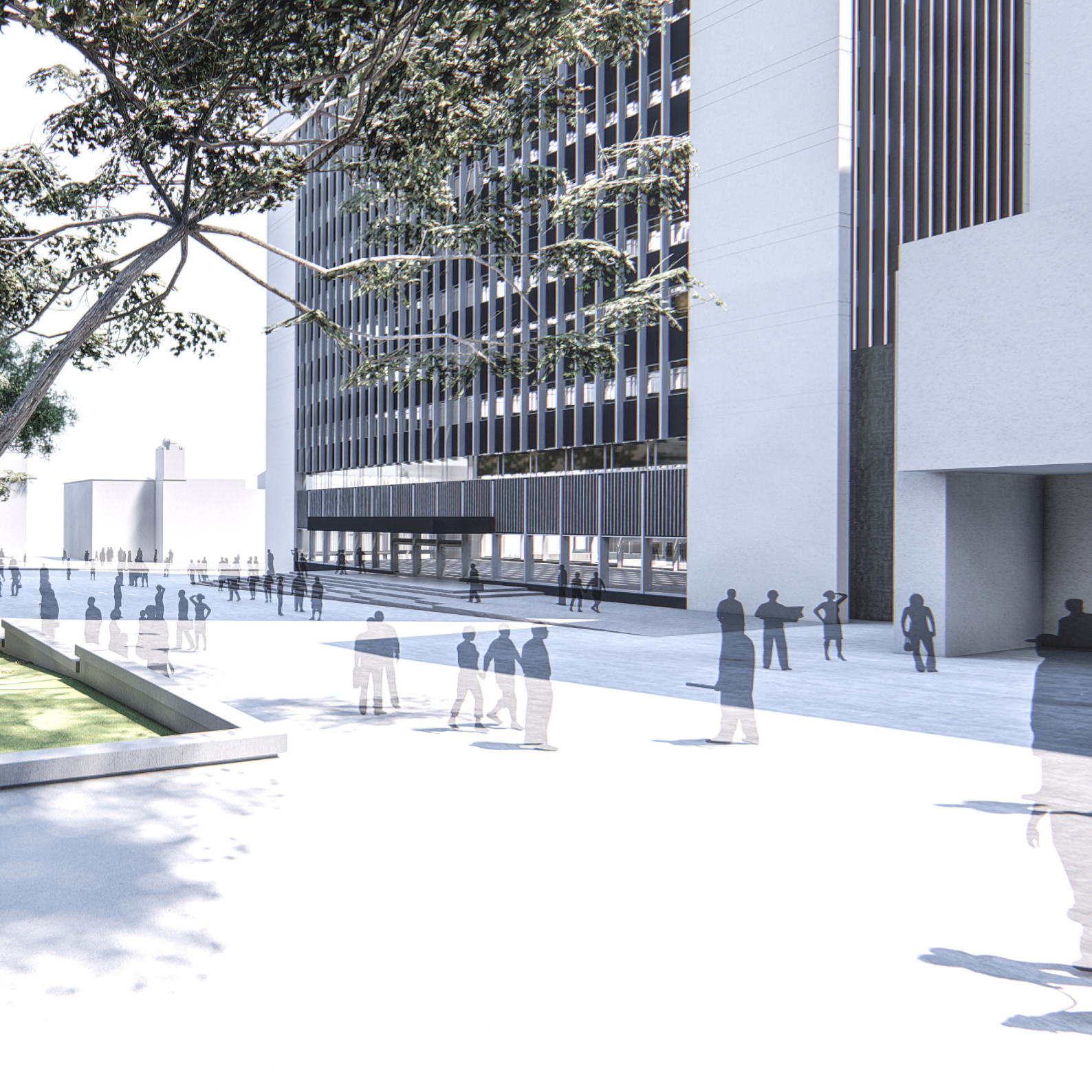


La ciudad

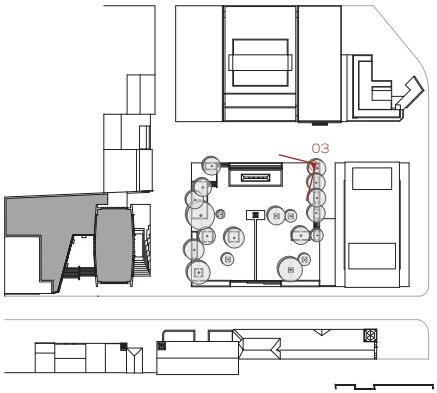


Perspectiva 02.
Desde el ingreso al Museo del Oro

Referencia para vistas. Contexto inmediato

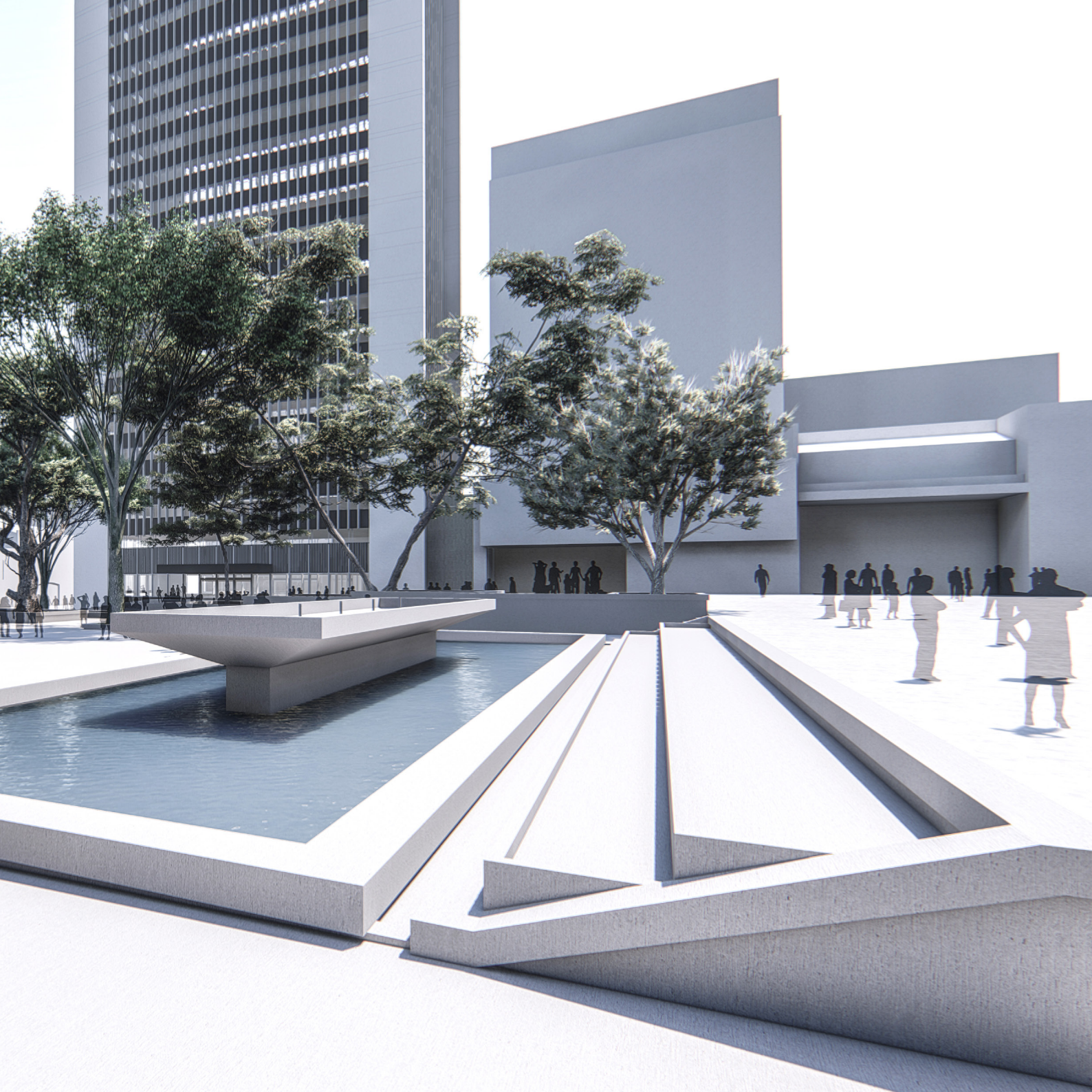


La ciudad



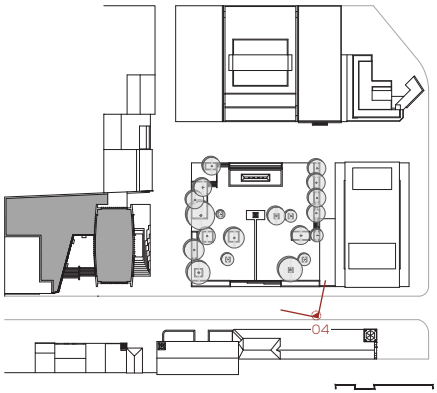
Perspectiva 03.
Desde la pileta del Parque Santander

Referencia para vistas. Contexto inmediato



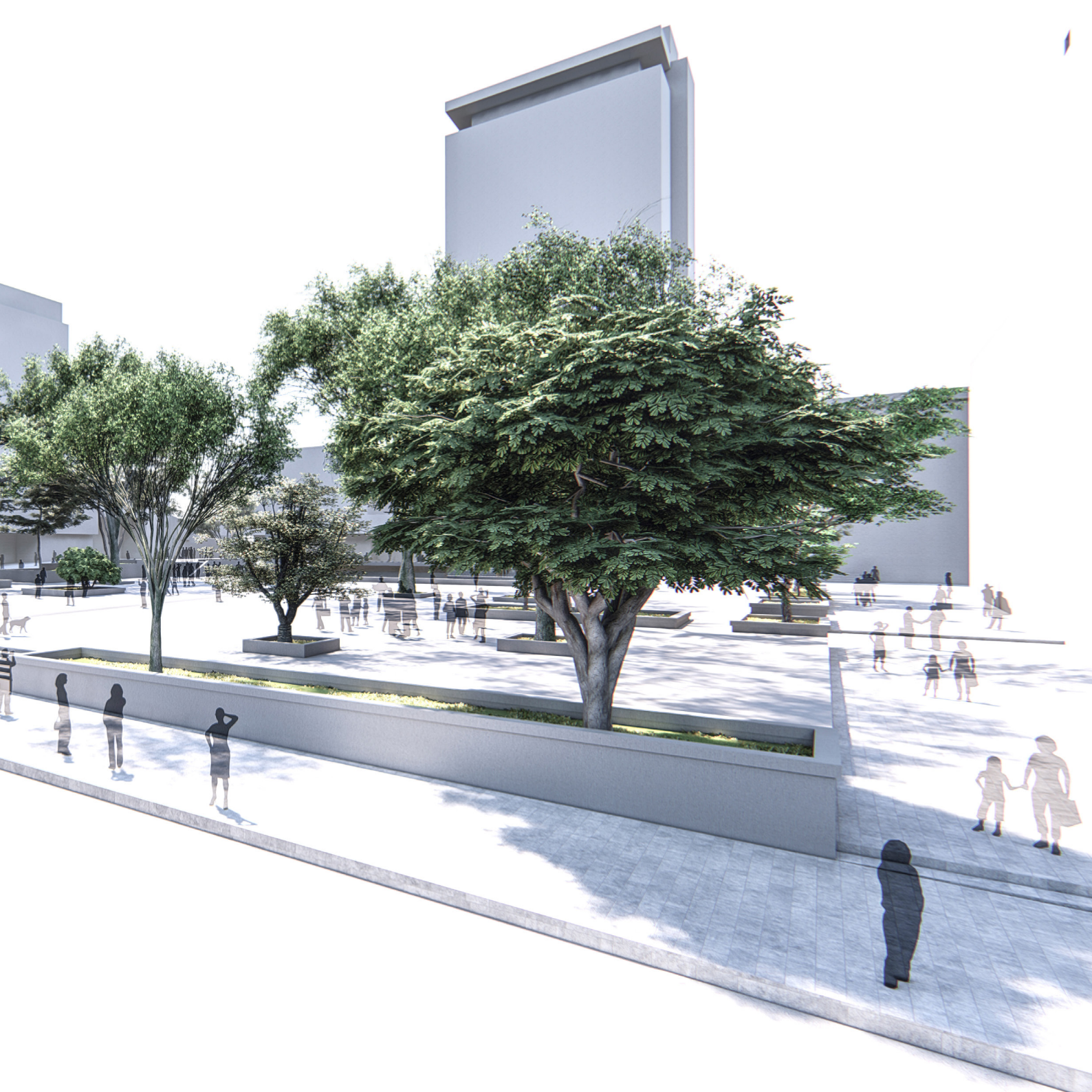
La ciudad



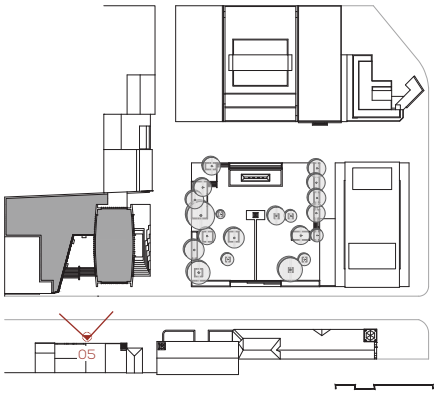


Perspectiva 04.
Desde la Iglesia de San Francisco

Referencia para vistas. Contexto inmediato



El objeto arquitectónico

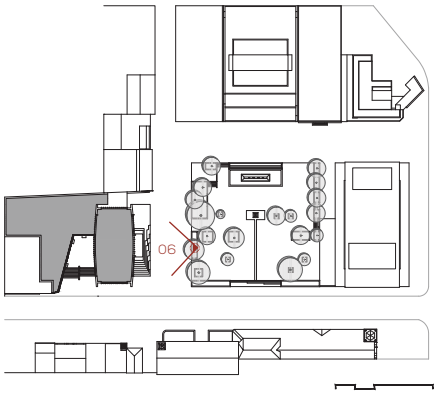


Perspectiva 05.
Desde la Carrera 7

Referencia para vistas. Contexto inmediato

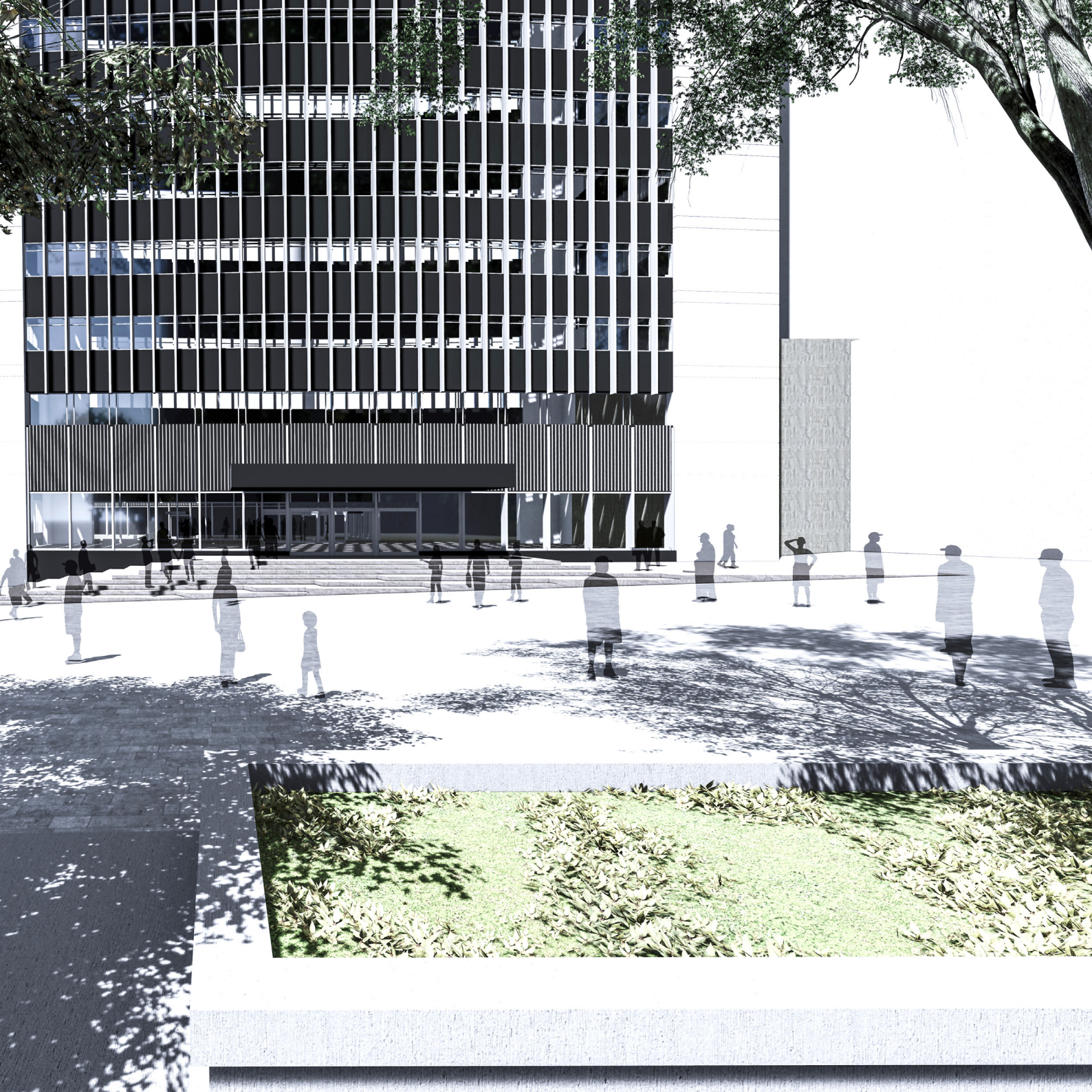


El objeto arquitectónico

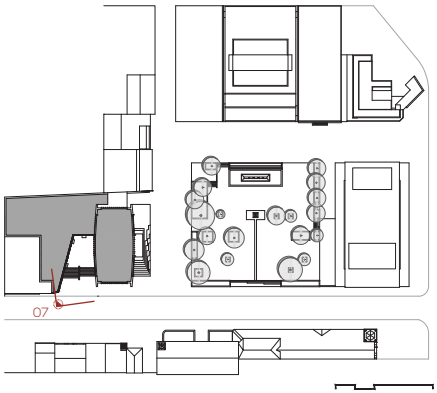


Perspectiva 06.
Desde el Parque Santander por la Calle 16

Referencia para vistas. Contexto inmediato



El espacio público

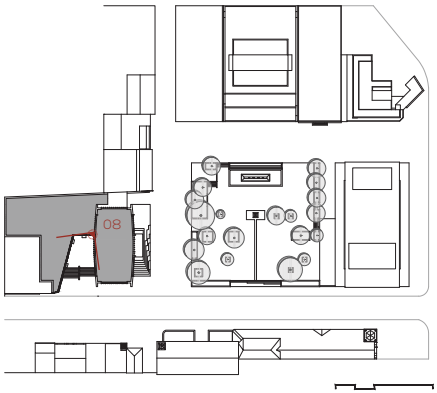


Perspectiva 07.
Desde la vereda de Avianca por la Carrera 7

Referencia para vistas. Contexto inmediato

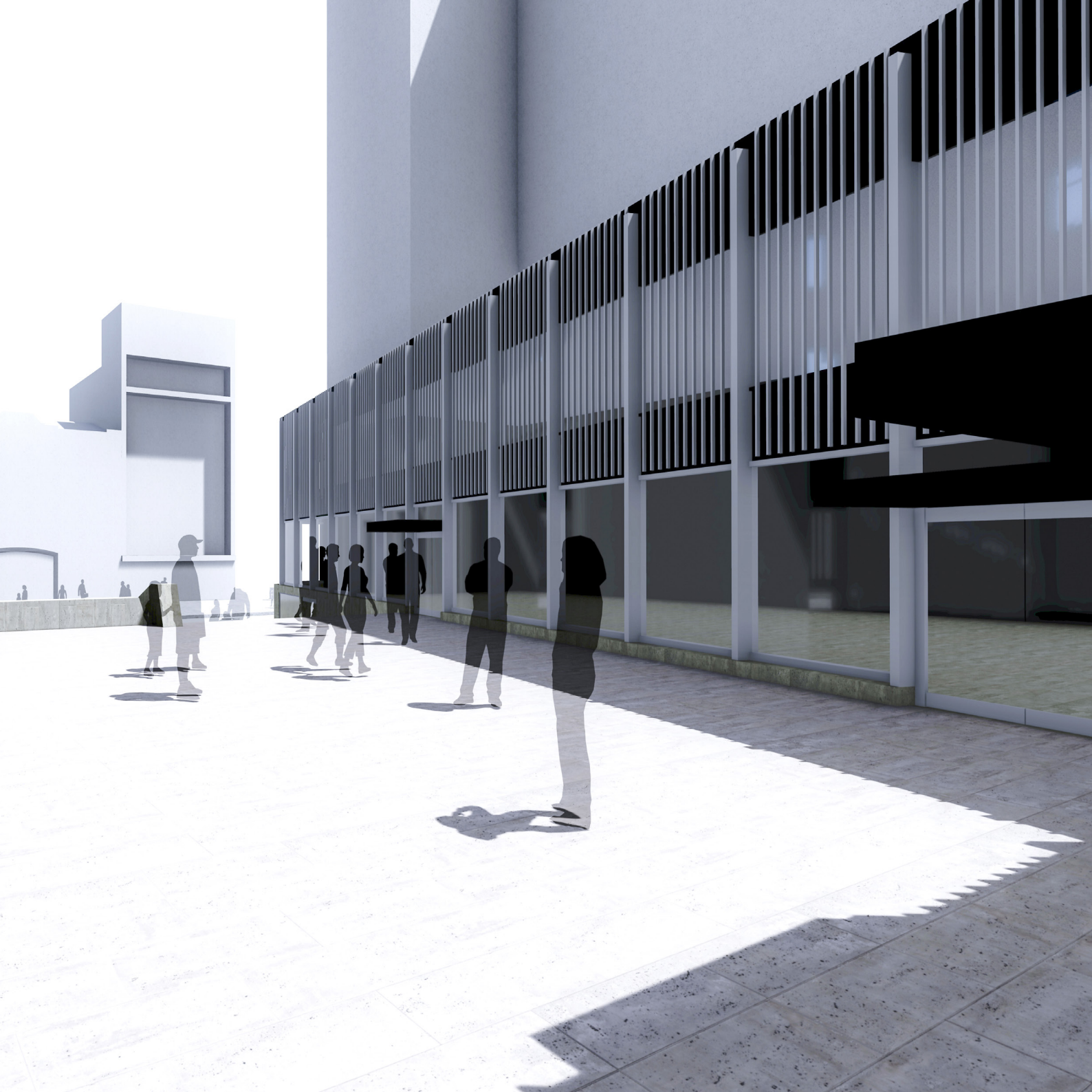


El espacio público



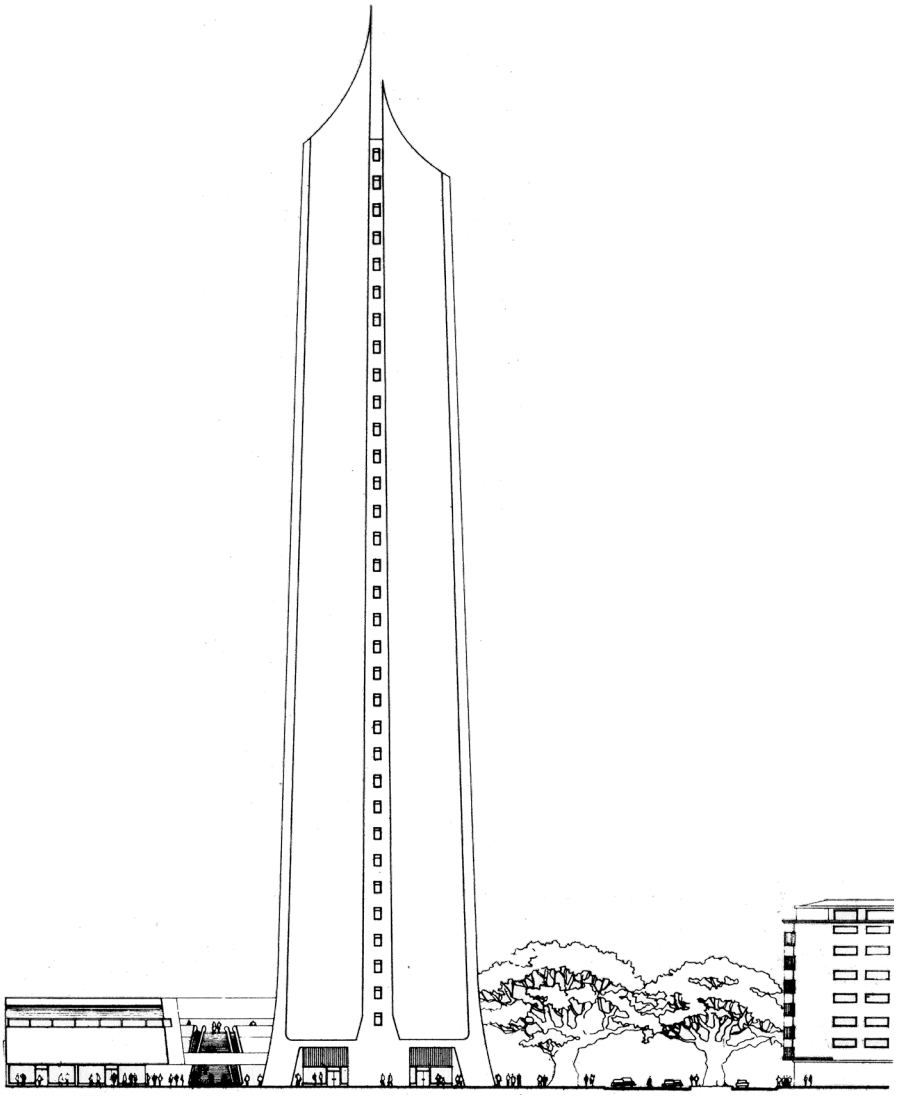
Perspectiva 08.
Desde la intersección de los volúmenes de la torre y plataforma de Avianca

Referencia para vistas. Contexto inmediato



03.2.2.

EDIFICIO COLTEJER



"El arte de hacer lugares no es el resultado automático del ejercicio de la construcción, sino del fruto de la interacción con el arte, responde a los deseos de la ciudadanía en tanto que los individuos y la comunidad se apropien de él."[1]

León Krier

Ubicación

Medellín, Colombia





Emplazamiento

Datos generales del proyecto

Durante el año de 1968, la industria colombiana de tejidos Coltejer, una de las más prósperas e influyentes de Medellín, requirió la construcción de una infraestructura que respaldara su categoría empresarial, por lo que su directiva convocó de manera privada a los mejores arquitectos con experiencia en proyectos similares desarrollados en las principales ciudades del país para que concursaran por el diseño del edificio. El objetivo fue construir un rascacielos de mayor altura que ningún otro hasta ese entonces en el territorio colombiano y que además, contribuya a la modernización y revitalización del centro de la ciudad.

Participaron de la convocatoria seis arquitectos con sus respectivos equipos, resultando ganador el proyecto elaborado por la firma Esguerra, Sáenz, Urdaneta y Samper en compañía de Fajardo Vélez & Cía y Jorge Manjarrés representada por Germán Samper Gnecco. La propuesta seleccionada, a más de cumplir satisfactoriamente los requisitos del concurso que fueron: concebir un edificio que se constituyera como un elemento característico de la silueta urbana de Medellín; y generar espacios interiores multifuncionales que facilitaran los servicios de la empresa para sus accionistas y así obtener una adecuada rentabilidad; consiguió ubicar una plaza pública como parte integral del volumen en donde se permitió el desarrollo de diversas actividades sociales y culturales en beneficio de la comunidad. Coltejer auspició este sitio para la ciudad de la época y perdura hasta la actualidad.[2]

El Plan Regulador de Josep Lluis Sert y Paul Lester Wiener formulado para Medellín en la década de los años 50 aportó para que las condiciones urbanas fueran favorables a la construcción del primer rascacielos de la ciudad, pues en base a este Plan se establecieron las pautas para la modificación de normas urbanísticas que fueron ampliando los índices de construcción y ocupación del territorio hasta permitir la propuesta de un edificio de 35 pisos de altura.

1. KRIER, León. (2013) ."La Arquitectura de la comunidad: la modernidad tradicional y la ecología del urbanismo". Escuela Técnica Superior de Arquitectura. Universidad Poliécnica de Madrid. Editorial Reverté. Madrid. España. Pg. 105.

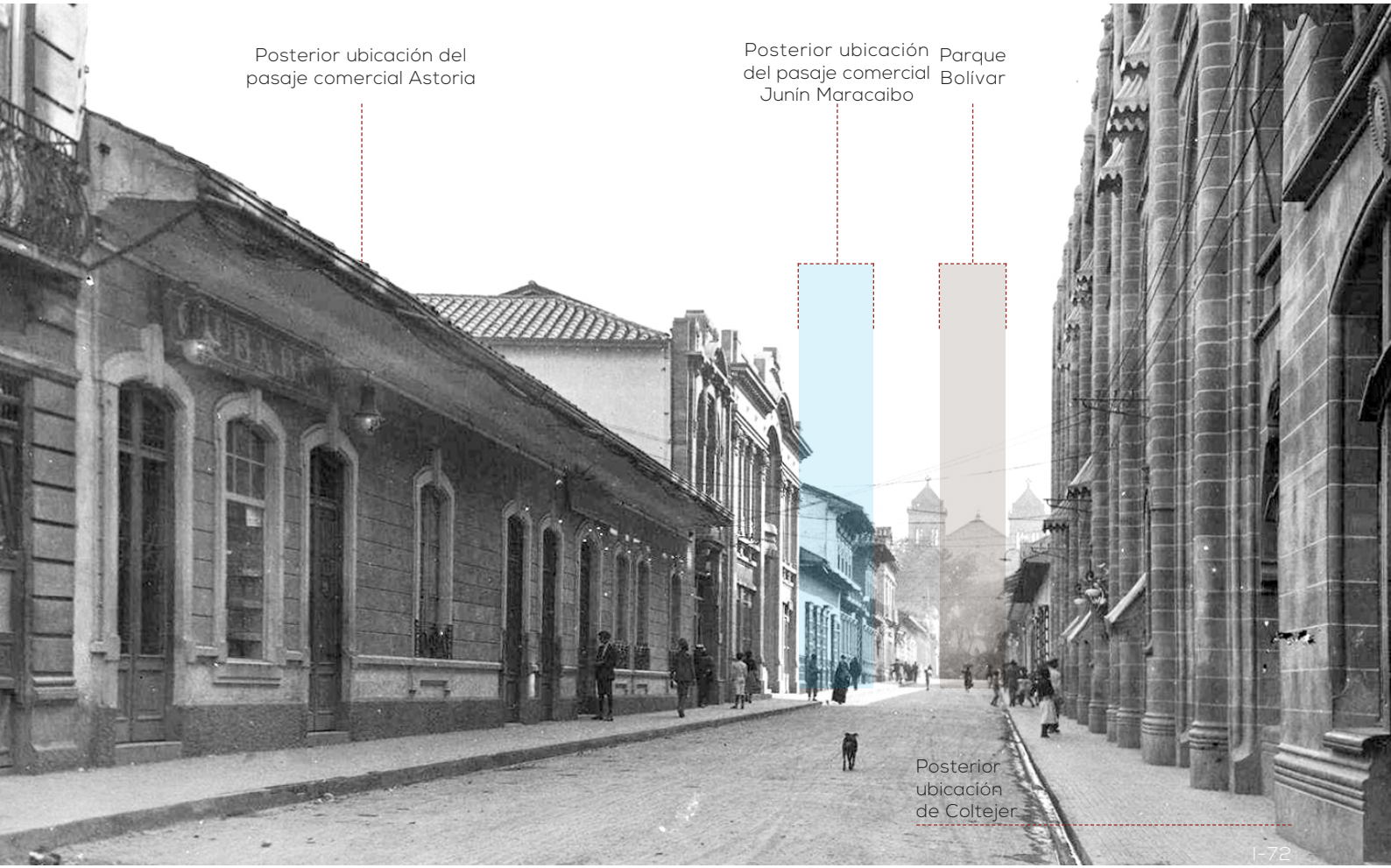
2. PÉREZ NANCLARES, Carlos Mario. (2016). "La planta baja de los rascacielos". Tesis de máster. Facultad de Arquitectura. Universidad Nacional de Colombia. Medellín, Colombia. Pg. 78.

LA CIUDAD
El entorno inmediato

En el entorno inmediato al sitio seleccionado para la implantación del edificio Coltejer ubicado en la ciudad de Medellín coexisten inmuebles que en su mayoría carecen de valor histórico y arquitectónico, consolidando en el sector una arquitectura de mediana escala destinada al ámbito comercial, financiero y empresarial.

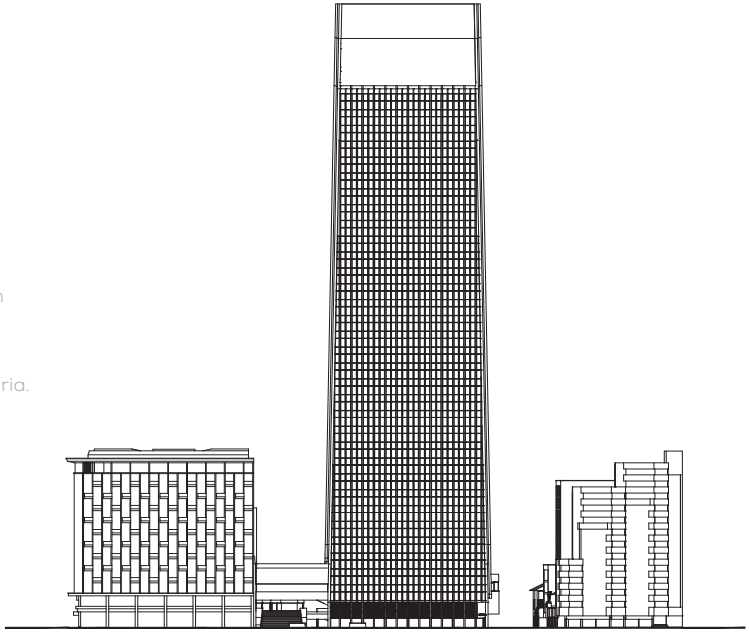
El lugar determinado fue una esquina urbana delimitada al Norte por la Carrera 49 Junín, primer paseo peatonal de Medellín de estrecha sección que perdía su continuidad al encontrarse directamente con el Parque Bolívar, fue por mucho tiempo el eje de comercio de lujo de la ciudad ya que en él se manifestaron los principales pasajes mercantiles como el Astoria y el Junín Maracaibo, compuestos por calles interiores que atravesaron las manzanas en línea recta. (I-72). Al sur del predio frente a la calle se localizó el edificio La Bastilla diseñado por el arquitecto Ignacio Viera en el año de 1940, el cual junto a su vecino, el edificio Bemogú - Grancolombia proyectado por el mismo arquitecto en 1944, formaron parte de un primer grupo de proyectos que reunía las cualidades de los edificios que anteceden al movimiento moderno como: superficies lisas, espacios llenos de luz, simplicidad constructiva y eliminación de ornamentación en sus fachadas. Continuando la Carrera 49 Junín hasta la Av. San Juan con una vía de mayor sección con respecto al tramo anterior, se ubicaron algunas de las edificaciones más representativas de la modernidad como el edificio de Seguros Bolívar diseñado por Jairo Restrepo Tisnes en 1962 y el edificio Nuevo Horizonte de Saldarriaga, Obando y Cía. en respuesta a la vocación financiera y empresarial que, durante la primera mitad del siglo, fue adquiriendo el sector. Al Este colinda con el edificio La Ceiba de 13 pisos de altura que remata la intersección de la Carrera 47 Sucre con Calle 52 en el que funciona el Casino Real Playa, y al Oeste con un conjunto de construcciones de escalas variadas con carácter comercial y financiero que carecen de identificación propia.

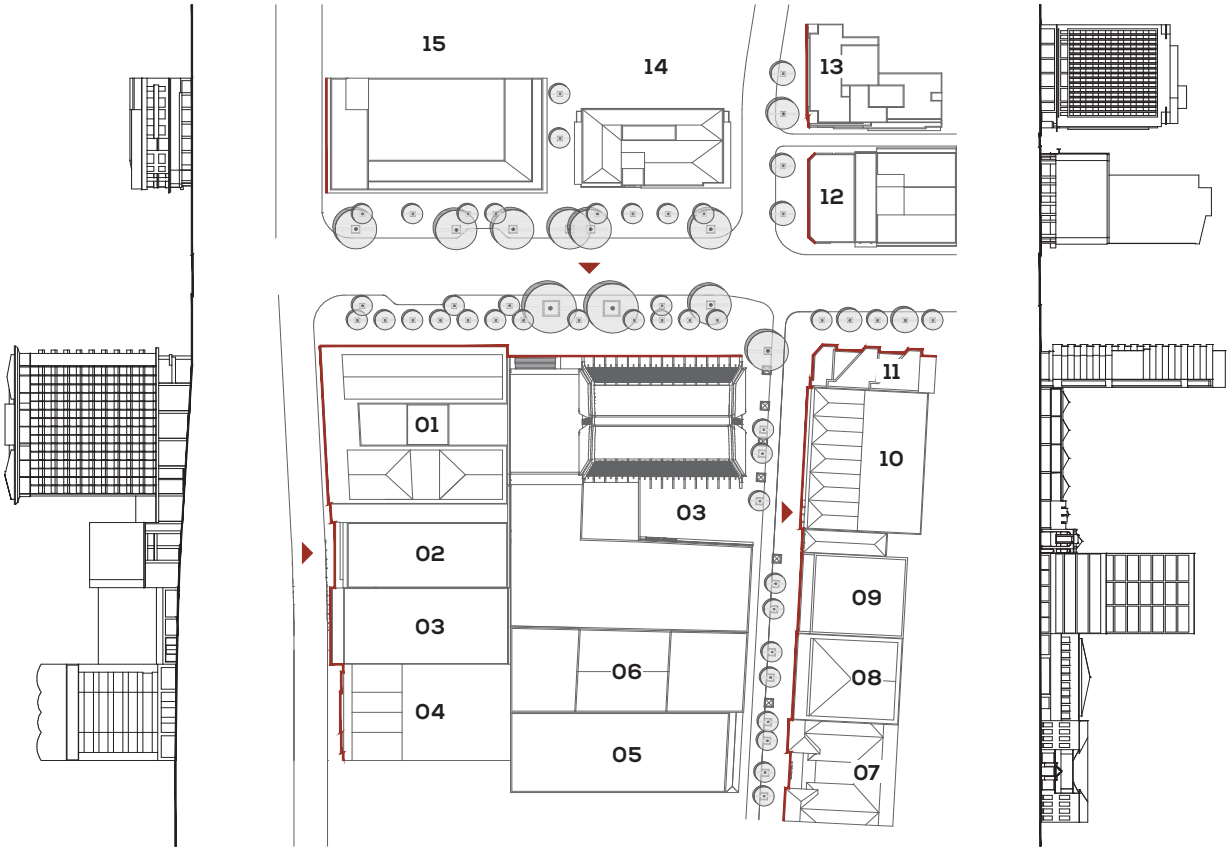
I - 72. Edificaciones a lo largo de la Carrera 49 Junín en el año 1932. Contexto en el que años más tarde se emplazaría el edificio Coltejer.
Imagen de Francisco Mejía extraída de la Biblioteca Pública Piloto de Medellín para América Latina. https://www.facebook.com/MemoriaVisualDeMedellin.

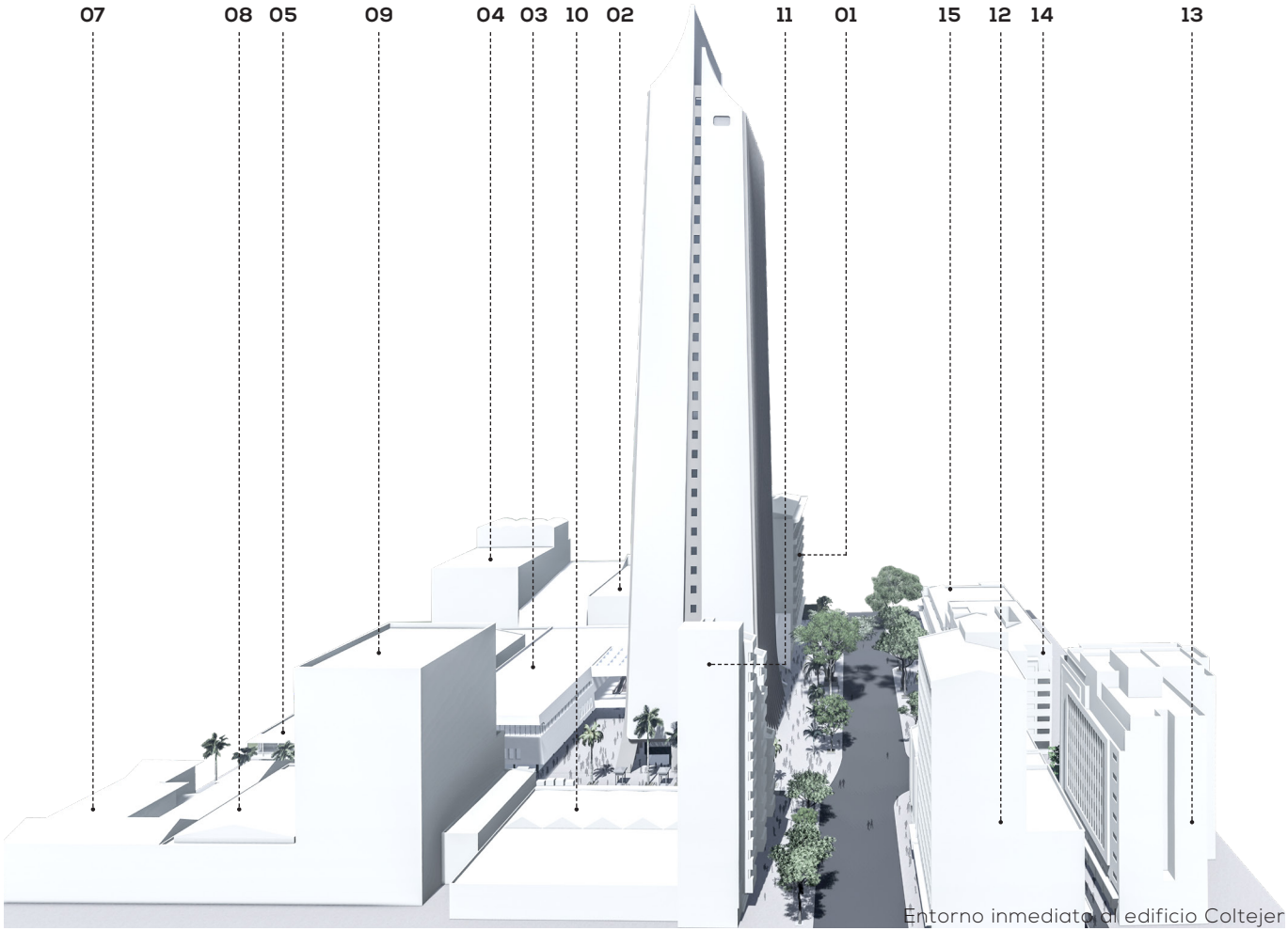

Posterior ubicación del pasaje comercial Astoria
Posterior ubicación del pasaje comercial Junín Maracaibo
Parque Bolívar
Posterior ubicación de Coltejer

I-72

01. Edificio La Ceiba 1959.
02. Edificio sin identificación.
03. Edificio Coltejer 1968-1972.
04. Edificio sin identificación.
05. Edificio sin identificación.
06. Edificio sin identificación.
07. Edificio Pasaje Comercial Junín Maracaibo.
08. Edificio sin identificación.
09. Edificio sin identificación.
10. Edificio Pasaje Comercial Astoria.
11. Edificio La Lonja.
12. Edificio Santa Elena.
13. Edificio Fabricato 1947.
14. Edificio La Bastilla 1940.
15. Edificio San Fernando.







Entorno inmediato al edificio Coltejer

EL OBJETO ARQUITECTÓNICO
Lote y emplazamiento

El lote adquirido por la empresa para el desarrollo del proyecto insignia del gremio textil colombiano, se ubicó en la intersección de la Carrera 49 Junín con Calle 52, prolongación de la Av. La Playa, una privilegiada zona del centro de la ciudad de Medellín caracterizada por ser hasta la actualidad un sector de intensa actividad comercial.

Este predio esquinero fue propiedad del Sr. Gonzalo Mejía y años atrás estuvo ocupado por el edificio que lleva su nombre, un inmueble de estilo Art Nouveau diseñado por el arquitecto belga Agustín Goovaerts en el año de 1922, en el cual funcionaron oficinas en los niveles superiores y varios locales comerciales en la planta baja entre los que destacaron el Teatro Junín inaugurado en octubre de 1924 y el Hotel Europa considerado el mejor de la ciudad. El propietario decidió vender el lote en subasta pública y la empresa Coltejer lo encontró apropiado para sus necesidades, por lo que en el año de 1967 lo adquirió y el inmueble fue demolido para dar paso a la construcción del rascacielos. (I-73 | I-74).

El sitio contó con un área de 4.517m^2 y presentó condiciones urbanas de características en cierta medida comparables a las del edificio Avianca de Bogotá: densificación constructiva, edificaciones de mediana altura y alto flujo peatonal, lo que marcó un precedente para que la firma Esguerra, Sáenz, Urdaneta y Samper direccionara su propuesta a generar un espacio libre de uso comunitario en la planta baja del conjunto, con el propósito de brindar a la población un área de descanso en medio de un tramo saturado. Este espacio de mediación sumado al emplazamiento de la torre aislada de sus colindantes, favorecieron a las condiciones climáticas del edificio, pues permitió una correcta iluminación y ventilación desde todos sus ángulos. La altitud y latitud de Medellín dan como resultado un clima subtropical, que oscila entre templado y húmedo, y cuenta con una temperatura y precipitación promedio de 22.2°C y 1.673mm respectivamente. (I-75).

I - 73. Publicación en el diario El Colombiano a principios del año 1964 anunciando la venta del lote ocupado por el edificio Gonzalo Mejía catalogado como la mejor esquina de Medellín.
Imagen de Francisco Mejía extraída de la Biblioteca Pública Piloto de Medellín para América Latina. https://www.facebook.com/MemoriaVisualDeMedellin.

I - 74. Esquina destinada a emplazar el edificio Coltejer ubicado en la Carrera 49 Junín y Calle 52 en el año 1962.
Imagen de Gabriel Carvajal Pérez extraída de la Biblioteca Pública Piloto de Medellín para América Latina. https://www.facebook.com/MemoriaVisualDeMedellin.

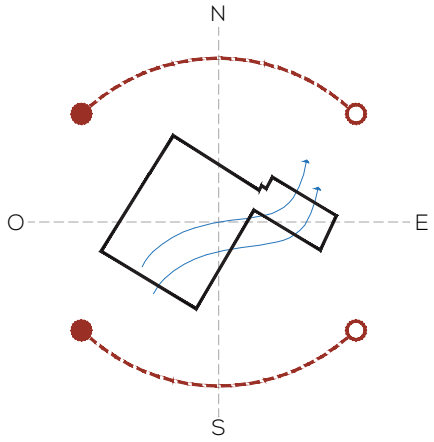
I - 75. Torre aislada del edificio Coltejer insertado en su contexto inmediato.
Imagen de Andrés Vélez extraída de google maps. https://www.google.com/map.

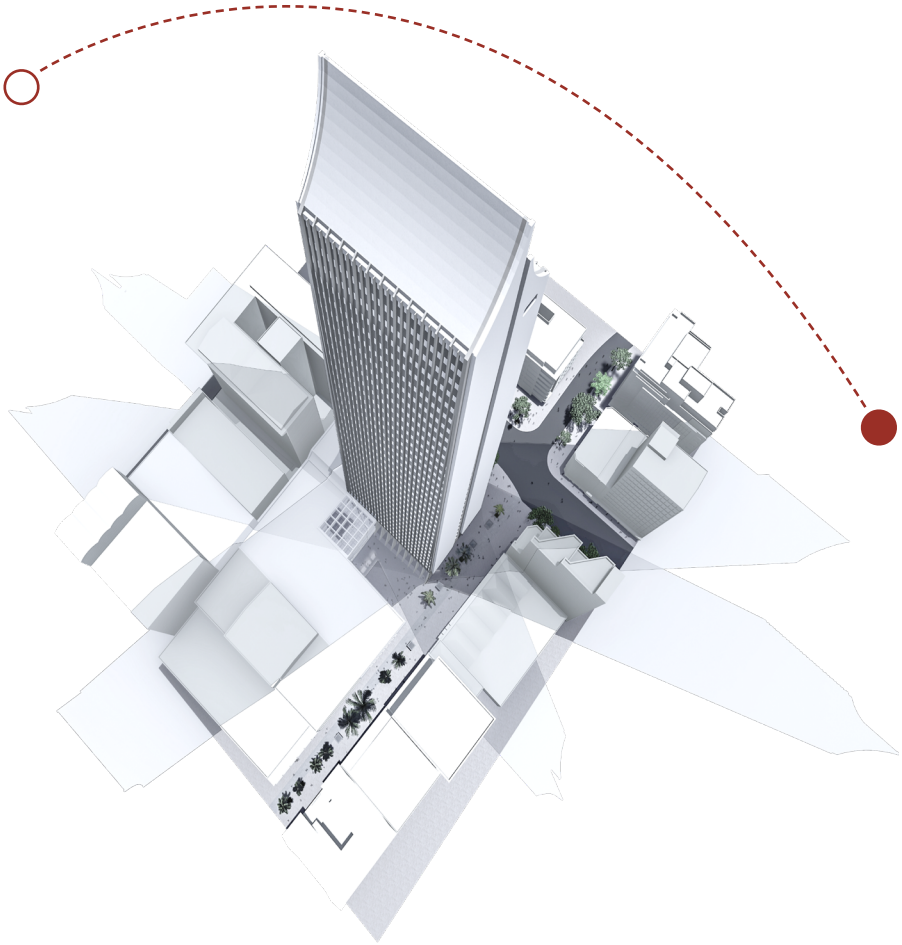

SE VENDE
LA MEJOR ESQUINA DE MEDELLIN
CARRERA JUNIN
CARRERA PALACE
PARQUE BERRIO
CALLE COLOMBIA
I-73

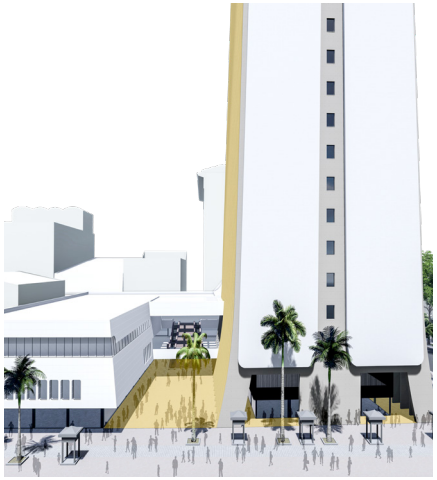

I-75


TEATRO
EUROPA
I-74


Coltejer
Calle 52
Carrera 49 Junín







Orientación solar en el proyecto

Programa

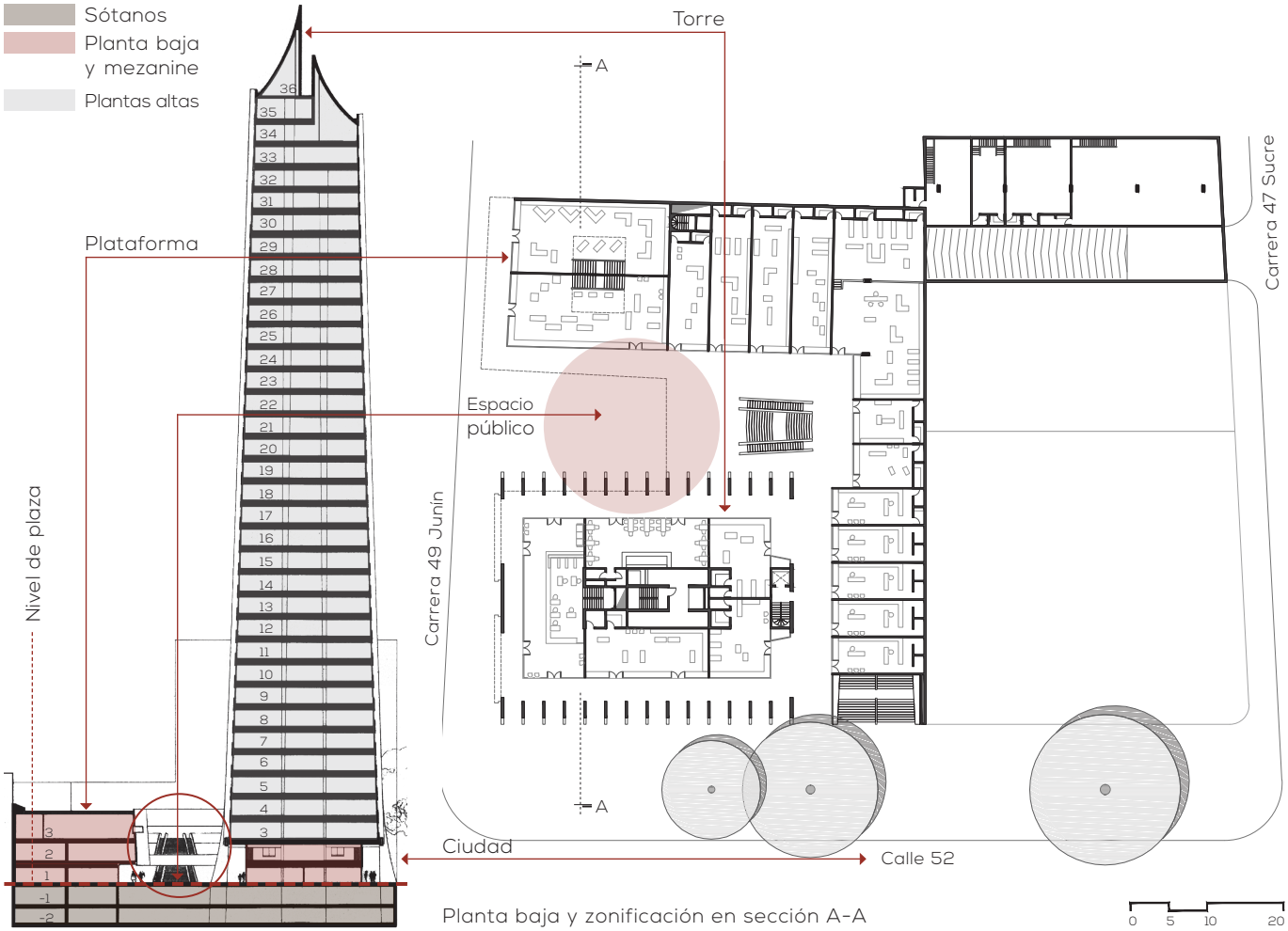
El edificio fue destinado para sede de las oficinas de la empresa textilera Coltejer, por lo que el programa arquitectónico contempló principalmente la dotación de espacios que posibiliten el correcto desarrollo de sus actividades. El conjunto se compuso de dos volúmenes: una torre y una plataforma separados entre sí por un vacío urbano a manera de vestíbulo - plaza de articulación entre los espacios del proyecto y la ciudad. (I-76).

La firma Esguerra, Sáenz, Urdaneta y Samper diseñó el conjunto partiendo de la idea de modernizar y revitalizar el sector tradicional seleccionado para su implantación, por lo que el punto focal de su propuesta fue generar espacios urbanos en la planta baja que actuaran como descongestionadores del tráfico peatonal bastante saturado en el tramo. El programa se resolvió mediante tres agrupaciones de niveles zonificados según su funcionalidad: sótanos, planta baja - mezanine, y plantas altas.

En los sótanos -1 y -2 se ubicaron los parqueaderos que ocuparon toda el área del predio. Las plantas bajas tanto de la torre como de la plataforma se destinaron a locales comerciales prolongando la actividad mercantil de la Carrera 49 Junín, y como elemento articulador de los dos bloques se dio lugar a la plaza pública. La primera planta alta o nivel 2 de la torre fue asignado a la recepción y hall principal del edificio, mientras que este mismo nivel de la plataforma concebido como mezanine más el nivel 3 continuaron con el comercio de la zona, vinculándose a la Carrera 47 Sucre a través de un pasaje comercial originado para salvar la diferencia de niveles de 3,40m entre las Carreras Junín y Sucre. Las plantas altas de la torre fueron propuestas para oficinas, el nivel 3 asignado a los accionistas de la empresa, los niveles del 4 al 18 para la renta y del 19 al 32 para Coltejer, el nivel 33 fue presidencia, el 34 sala de recepciones y los niveles 35 y 36 cuartos de máquinas.



I-76



Planta baja y zonificación en sección A-A

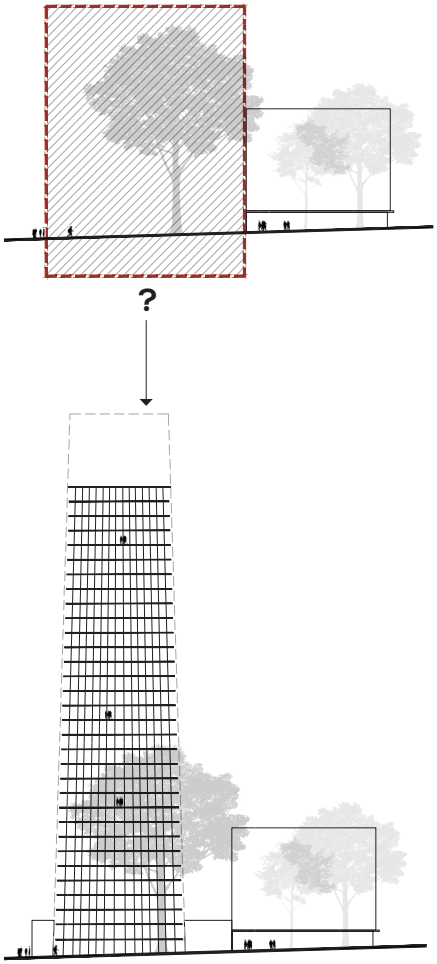
Configuración del proyecto

Medellín hacia las décadas de los años 60 - 70 vivía un proceso de transformación arquitectónica y urbanística, razón por la que Coltejer debía contribuir a ese cambio con una volumetría que dejara en evidencia la prosperidad económica de la ciudad en la época. Además, la firma encabezada por Germán Samper se propuso generar una edificación que perdurara en la memoria de los ciudadanos y pudieran apropiarse de ella así no fueran a hacer uso de sus dependencias, supliendo de alguna manera la ausencia de su antecesor, el edificio Gonzalo Mejía cuya demolición fue bastante debatida por toda la población.

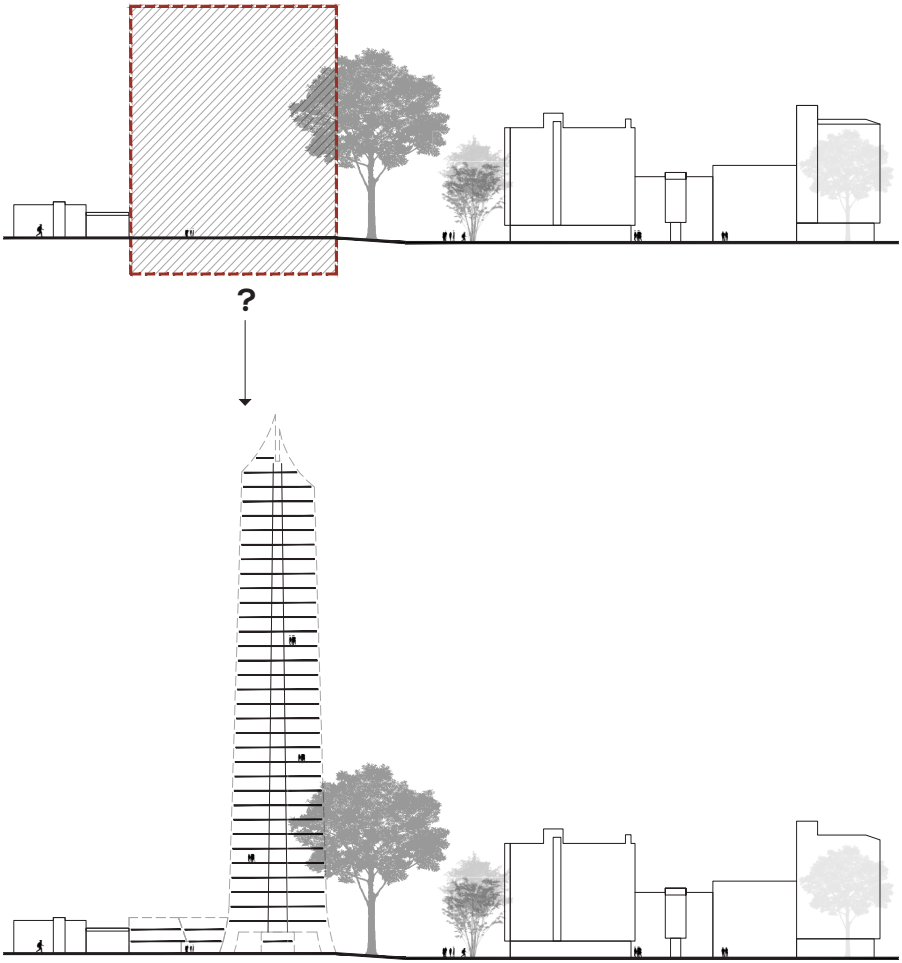
Debido a las características urbanas del predio manifestadas en páginas anteriores y al programa arquitectónico, la configuración del edificio Coltejer se fortaleció con la inclusión de una plaza exterior a manera de vestíbulo, tornándose en el elemento fundamental de la solución espacial. De forma periférica a este espacio público se ubicaron la torre y la plataforma, que tradicionalmente en la tipología de torre - plataforma se dispone la primera sobre la segunda, sin embargo, en el diseño de Coltejer desplazó la plataforma para aislar la torre de 135 metros de altura dando lugar a un espacio mediador. (I-77).

La plataforma se configuró por dos volúmenes de dos pisos de altura más mezanine conectados entre sí por uno de sus extremos, el primero en forma de L con frente a la Carrera 49 Junín y Calle 52 en donde se ubicó el ingreso principal a la torre y el otro rectangular con frente a la Carrera 47 Sucre, cada uno de ellos adosados a sus respectivos colindantes. (I-78). La plataforma en L se relacionó con la torre emplazada en la esquina del lote únicamente en los tres primeros niveles, dejando exento el volumen elevado del rascacielos cuyo diseño simbolizó las lanzaderas de los telares por petición expresa del gerente de la textilera Rodrigo Uribe Echavarría, quien quería que el nuevo edificio fuera llamativo. (I-79).

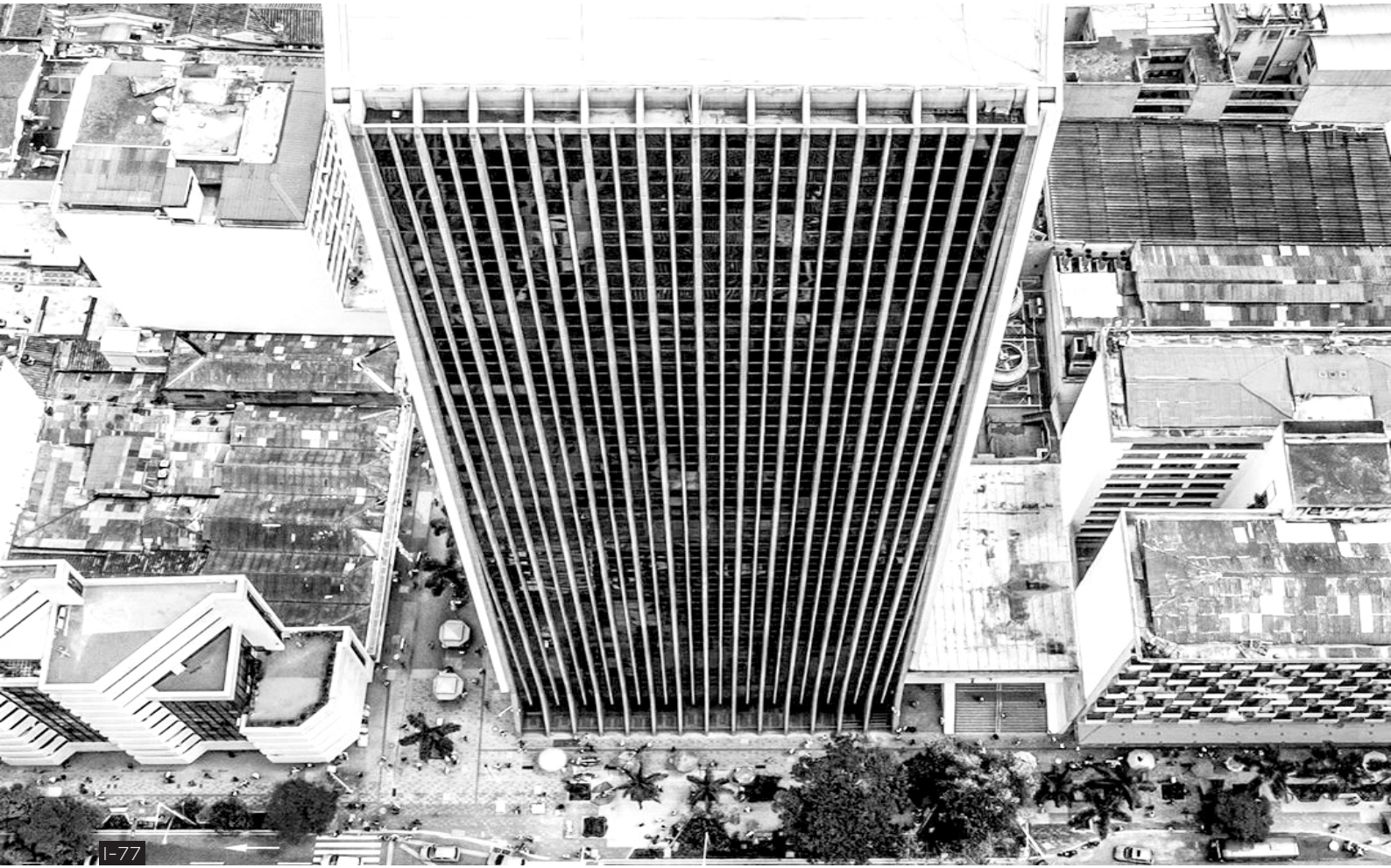
I - 76. Espacio público del edificio Coltejer. http://www.skyscrapercenter.com/building/edificio-coltejer.



Volumen hacia la Calle 52



Volumen hacia la Carrera 49 Junín



I-77

I - 77. Vista aérea del volumen de la Torre del edificio Coltejer en su fachada hacia la Calle 52.
Imagen de Sebastián Saldarriaga extraida de la página web https://www.instazu.com/media.

I - 78. Volumen de la plataforma en L delimitante del vestíbulo - plaza del conjunto. https://www.google.com/maps.

I - 79. Torre adosada a la plataforma en los tres primeros niveles hacia la Calle 52 dejando libre su volumen desde el cuarto piso.https://www.google.com/maps.

I - 80. Esquema gráfico de la estrategia empleada para la configuración funcional del proyecto. Elaborado por Germán Samper Gnecco.
Imagen extraida de la Revista Escala No. 31-30 dedicada al edificio Coltejer. Pg. 2.

I - 81. Esquema gráfico de la estrategia empleada para la configuración formal del proyecto. Elaborado por Germán Samper Gnecco.
Imagen extraida de la Revista Escala No. 31-30 dedicada al edificio Coltejer. Pg. 2.

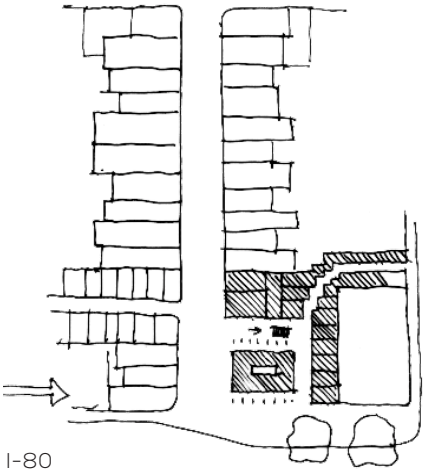

I-78


I-79

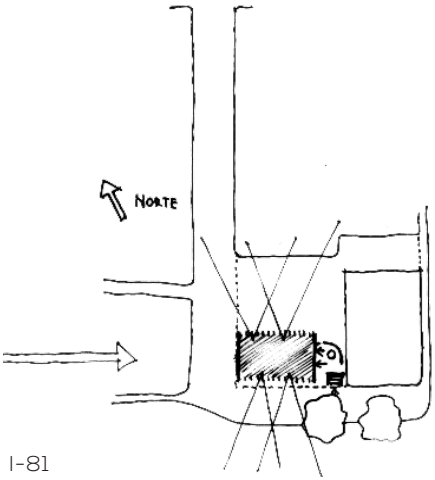
El emplazamiento de la plataforma en L y la torre dispuestos en un orden formal atípico, fue la estrategia principal que empleó la firma Esguerra, Sáenz, Urdaneta y Samper para dar lugar al espacio público del conjunto en su planta baja, el cual se incorporó al mismo nivel de la Carrera 49 Junín y su vereda para formar una plataforma única de tráfico peatonal y se convirtió en una nueva esquina entre los dos volúmenes de Coltejer que se adaptó a las actividades del tramo de Junín, consiguiendo así establecer un manejo equilibrado de las relaciones público - privadas entre el objeto arquitectónico y la ciudad.

La relación entre todos los elementos que otorgaron carácter urbano a la planta baja del conjunto, se complementó a través del uso de pasajes interiores en la plataforma, muy característicos en la zona, los que se comunicaron con la ciudad por las Carreras Junín y Sucre y Calle 52, razón por la que este volumen fue una pieza eminentemente pública que recogía flujos peatonales y los distribuía. El proyecto utilizó toda el área del predio para su desarrollo, sin embargo, permitió la permeabilidad visual y física de los ciudadanos al generar estas circulaciones comerciales en todos los volúmenes y espacios de uso común, otorgándole factibilidad y pertinencia al diseño que explotó y reforzó el carácter público del sector. (I-80).

Debido al espacio urbano circundante reducido, Germán Samper concluyó su diseño a nivel de piso con la inserción de recursos arquitectónicos que permitieron un acertado acoplamiento del conjunto a su entorno público: una escalera en el cruce de los pasajes internos y abierta a Junín que articuló el sistema peatonal mientras los conducía a una terraza en el siguiente nivel, y al igual que en el edificio Avianca, para este concurso se manejó la transparencia en las fachadas de la planta baja, permitiendo el contacto visual desde el proyecto hacia las actividades cotidianas de la ciudadanía. (I-81).



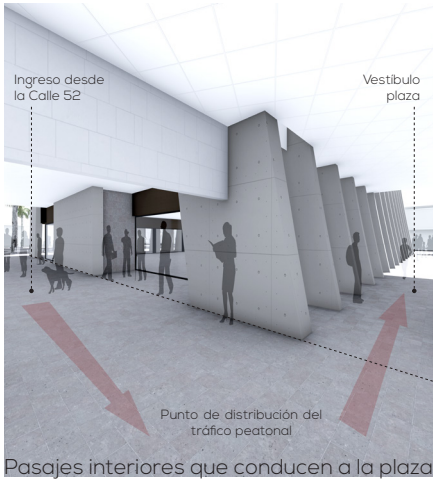
I-80



I-81



Plataforma única entre vestíbulo - plaza y vía peatonal



Pasajes interiores que conducen a la plaza

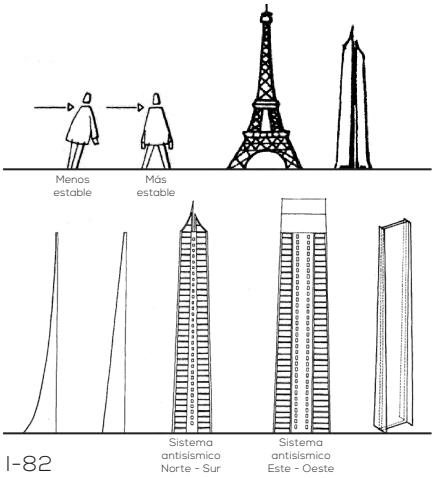


Visuales vestíbulo-plaza | Torre | Plataforma

Estructura, materialidad y escala

La firma ganadora del concurso manejó el hormigón armado como material estructural tanto en la torre como en la plataforma, sin embargo, la apariencia de estos volúmenes fue completamente diferente. A la torre que fue considerada el elemento arquitectónico sobresaliente del proyecto, le otorgaron un tratamiento vertical en sus fachadas Norte y Sur mediante una estructura envolvente de hormigón armado a la vista para acentuar su aspecto estilizado, ya que debido a las condiciones estrechas del tramo consideraron que el volumen debía ser esbelto, mientras que en la plataforma la estructura no se evidenció, pues este volumen pretendió ser más discreto y sencillo. Como es característico en los trabajos de este grupo de arquitectos, la disposición estructural periférica permitió que los espacios interiores fueran completamente flexibles y por consecuente adaptables a cualquier actividad de naturaleza empresarial y comercial.

La estructura en concreto de la torre de planta rectangular fue de sección variable, pues se ampliaba al llegar al suelo utilizando un sistema antisísmico, ya que su diseño se basó en los apoyos de la Torre Eiffel en París. (I-82). En las fachadas hacia el vestíbulo - plaza y Calle 52 se ubicaron 15 columnas tipo diafragma a manera de quiebrasoles separados entre sí 2.70m formando un portal en la planta baja y para complementar el cerramiento del edificio se utilizó ventanales de vidrio y carpintería metálica (I-83), mientras que el volumen se cerró hacia las fachadas Este y Oeste, pues destacó el revestimiento cementicio color blanco de sus muros con una franja central de hormigón y pequeñas ventanas rectangulares. (I-84). En la plataforma la materialidad empleada fue similar a las fachadas ciegas de la torre, utilizando transparencia únicamente en su planta baja. y el vestíbulo - plaza mediador entre los volúmenes del conjunto se revistió con un material cerámico en formato rectangular, cuya tonalidad anaranjada destacó en su contexto. (I-85).



I-82

I - 82. Esquema de concepción formal de la estructura de la torre.
Imagen extraida de la Revista Escala No. 31-30 dedicada al edificio Coltejer. Pg. 6.

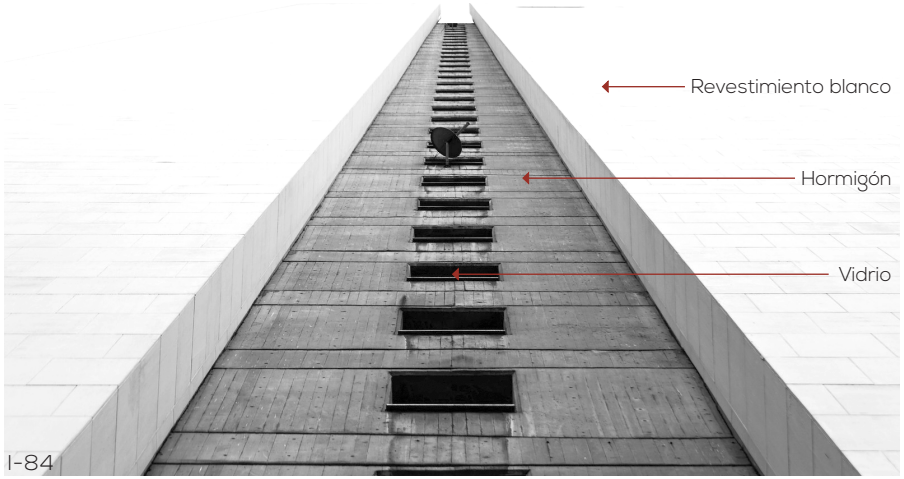
I - 83. Materialidad en la fachada norte del volumen de la Torre del edificio Coltejer con frente al vestíbulo - plaza. https://live.staticflickr.com.

I - 84. Materialidad en la fachada oeste del volumen de la torre del edificio Coltejer hacia la Carrera 49 Junín. https://live.staticflickr.com.

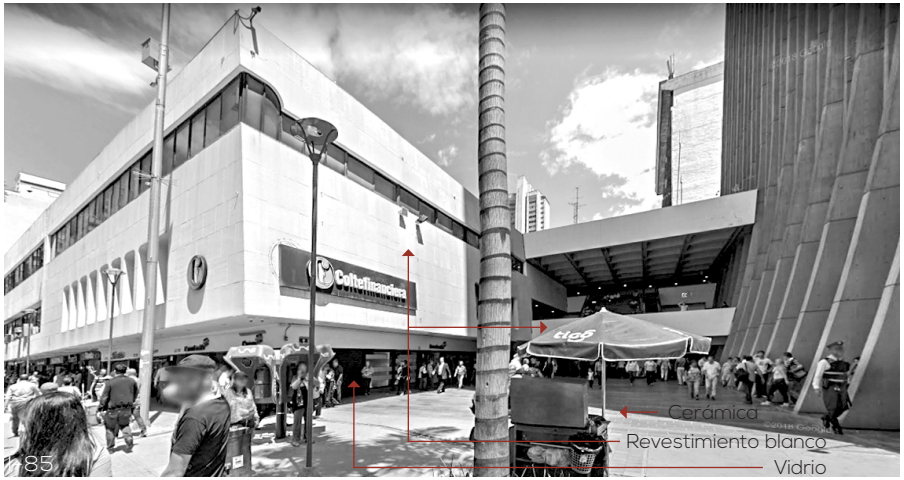
I - 85. Materialidad en la plataforma y el vestíbulo - plaza hacia la Carrera 49 Junín. https://www.google.com/maps.

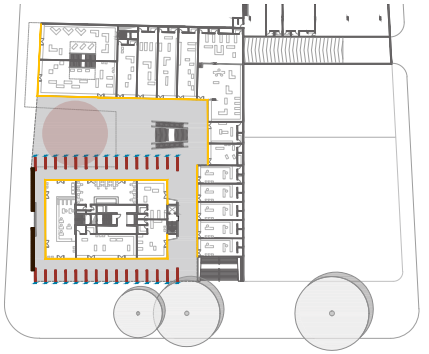

Vidrio
Carpintería metálica
Estructura perimetral portante en hormigón

I-83



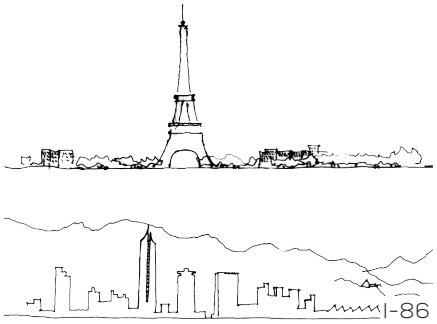
Columnas de h°
Muros laterales blancos
Estructura como quiebrasoles
Carpintería metálica y vidrio
Revestimiento cerámico en piso





Planta baja. Materialidad en fachadas

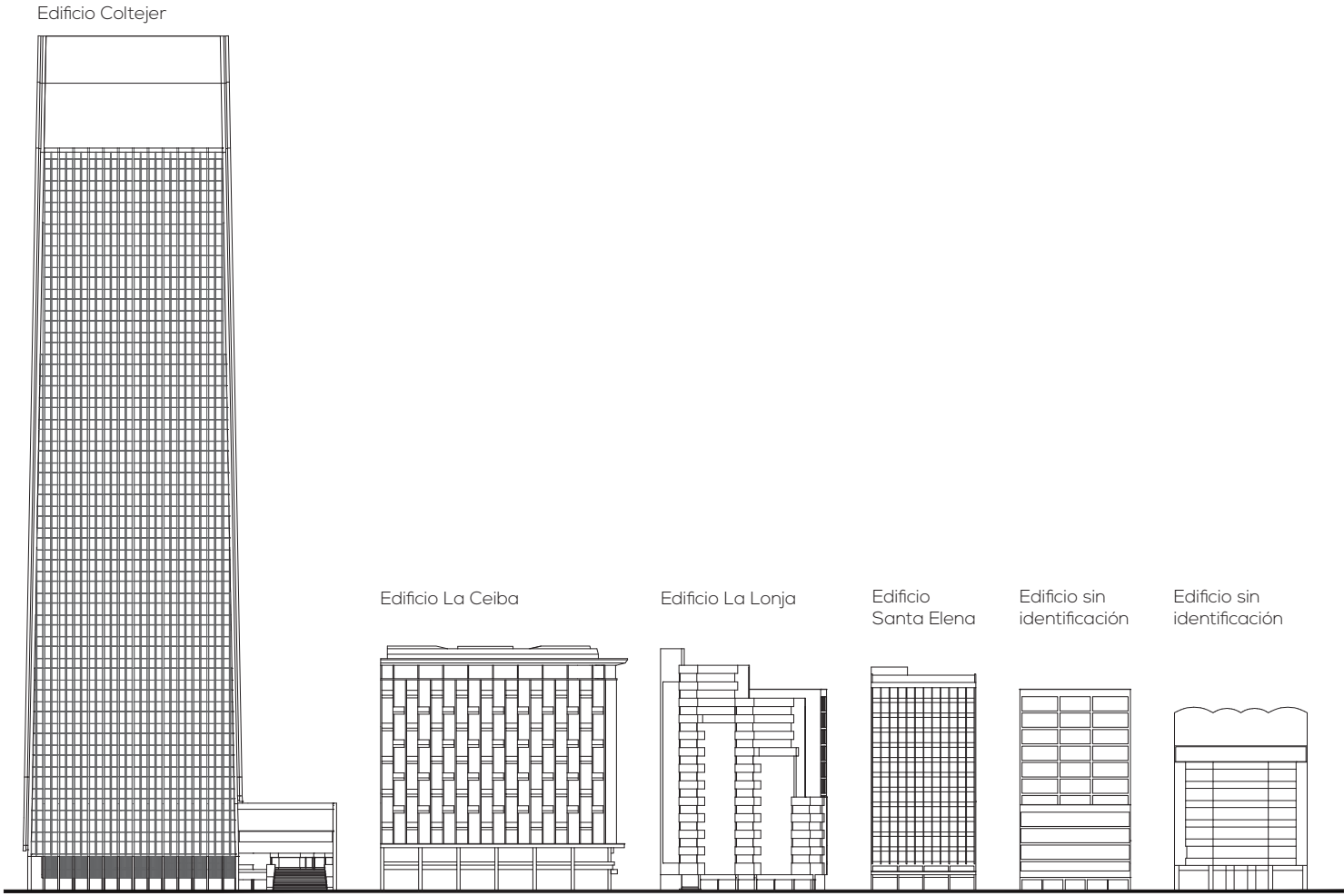
La escala de las edificaciones que formaron parte del contexto inmediato a Coltejer no se compararon con la magnitud del edificio, pues las agujas gemelas de su remate se elevaron considerablemente con respecto a sus vecinos y conformaron la silueta de la ciudad moderna. (I-86 | I-87).



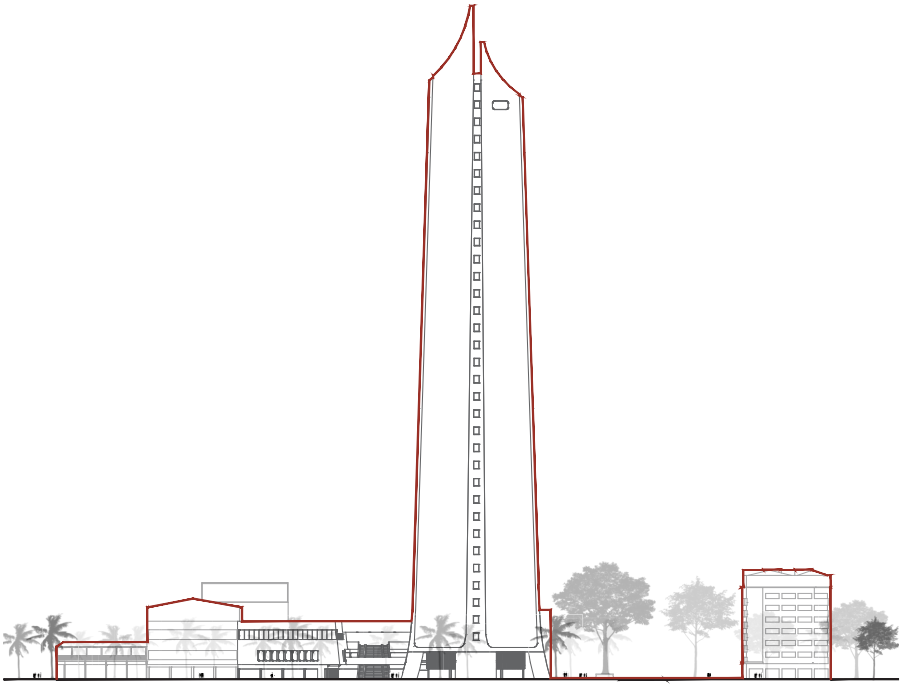
I - 86. Esquema "La forma evoca la función" Silueta de la torre emplazada en la ciudad. Elaborado por Germán Samper Gnecco. Imagen extraida de la Revista Escala No. 31-30 dedicada al edificio Coltejer. Pg. 3.

I - 87. Edificio Coltejer insertado en la escala de la ciudad.
Imagen de Sebastián Saldarriaga extraida de la página web https://www.instazu.com/media.



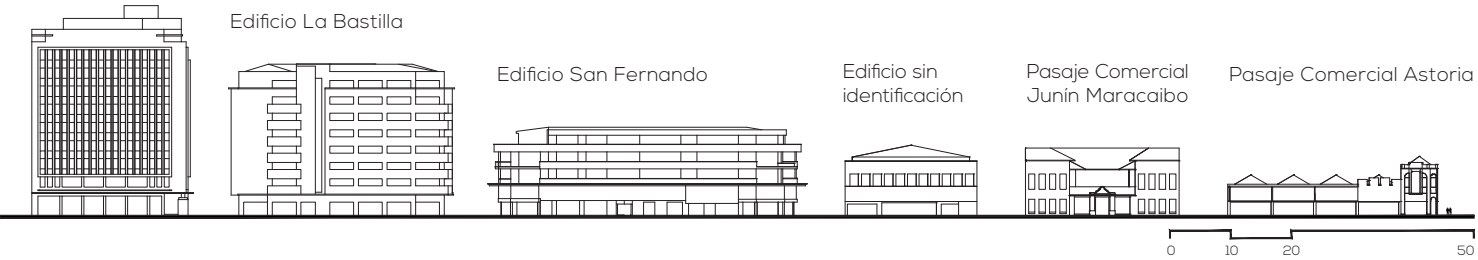


Escala de edificaciones del entorno inmediato



Alzado de las edificaciones en el tramo de la Carrera 49 Junín

0 10 20 50



EL ESPACIO PÚBLICO
Factores para que el espacio adquiera carácter público

Movilidad | Accesibilidad

Como es peculiar en los diseños de esta firma, su esfuerzo se centró en la creación de una plaza pública como aporte a su contexto urbano, que solucionó la articulación entre el edificio y la ciudad a través de un espacio de mediación en la planta baja del conjunto, partiendo de conceptos modernos de permeabilidad y continuidad urbana, debido al período de evolución que se vivía en las ciudades colombianas, al crecimiento poblacional y a la carencia de espacios comunales en la zona.

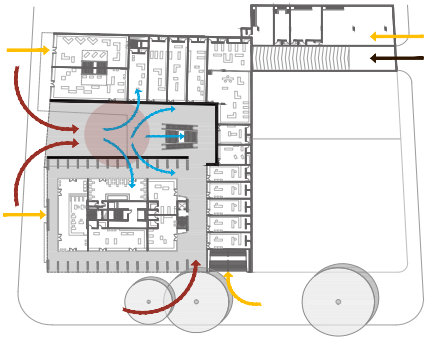
El factor de movilidad se resolvió apropiadamente en este proyecto, tanto en el objeto arquitectónico como en el espacio exterior que éste generó. Al interior el criterio empleado fue el de planta libre, promovido por Le Corbusier y muy característico en las obras de la modernidad, mientras que al exterior, Coltejer continuó las consideraciones del tramo de tanto en la Carrera 49 Junín como en la Calle 52, pues en la primera la línea de fábrica de las edificaciones permitió una vereda más amplia que se fusionó con la calle peatonal en el mismo nivel, y en la segunda la concepción formal de la torre del conjunto permitió la creación de un portal peatonal público entre su imponente estructura que llega franca al piso y las dependencias del programa arquitectónico de la planta baja en este volumen. Sin embargo, el tema de movilidad se solventó fundamentalmente con la inserción de un espacio público a manera de vestíbulo - plaza con un área de 507.92m^2, ubicado a nivel de la vereda para favorecer la movilidad continua de los transeúntes y los usuarios del edificio. (I-88).

La accesibilidad al vestíbulo - plaza se solventó desde todos los frentes del proyecto, mediante pasajes que además de permitir la aproximación hacia este espacio común, se procuró que esa caminata estuviera rodeada de actividades recreativas para el peatón (I-89).

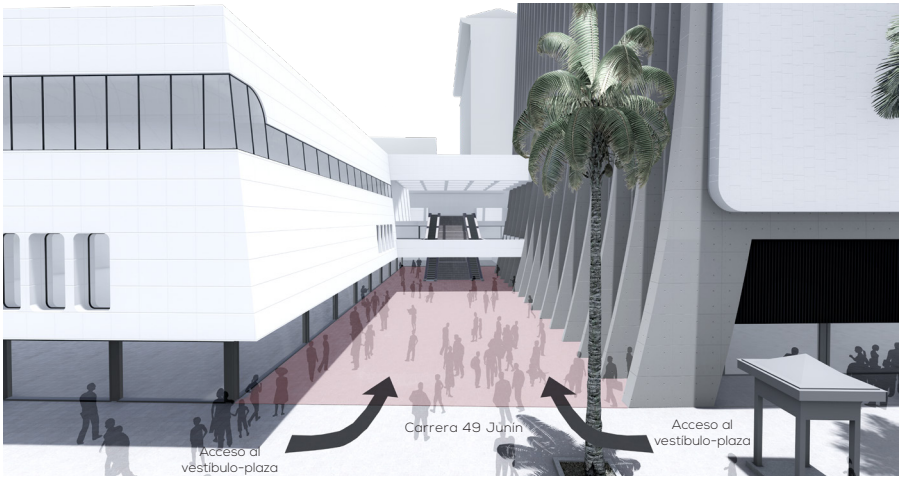

I-88

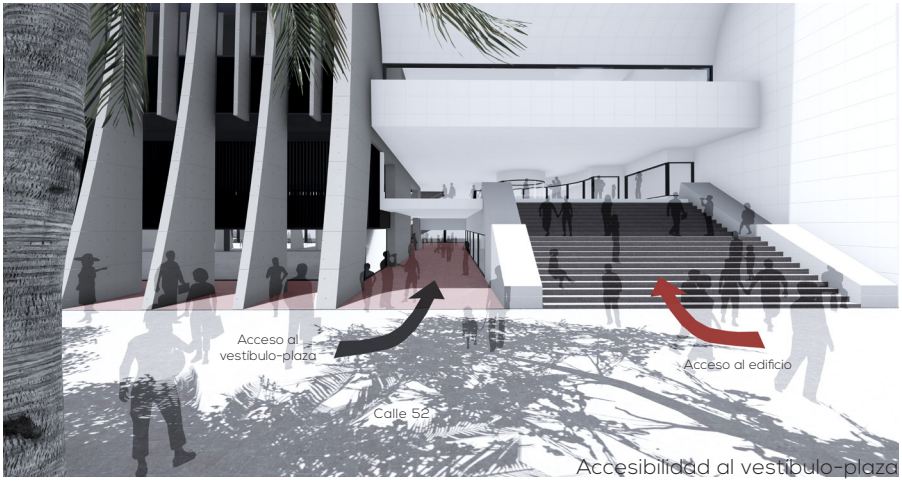

I-89

Acceso al vestíbulo - plaza
Acceso al edificio desde la calle
Acceso al edificio desde el vestíbulo - plaza.
Acceso vehicular a los sótanos
Límites del vestíbulo - plaza por las fachadas del edificio



Accesibilidad en planta baja





Accesibilidad al vestíbulo-plaza

I - 88. Movilidad peatonal más fluida en la Carrera 49 Junín gracias a la inserción del espacio público y a las condicionantes de emplazamiento. https://www.google.com/maps.

I - 89. Accesibilidad peatonal al vestíbulo - plaza del edificio Coltejer entre la torre y la plataforma. https://www.google.com/maps.

Usos | Actividades | Dinámica Social

Para que el espacio público se catalogue como tal, debe reunir varias características, entre ellas: manejar un correcto tratamiento formal y material en toda su extensión, para fomentar su uso a través del desarrollo de actividades de diferente naturaleza. De este modo, el espacio adquiere calidad, vitalidad y es considerado de interés individual y colectivo al integrarse a su contexto urbano.

El espacio público generado en la planta baja del conjunto Coltejer entre dos de las fachadas de la plataforma y una de la torre, estuvo estrechamente ligado a las funciones administrativas y comerciales que el programa arquitectónico contempló, ejerciendo la labor de articulador entre sus delegaciones. No obstante, el tratamiento de la planta baja de los edificios altos se tornó una pieza clave para la integración urbana, por lo que el vestíbulo - plaza se interpretó como el nexo más eficaz entre el objeto arquitectónico y la ciudad.

En este sentido, el diseño de un proyecto integral, brindó la oportunidad de prolongar las actividades comerciales esenciales del sector, incluso albergó comerciantes informales que encontraron apropiadas sus instalaciones para su trabajo, además el vestíbulo - plaza se consideró un espacio de reunión, donde la ciudadanía se congrega para contemplar y participar de actividades de índole recreativo, artístico y cultural desarrolladas dentro de la escala del espacio urbano y que contribuyen a la creación de espacios multifuncionales. (I-90 | I-91). Con la introducción del espacio público al proyecto y su estratégica ubicación en el predio, se consiguió que la población mantenga libertad de circulación y ocupación, garantizando así una total apropiación y uso del mismo, a través de los distintos grupos de usuarios.



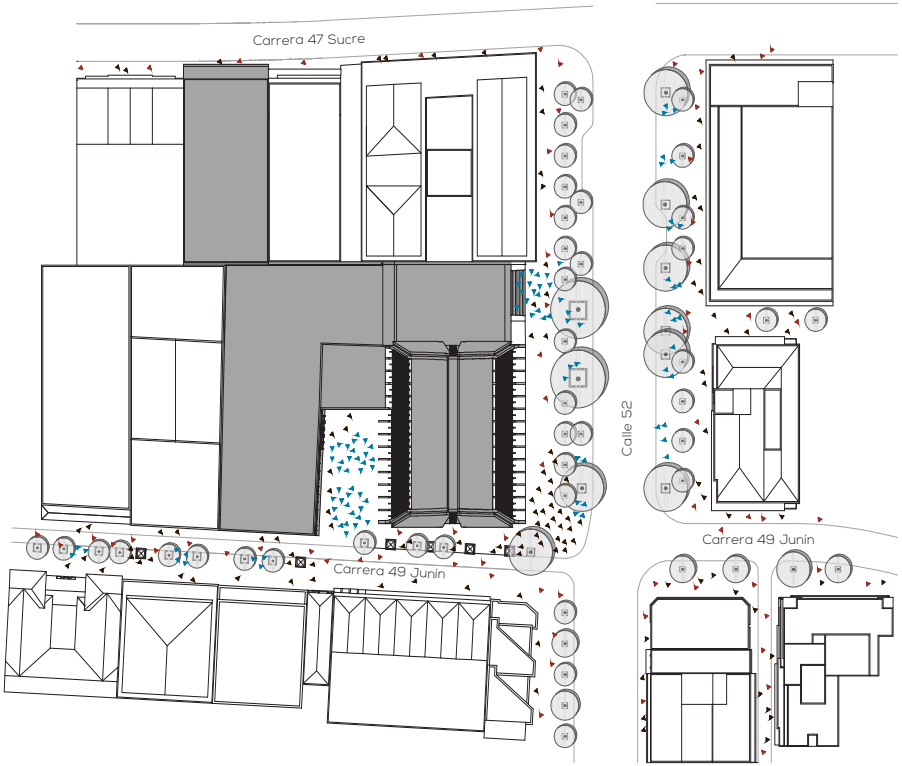
I-90



I-91



Diagrama de dinámicas sociales



Circulación peatonal

Actividades de descanso, lugar de encuentro

Actividades recreativas, artísticas, culturales, deportivas, comerciales, etc.

Dinámicas sociales según el espacio público

0 10 20 50

I - 90. Aproximación al vestíbulo - plaza de Coltejer desde la Calle 52. https://www.google.com/maps.

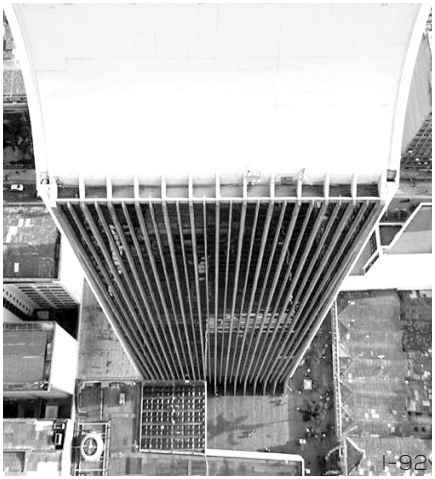
I - 91. Actividades culturales que se desarrollan en el espacio público de Coltejer.
Imagen de Andrés Estrada extraida de la página web https://live.staticflickr.com.

Confort | Seguridad

El sector seleccionado para emplazar el edificio estandarte del gremio textilero durante años ha sido la imagen más representativa de la ciudad en el ámbito comercial y significó el ingreso de Medellín a la modernidad, puesto que fue la zona en la que se edificaron las primeras muestras de los nuevos postulados arquitectónicos. Sin embargo, la mayoría de ellos no contenían espacio público, por lo que el tramo se consolidó con volúmenes cerrados teniendo únicamente la calle como lugar común.

En el diseño del edificio Coltejer, la relación entre su volumen y las actividades que se desarrollan en el sector estuvieron íntimamente ligadas, de tal modo que ambas confluyen en el vestíbulo - plaza de uso público que Germán Samper insertó en el proyecto con el propósito de recoger el tráfico peatonal y distribuirlo. Este espacio común estuvo enfocado para que la gente se adueñara y se sintiera a gusto en él, por lo que factores como el confort y la seguridad fueron considerados al momento de proyectarlo.

El vestíbulo - plaza de Coltejer se tornó confortable y seguro gracias a varios criterios adoptados para el emplazamiento del conjunto y la concepción de sus volúmenes. Las condiciones térmicas se resolvieron con la ubicación enfrentada de la torre y la plataforma que lo rodean, generando espacios de luz y sombra todo el día. La plaza se integró en la escala urbana de un tramo repleto de edificaciones como un elemento de desahogo permitiendo mayor actividad ciudadana con la presencia de elementos arquitectónicos cumpliendo además, la función de mobiliario urbano. El factor seguridad se solventó con la creación de un espacio activo donde los usuarios tienen la posibilidad estar a la vista de todos. (I-92 | I-93).


I-92

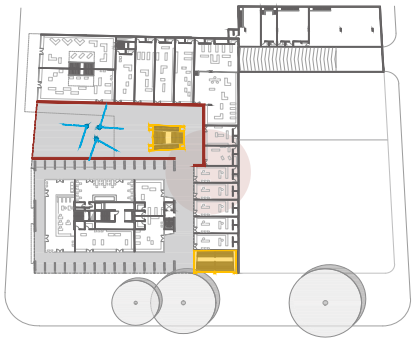

I-93

Límites del vestíbulo - plaza por las fachadas del edificio

Elemento descongestionador

Visibilidad general característica de un espacio activo

Mobiliario urbano



Planta baja

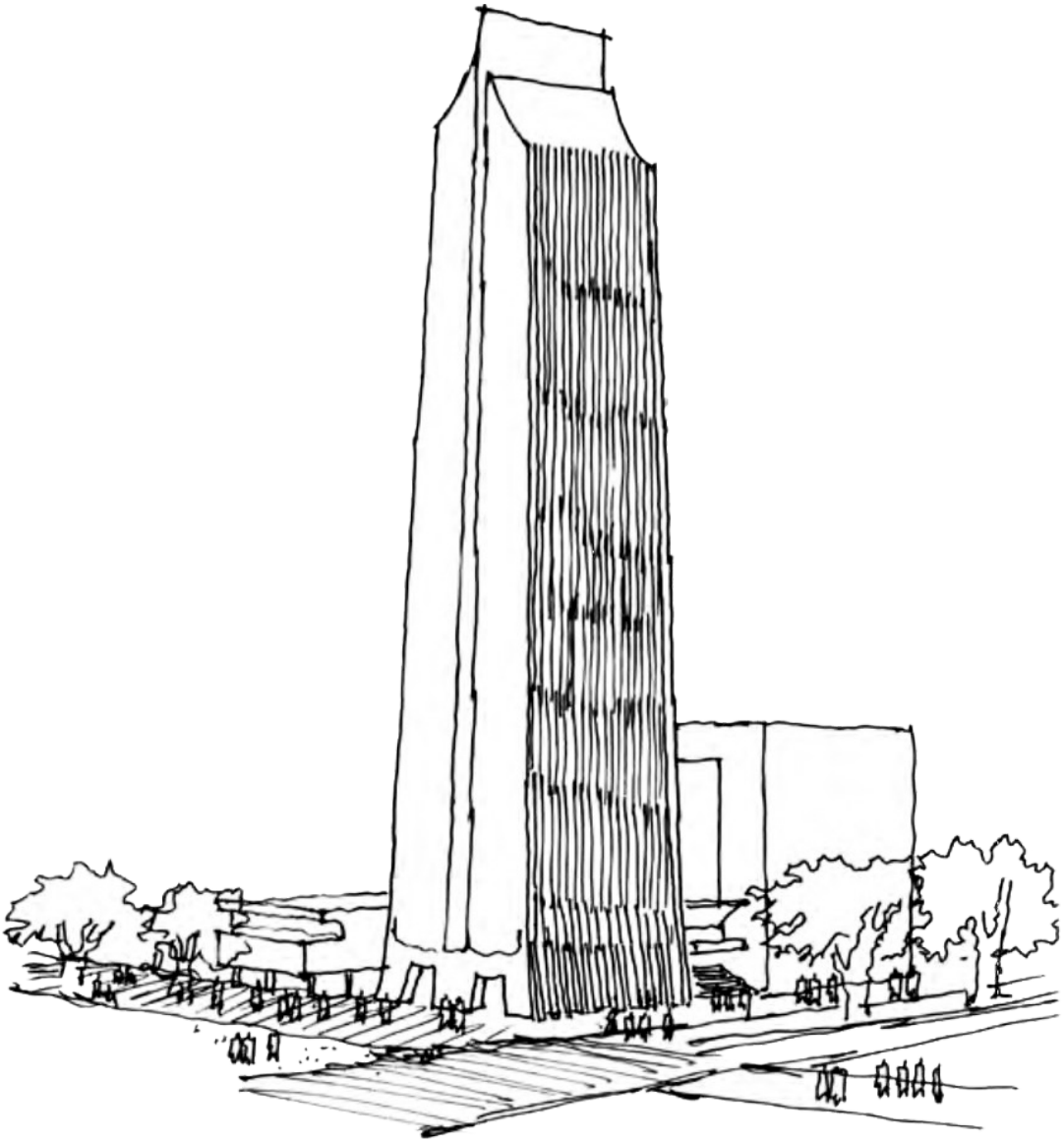
I - 92. Vestíbulo - plaza con un adecuado manejo de luz y sombra debido al emplazamiento de la torre y la plataforma que lo rodean.
Imagen de Sebastián Saldarriaga extraida de la página web https://www.instazu.com/media.

I - 93. Elementos arquitectónicos del edificio Coltejer utilizados como mobiliario urbano del conjunto para reunión y descanso de los usuarios.
Imagen de David Trujillo extraida de la página web https://live.staticflickr.com.



Elementos que producen confort y seguridad

RECONSTRUCCIÓN VOLUMÉTRICA
La ciudad | El objeto arquitectónico | |El espacio público



Boceto de Germán Samper Gnecco

La ciudad



Perspectiva 01.
Desde el edificio La Bastilla con Carrera 48

Referencia para vistas. Contexto inmediato



La ciudad



Perspectiva 02.
Desde el Edificio Santa Elena

Referencia para vistas. Contexto inmediato

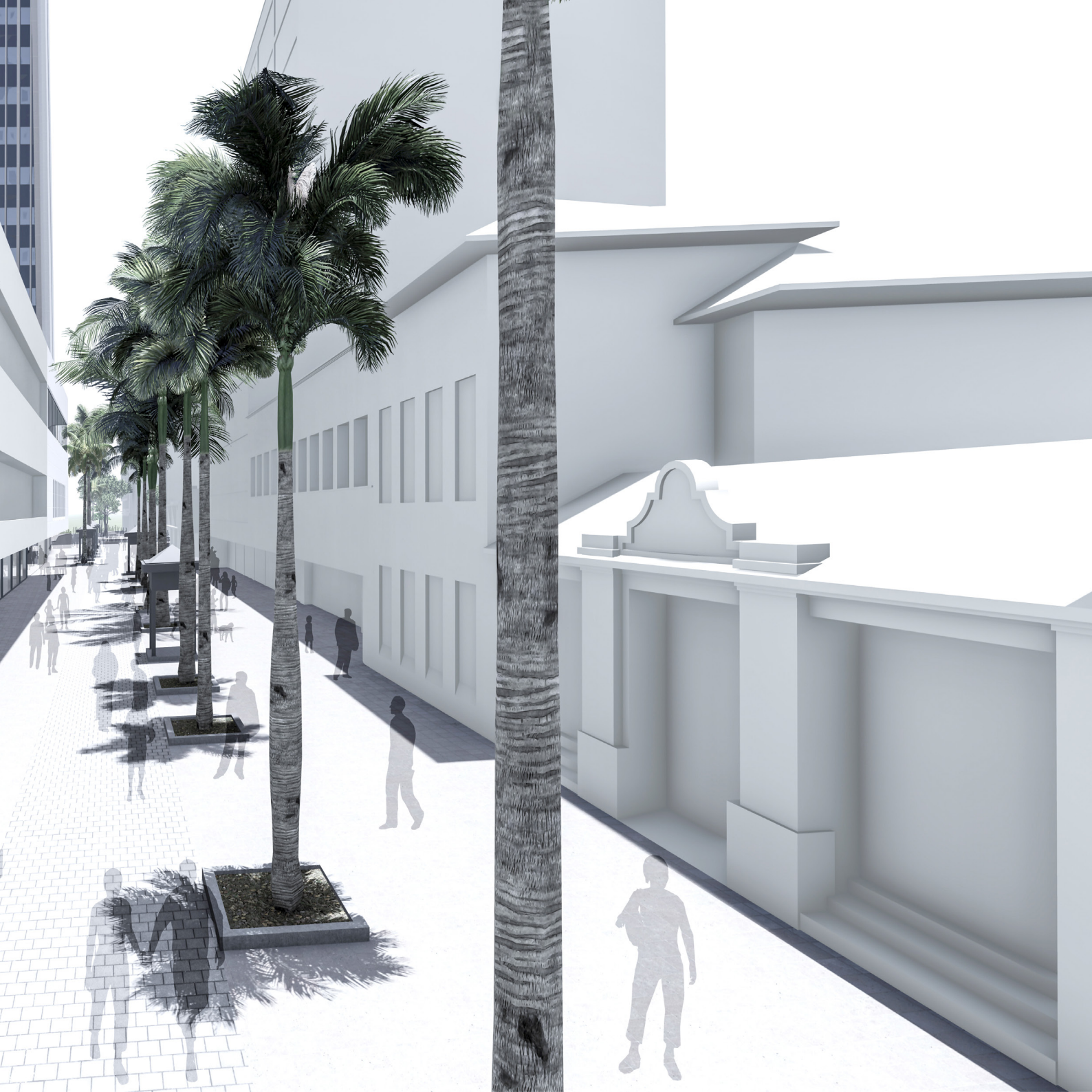


La ciudad



Perspectiva 03.
Desde la Carrera 49 Junín

Referencia para vistas. Contexto inmediato



La ciudad



Perspectiva 04.
Desde la planta baja de la torre de Coltejer por la Carrera 49 Junín

Referencia para vistas. Contexto inmediato

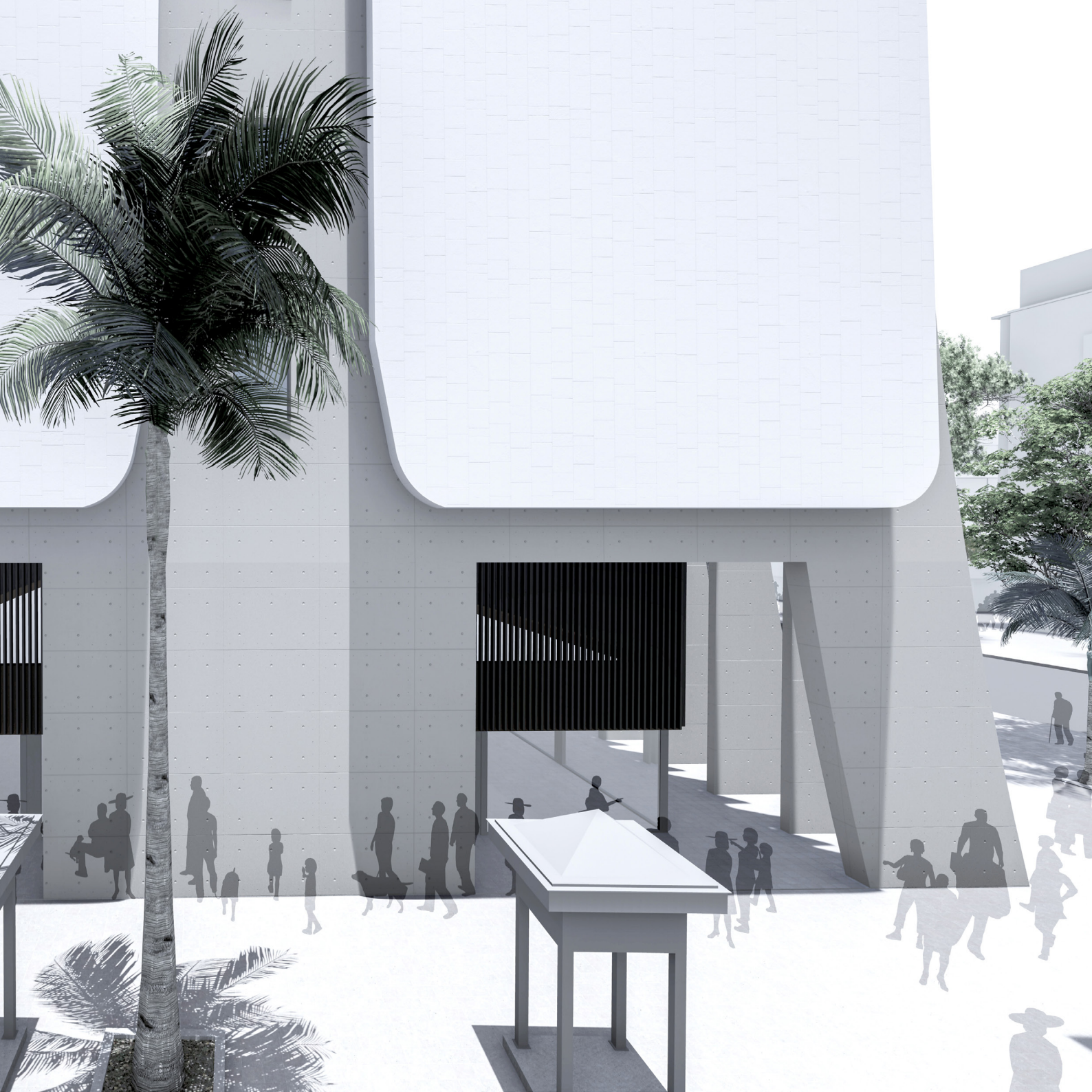


El objeto arquitectónico



Perspectiva 05.
Desde el edificio Pasaje Comercial Astoria

Referencia para vistas. Contexto inmediato



El objeto arquitectónico



Perspectiva 06.
Desde la Carrera 49 Junín

Referencia para vistas. Contexto inmediato



El espacio público



Perspectiva 07.
Desde la terraza de Coltejer

Referencia para vistas. Contexto inmediato





El espacio público



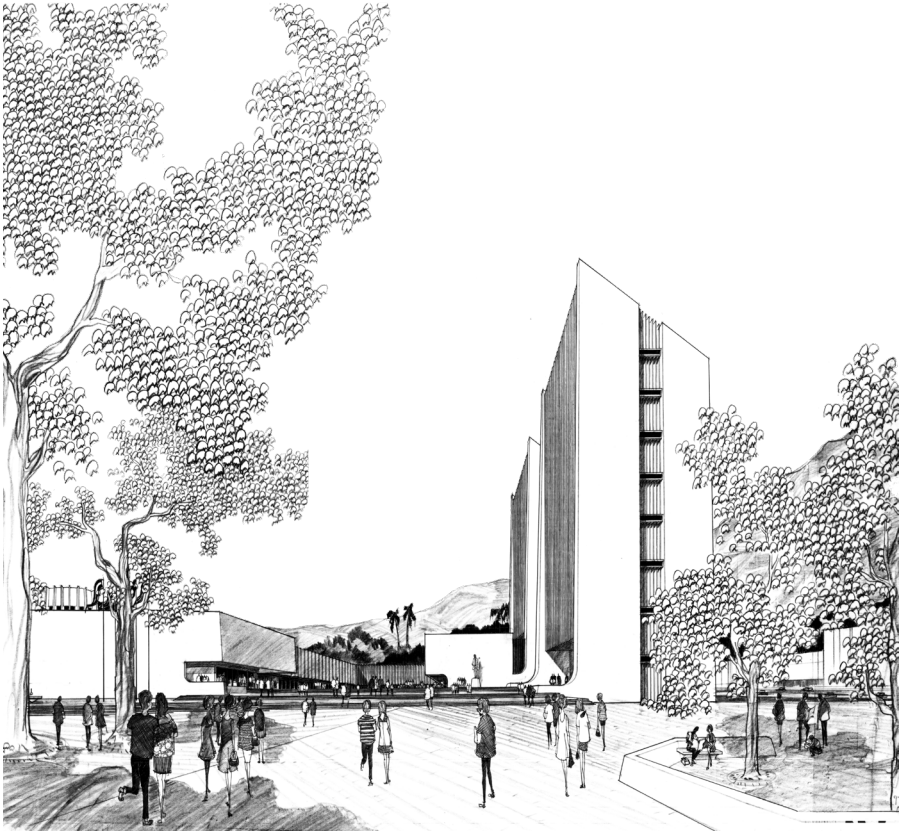
Perspectiva 08.
Desde la vereda de Coltejer por la Carrera 49 Junín

Referencia para vistas. Contexto inmediato



03.2.3.

EDIFICIOS DEL CENTRO ADMINISTRATIVO MUNICIPAL



"El espacio arquitectónico solo cobra vida en correspondencia con la presencia humana que lo percibe."[1]

Tadao Ando

Ubicación

Cali, Valle del Cauca, Colombia





Emplazamiento

Datos generales del proyecto

En el año de 1968 las autoridades del Municipio de Cali decidieron que lo más conveniente para el correcto funcionamiento de la ciudad era consolidar todas las dependencias públicas en un mismo lugar, por lo que requirieron la construcción de un Centro Administrativo Municipal para albergar sus delegaciones en la zona céntrica de la urbe. En ese mismo año, se convocó a un concurso público que tuvo como objetivo el diseño y la construcción de un conjunto de equipamientos que suplieran estas necesidades y que además, llegara a convertirse para la gente de la ciudad y los turistas, en la primera impresión de grata y ordenada eficiencia administrativa y de vigoroso desarrollo para la comunidad.[2]

Participaron de este llamado varias firmas de arquitectos reconocidos a nivel nacional, y luego de un riguroso proceso de calificación de las ofertas presentadas, resultó acreedora al primer lugar en el concurso la propuesta presentada por la firma Esguerra, Sáenz, Urdaneta y Samper en compañía de Ricaurte, Carrizosa y Prieto, la cual a más de cubrir los requerimientos del concurso que fueron: proveer una infraestructura que congregue a las principales entidades municipales para mejorar el diario contacto entre los ciudadanos y sus mandatarios promoviendo así el intercambio que debe hacerse entre la ciudadanía y quienes la representan; y conformar un espacio cívico propicio que permita dar lugar a la expresión de la voluntad popular de los residentes de la ciudad; logró articular el proyecto a su entorno vegetal respetando la presencia del grupo de parques del sector, cuyo valor fue incorporado al diseño. El Centro Municipal Administrativo también conocido como CAM Cali, se convirtió en un referente de gran trascendencia para la concepción de futuros edificios en altura en el país a lo largo de la década de los años 60 - 70, ya que encontró la manera de solucionar las plantas bajas del conjunto en respuesta al entorno urbano en el que se insertó.

1. Extracto del artículo escrito por Luis Sánchez Blasco. Julio, 2015.

2. Revista Escala No. 28 dedicada al concurso del Centro Administrativo Municipal de Cali. Colombia. Pg. 8.

LA CIUDAD
El entorno inmediato

Ante el crecimiento acelerado que vivía la ciudad en la primera mitad del siglo XX, se realizó una nueva planificación urbana que permitía acercar los barrios al Área Central, cuyo núcleo era el casco antiguo de Cali con epicentro en la Plaza de Caicedo. Alrededor de esta plaza se ubicaron durante varios años algunas de las sedes principales de los gobiernos locales, por lo que fue considerado apropiado que el nuevo Centro Administrativo Municipal fuera emplazado por la misma zona céntrica de la ciudad.

El sitio designado para la implantación del CAM Cali se ubicó a un par de cuadras en dirección Norte de la Plaza de Caicedo, sobre el terreno del Parque Simón Bolívar Cali, único lugar disponible en la zona para albergar un proyecto de tal magnitud teniendo únicamente un gran paisaje vegetal como vecino, a pesar que detrás de esta cortina arbórea coexisten construcciones originarias de épocas pasadas con marcados rasgos históricos. (I-94).

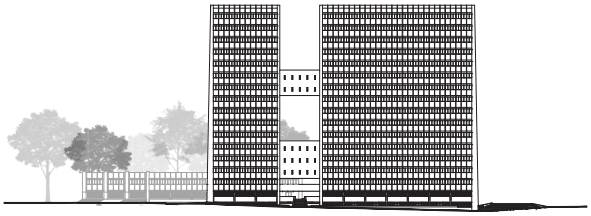
El predio se delimitó por el paisaje natural del parque y un anillo vial entorno a él. Al Norte por la Av. 2 Norte, arteria con tráfico automovilístico en sentido contrario al río que confinó la zona industrial de la ciudad, al Sur por el Río Cali seguido de un paseo peatonal al margen de él, que sirvió de frontera del sector comercial tradicional de Cali, cuyo foco fue la Plaza de Caicedo, desde donde se vinculó peatonalmente la actividad comercial por las Calles 11 y 12 hasta llegar al Centro Administrativo Municipal. Al Este se localizó la Calle 15, arteria que se encargó de distribuir el tráfico vehicular para que no interfiera en las funciones del nuevo equipamiento como área preferencialmente peatonal y que separa el parque de la zona de desarrollo residencial, y al Oeste se delimitó por la Calle 8 que cumplió la misma función que la calle anterior, evacuar el tráfico desde el centro hacia la periferia de la ciudad.

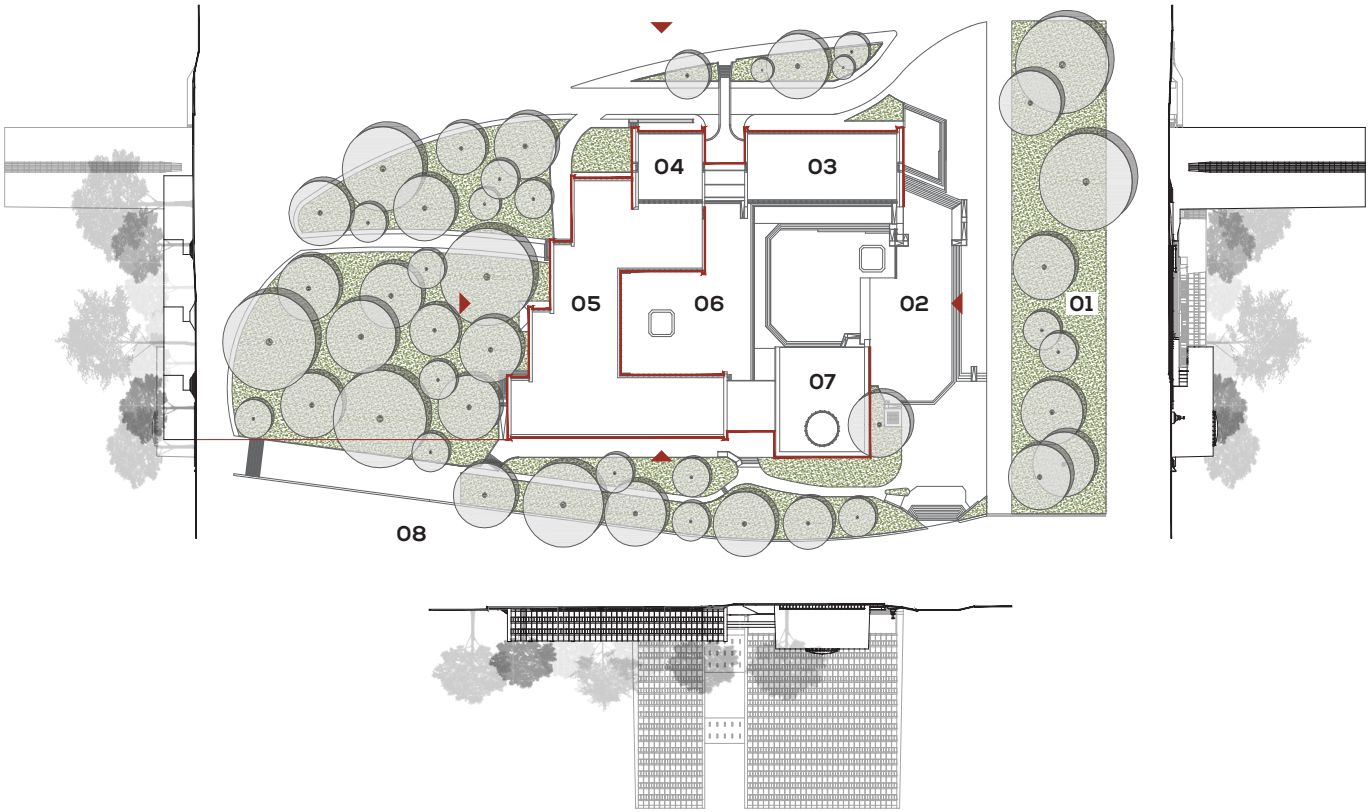
I - 94. Edificación del Cuartél del Batallón Pichincha construida por el Gral. Camilo Arana y Gral. Lucio Velasco Borrero entre los años 1906 y 1932. Contexto en el que años más tarde se emplazarían los edificios del CAM Cali. https://www.flickr.com/photos.

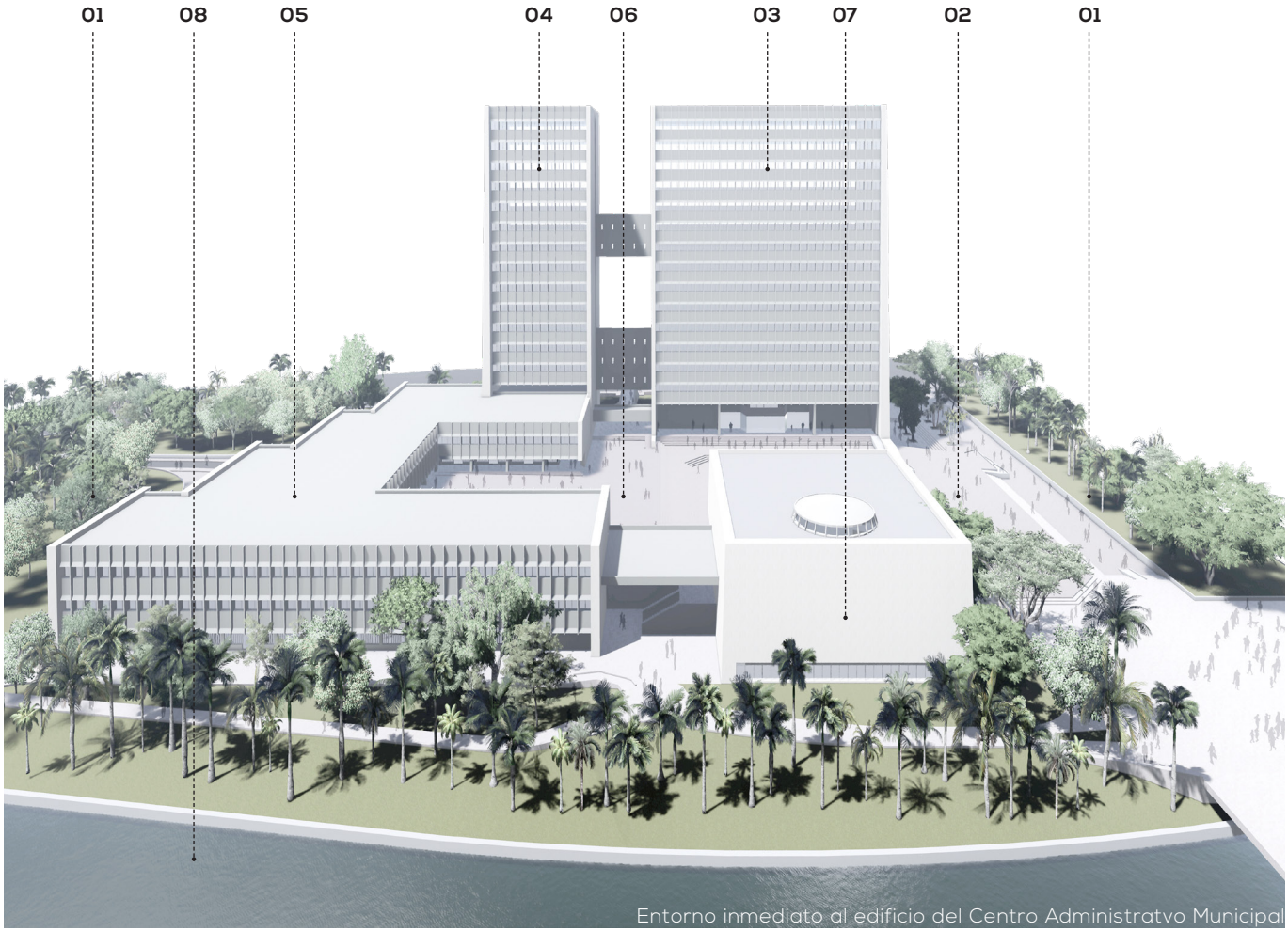


I-94

01. Parque Simón Bolívar Cali
02. Plaza cívica.
03. Torre de la Alcaldía.
04. Torre Emcali.
05. Plataforma de Empresas Municipales
06. Vestíbulo - plaza.
07. Concejo Municipal.
08. Río Cali







Entorno inmediato al edificio del Centro Administratvo Municipal

EL OBJETO ARQUITECTÓNICO
Lote y emplazamiento

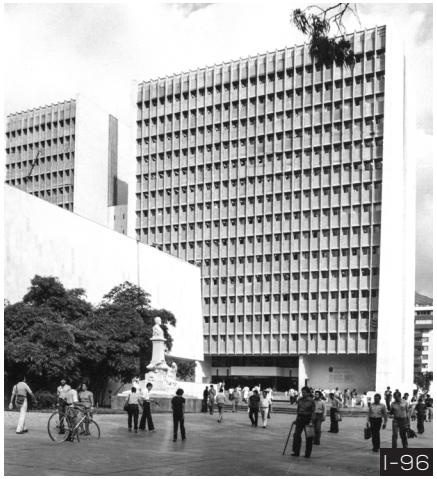
El lote destinado para el diseño y construcción de los edificios del Centro Administrativo Municipal de Cali se ubicó en uno de los extremos irregulares del Parque Paseo Bolívar Cali antes conocido como Plaza de Bolívar, entre las calles peatonales Parque Paseo Bolívar y Plaza de Alcaldía, una privilegiada zona que permitió la conexión del predio con el resto de la ciudad desde varios puntos.

Este espacio del parque estuvo ocupado años atrás por el edificio Gutierrez Vélez, el club de tenis y en su mayor extensión por el edificio del Batallón Pichincha, un inmueble destinado al servicio del cuartel militar de Cali que se construyó entre 1906 y 1932, bajo un esquema de planta cuadrada constituida por cuatro pabellones organizados en torno a un patio central, también cuadrado. Cada pabellón contaba con dos pisos de altura más una torre a manera de garita ubicada en las dos esquinas de la fachada principal. Esta edificación se mantuvo en pie hasta 1968, año en el que el Concejo de Cali mediante el acuerdo 023 de 1965 autorizó su demolición para dar paso a la construcción del Centro Administrativo Municipal. (I-95).

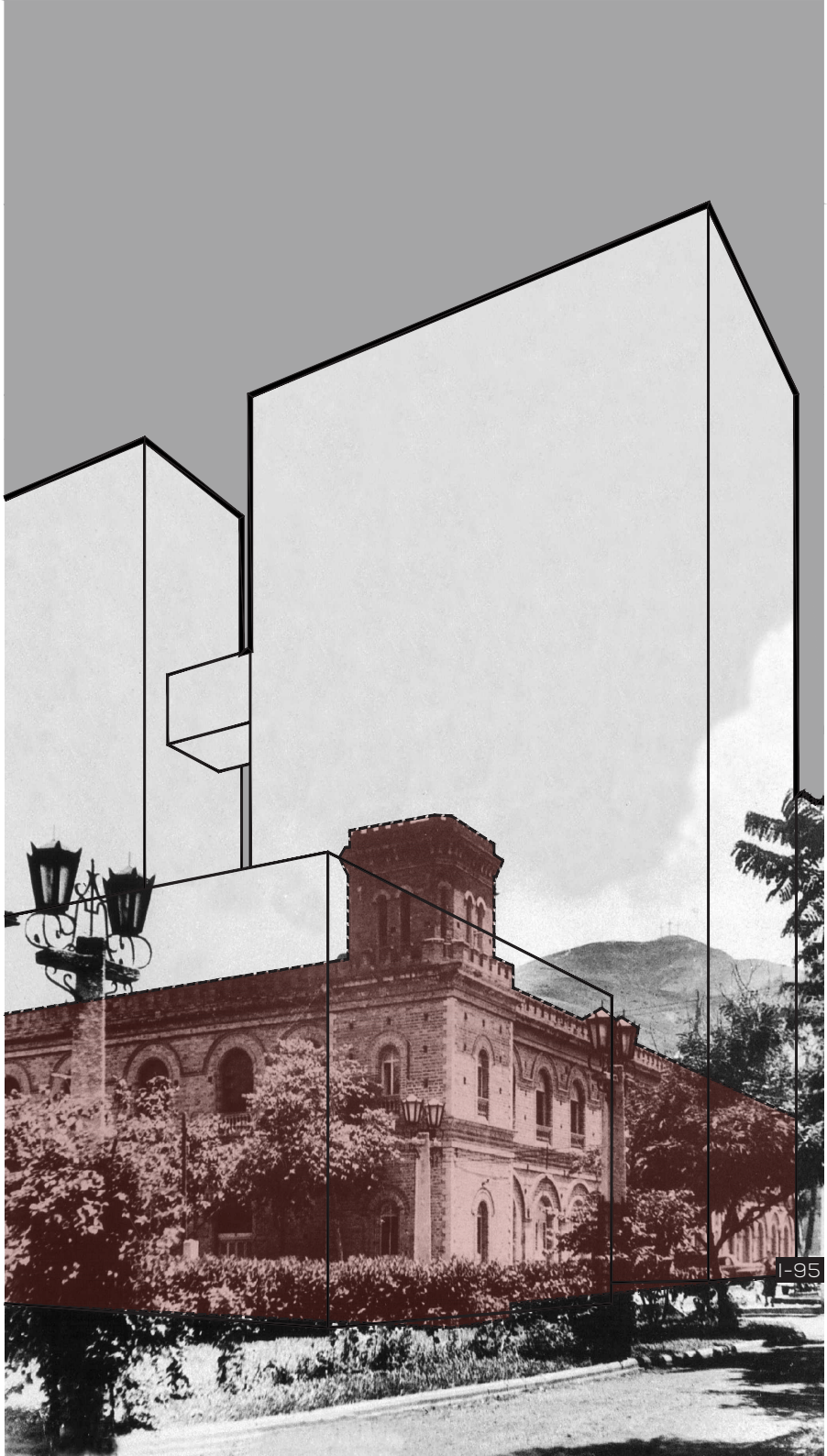
El sitio contó con un área de 12.100m^2 y al encontrarse frente a un entorno de condiciones diferentes a los dos proyectos anteriores, Germán Samper, encargado del diseño arquitectónico y urbanístico del proyecto, concentró su propuesta en vincular el espacio cívico requerido por el concurso al espacio público al que se enfrentaba en su contexto, para lograr a través de esta articulación el correcto funcionamiento de las plantas bajas del objeto arquitectónico y además, con el emplazamiento de este último, aprovechar las cualidades térmicas que los espacios públicos otorgaron al proyecto en todos sus niveles debido a la ausencia de edificaciones colindantes. Las condiciones climáticas de Cali son clasificadas como tropicales, y posee una temperatura y precipitación promedio de 24ºC y 1.173mm respectivamente. (I-96).

I - 95. Lote destinado a emplazar los edificios del CAM Cali ubicado en el Paseo Parque Bolívar y Plaza de Alcaldía en el año 1965. Imagen de Oscar Pedrosa Zambrano extraída de la página web https://www.pinterest.com.

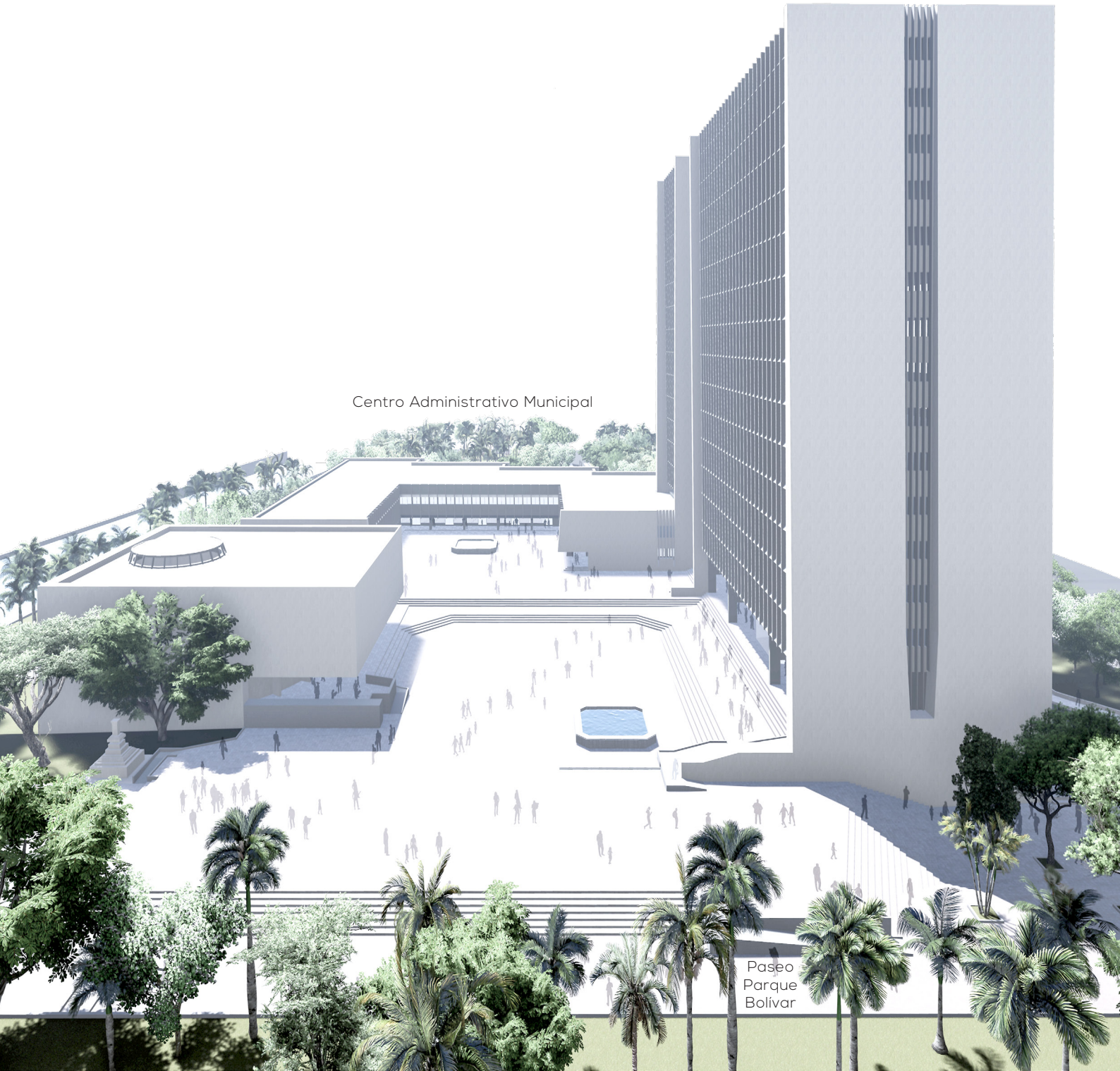
I - 96. Conjunto del Centro Administrativo Municipal de Cali insertado en su contexto inmediato del Parque Paseo Bolívar. Imagen extraida del archivo personal de Catalina Samper.

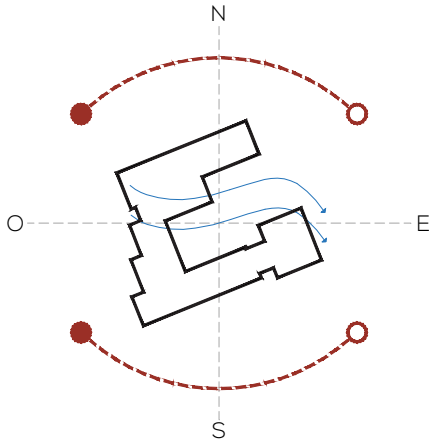


I-96

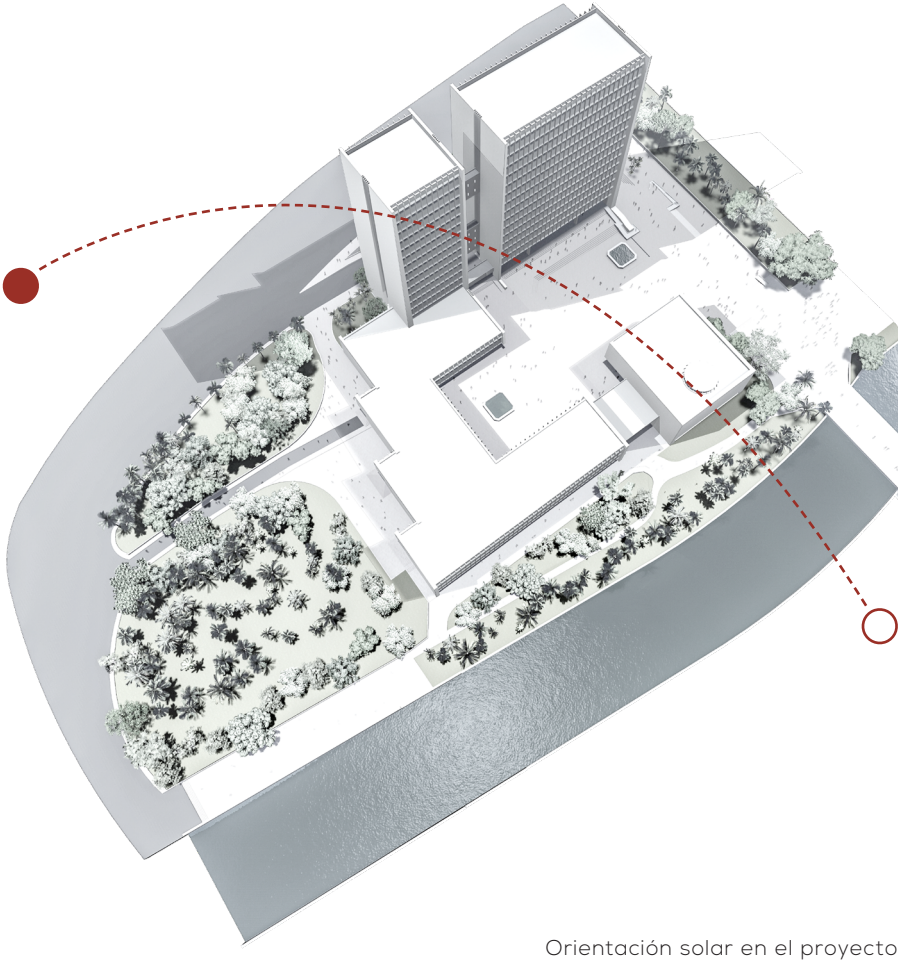


I-95


Centro Administrativo Municipal
Paseo
Parque
Bolívar







Orientación solar en el proyecto

Programa

Los edificios estuvieron destinados para albergar los diferentes departamentos que conformarían el CAM o Centro Administrativo Municipal de la ciudad de Cali, por lo que el programa arquitectónico contempló la creación de espacios que permitan el correcto desarrollo de sus actividades en función de la ciudadanía. El conjunto se conformó por varios volúmenes: dos torres de características similares, una más alargada que la otra que acogieron, representaron y simbolizaron a las dependencias de la Alcaldía y a la Empresa Municipal EMCALI respectivamente, y una plataforma en L donde funcionaron el Concejo Municipal y los organismos descentralizados como el Instituto de Vivienda del Municipio INVICALI y la Empresa de Servicios Varios Municipales EMSIRVA. Estos volúmenes se emplazaron separados entre sí por la plaza cívica dispuesta junto a una plazoleta de menor área concebida a manera de vestíbulo de acceso a cada empresa. (I-97|I-98).

La firma Esguerra, Sáenz, Urdaneta y Samper diseñó el conjunto centrando su interés en el espacio público, pues éste además de ser el piso común y la unión de todos los edificios que conformaban el proyecto, debía ser el núcleo de la vida política ciudadana y sus múltiples actividades. El programa se resolvió mediante tres agrupaciones de niveles establecidos en base a su funcionalidad: sótanos, planta baja - mezanine, y plantas altas.

En los sótanos -1, -2 y -3 se ubicaron los parqueaderos, áreas de depósito y cuartos de máquinas del conjunto. En las plantas bajas tanto de las torres como de la plataforma se situaron todas las dependencias que debían mantener contacto directo con el público y además de la plaza cívica, Samper incorporó una plazoleta a manera de vestíbulo como elemento articulador entre las funciones de cada empresa y la ciudad. Finalmente, las plantas altas de las torres desde el piso 3 al 14 fueron destinadas a oficinas que complementaron las áreas requeridas por cada entidad.

I - 97. Espacio público. Plaza cívica del Centro Administrativo Municipal de Cali. Vista hacia el volumen de remate de la plataforma. Concejo Municipal. https://www.google.com/maps.

I - 98. Espacio público. Plaza cívica del Centro Administrativo Municipal de Cali. Vista hacia el volumen de la torre. Alcaldía. https://www.google.com/maps.

I - 99. Espacio público. Vestíbulo - plaza del Centro Administrativo Municipal de Cali. Vista desde la plaza cívica hacia el volumen de la torre y plataforma. Emcali, Invicali y Emsirva. https://www.google.com/maps.



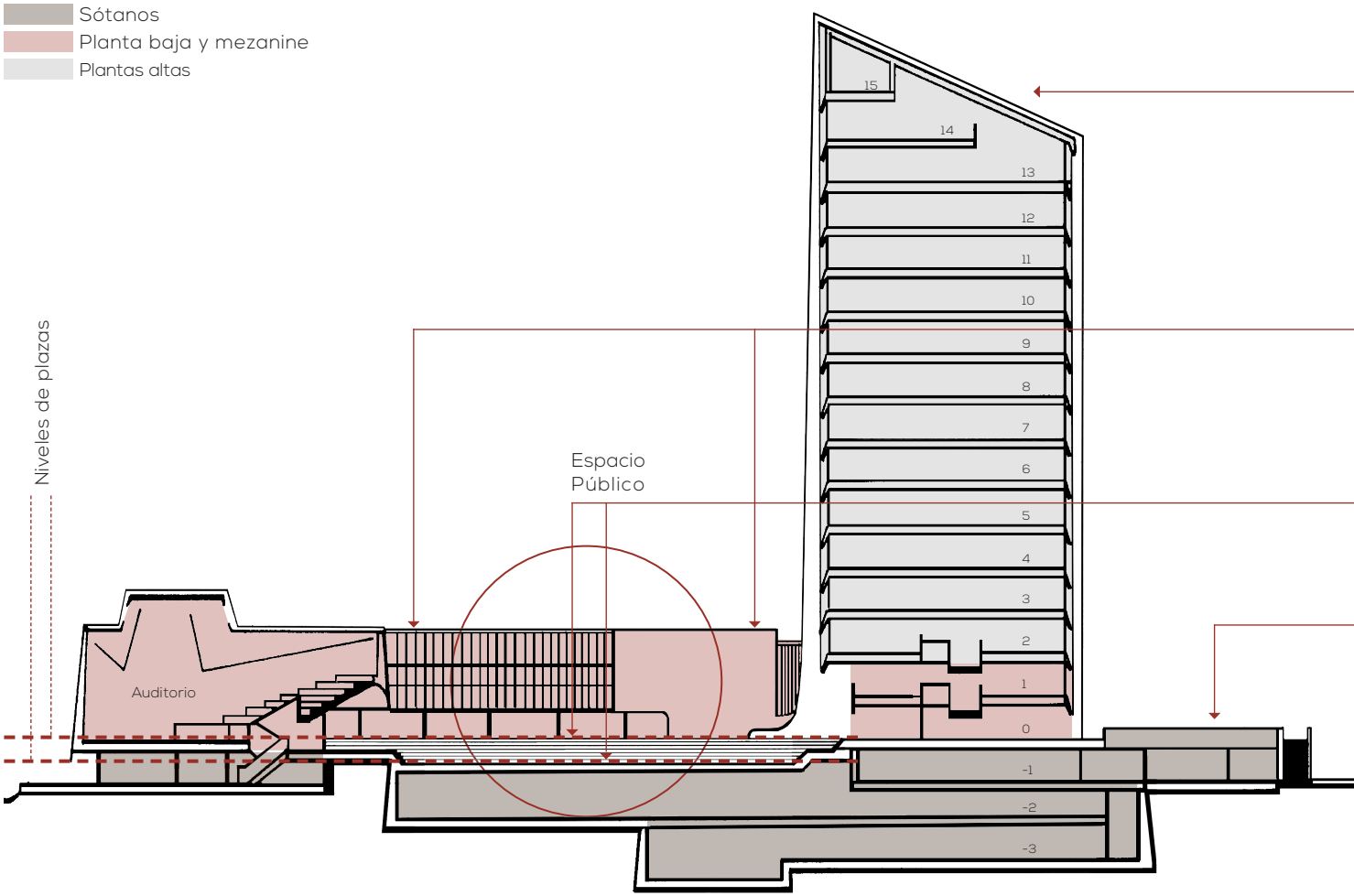
I-97

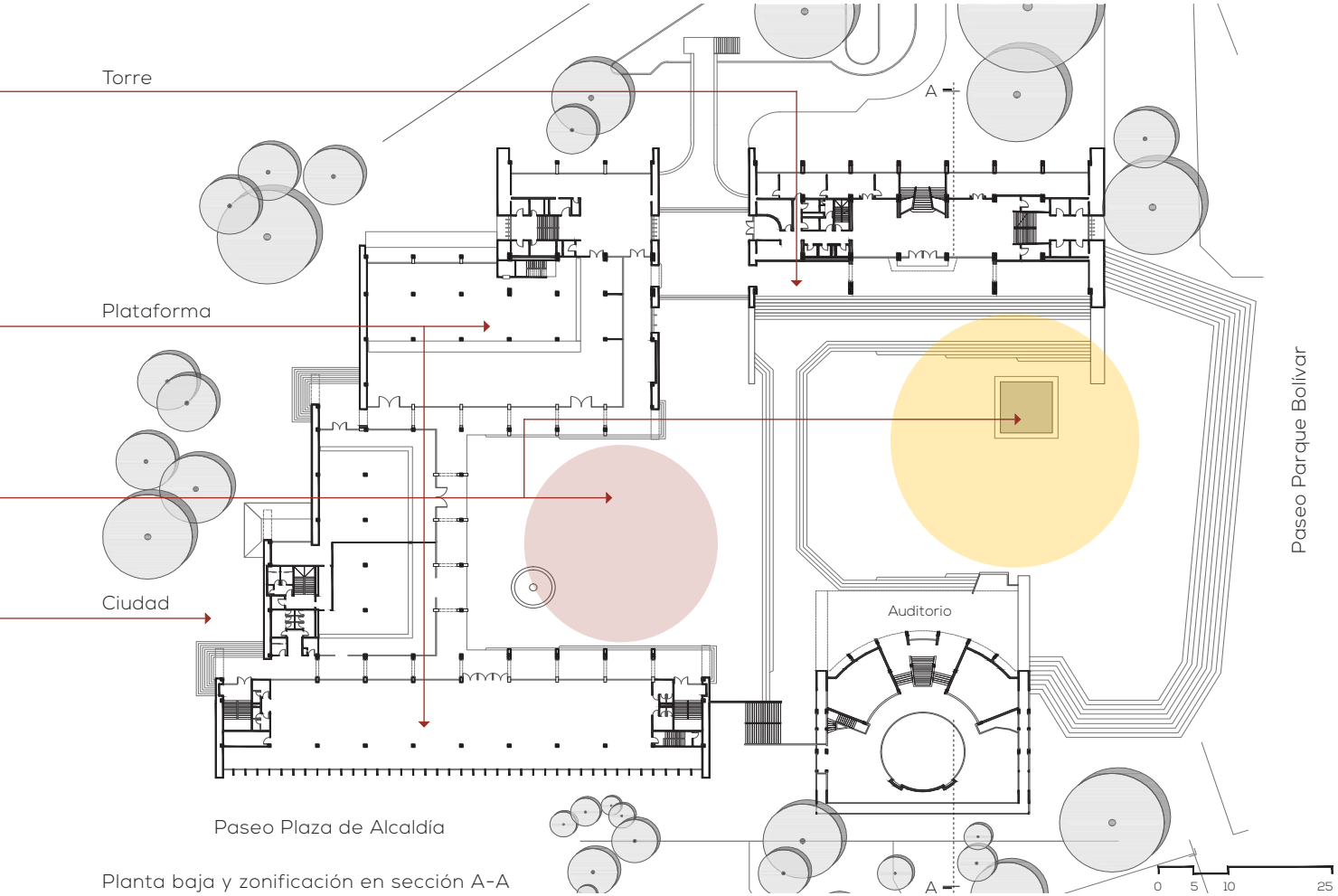


I-98



I-99


Sótanos
Planta baja y mezanine
Plantas altas
Niveles de plazas
Espacio
Público
Auditorio
15
14
13
12
11
10
9
8
7
6
5
4
3
2
1
0
-1
-2
-3



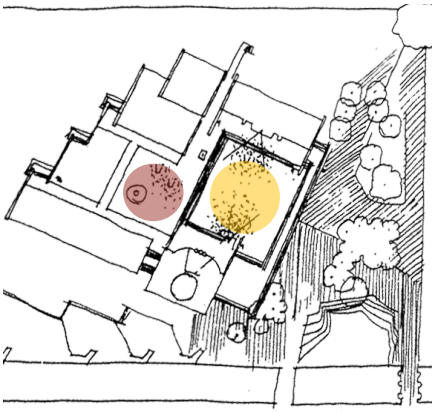
Planta baja y zonificación en sección A-A

Configuración del proyecto

En la época que se publicó el concurso para el diseño y construcción del CAM Cali, la ciudad atravesaba por un proceso de transformación en varios ámbitos: económico, arquitectónico, tecnológico, entre otros, y la modernidad ya se había manifestado en algunas partes del centro de la urbe, por lo que el Centro Administrativo Municipal tuvo para Cali un significado de realización definitiva y de afirmación de que su desarrollo económico, físico y social correspondía a las inmensas posibilidades de la ciudad y la región a la que sirve de capital.

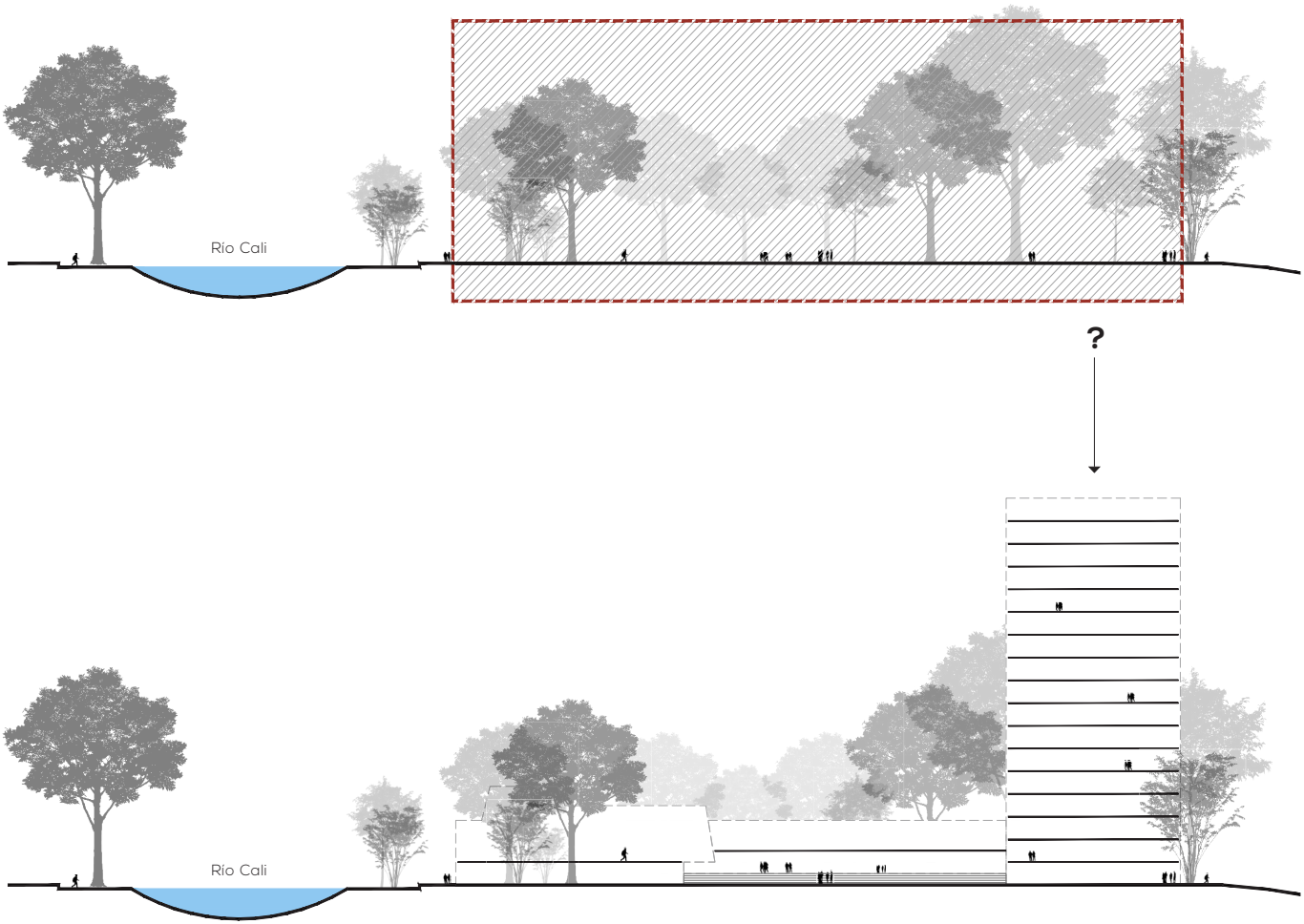
En base a las características urbanas del predio expresadas en líneas anteriores y al programa arquitectónico, la configuración del Centro Administrativo Municipal se determinó por condicionantes paisajísticos, pues el sector seleccionado para su emplazamiento se caracterizó por agrupar las únicas áreas verdes en el centro de la ciudad: la plaza de Armas, los parques Paseo Bolívar, Uribe - Uribe, La María, y el Club de Tenis. Por lo que, al enfrentarse a un contexto netamente natural, Germán Samper consideró pertinente organizar el conjunto alrededor de una plaza dura que se conformó por el espacio cívico requerido y el vestíbulo - plaza propuesto que se unificó con el anterior mediante algunos peldaños para salvar el desnivel, generando así un ambiente público más amplio para acoger a los visitantes de las entidades municipales y turistas. (I-100).

De forma circundante a este espacio público se ubicaron las torres y la plataforma, desplazadas del mismo modo que en los edificios Avianca y Coltejer, logrando aislar las cuatro fachadas de cada torre de 63 metros de altura cada una. (I-101). La plataforma se configuró en dos volúmenes de dos pisos conectados entre sí por uno de sus extremos, el primero en forma de L se ubicó con frente al vestíbulo - plaza y sirvió de sede para los organismos descentralizados Invicali y Emsirva, mientras que el segundo de planta cuadrada se colocó lateral a la plaza cívica y albergó al Concejo Municipal. (I-102).

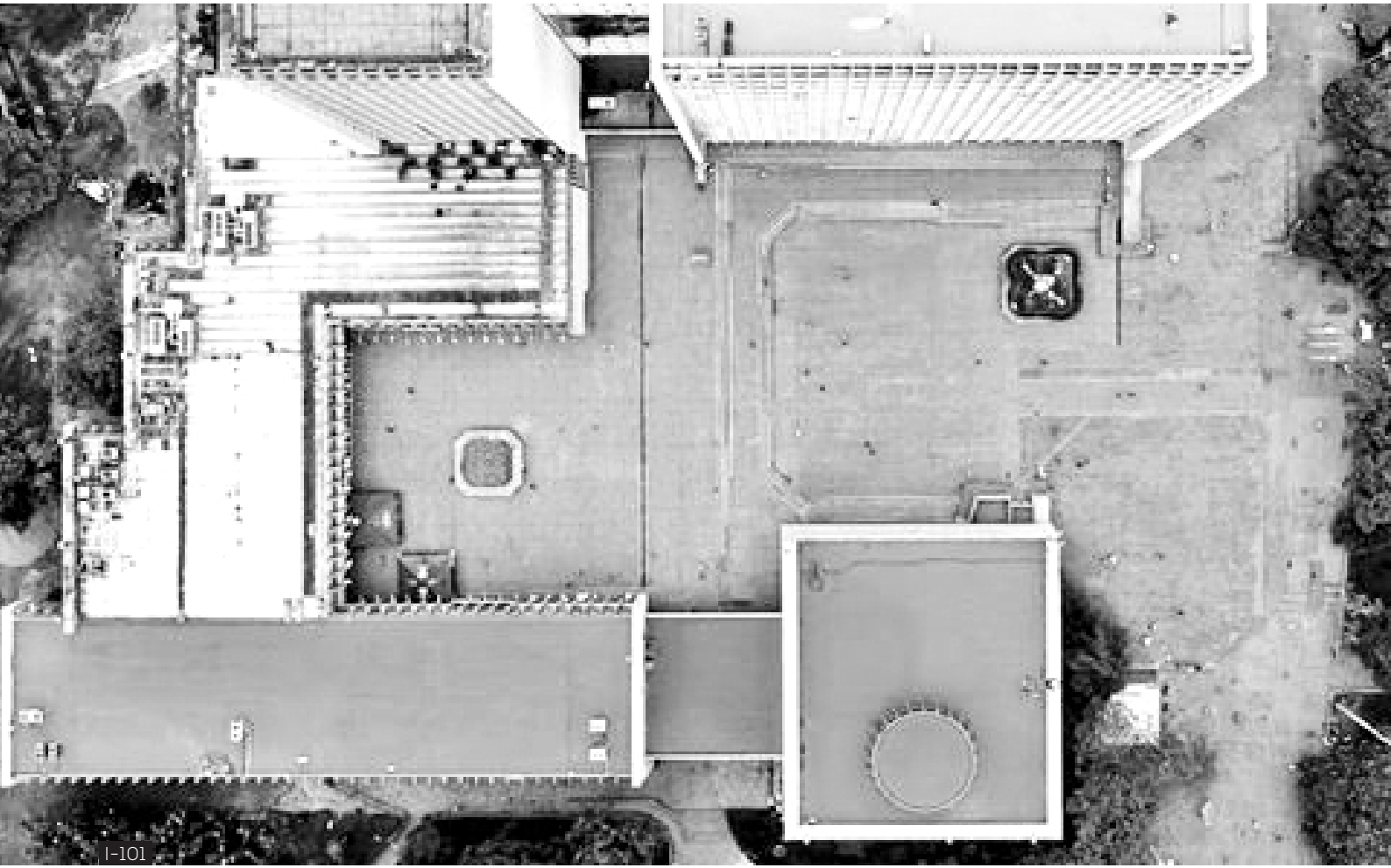


I-100

I - 100. Esquema gráfico de la propuesta del espacio público en el proyecto. Elaborado por Germán Samper Gnecco. Imagen extraida de la Revista Escala No. 28 dedicada al concurso del CAM Cali. Pg. 11.



Volumen hacia el Paseo Parque Bolívar



I-101


I-102


I-103

I - 101. Vista aérea del conjunto del Centro Administrativo Municipal y su espacio público.
Imagen de Sami Oinonen extraida de la página web https://www.41a.net/tag/centro AdministrativoMunicipal.

I - 102. Volumen de la plataforma en L frente al vestíbulo - plaza y bloque cuadrado lateral a la plaza cívica.
Imagen extraida del archivo personal de Catalina Samper.

I - 103. Torres aisladas en sus cuatro fachadas y enlazadas entre sí por dos puentes. https://www.germansamper.com.

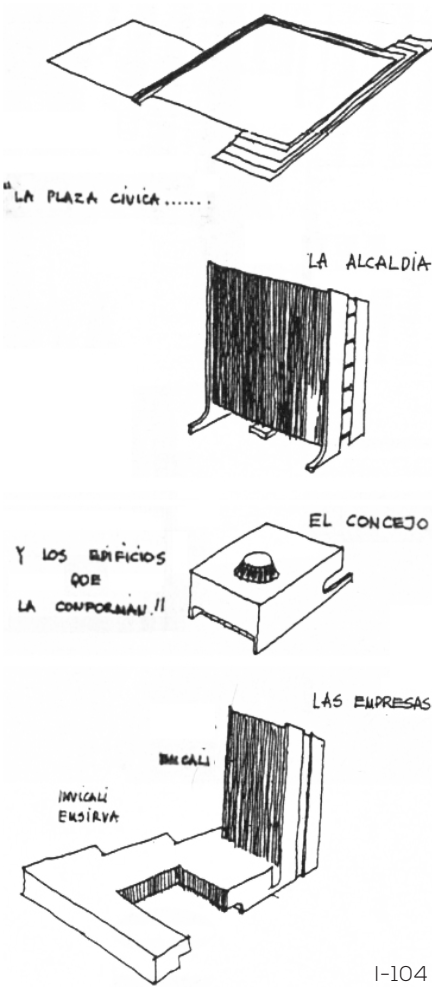
I - 104. Esquema gráfico los elementos que conforman el proyecto y su funcionalidad. Elaborado por Germán Samper Gnecco. Imagen extraida de la Revista Escala No. 28 dedicada al concurso del CAM Cali. Pg. 10.

La plataforma en L se conectó únicamente en los dos primeros niveles con la torre de menor longitud que alojó a la empresa Emcali, dejando libre su volumen en los pisos superiores. mientras que la segunda torre que acogió a la Alcaldía se planteó completamente exenta manteniendo relación con su similar a través de puentes peatonales en los niveles 3, 4 y 8. (I-103 | I-104).

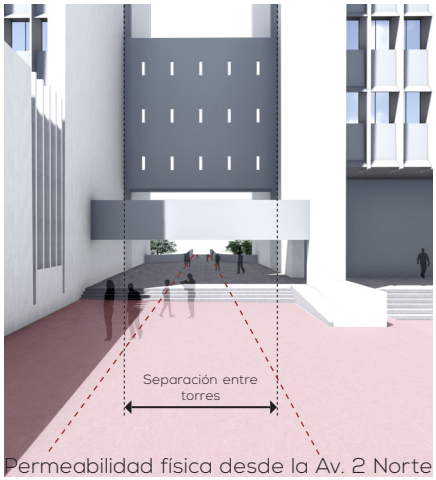
La disposición de los tres volúmenes que planteó el proyecto para el conjunto del CAM constituyó la estrategia principal que utilizó la firma Esguerra, Sáenz, Urdaneta y Samper para dar lugar al espacio comunitario requerido y conservar los valores ambientales de la vegetación existe en el sector e incorporarlos al diseño urbanístico y arquitectónico, pues una de las razones por las que resultó ganadora la propuesta presentada por la firma dirigida por Germán Samper fue que no desconoció ni destruyó ningún grupo de árboles de gran tamaño para emplazar el proyecto, por el contrario, los respetó e integró al conjunto.

Debido a las características naturales periféricas del proyecto, las torres y la plataforma que delimitaron el área de la plaza cívica y el vestíbulo - plaza no hermetizaron estos espacios públicos en sus tres lados adosados, pues a pesar de aparentar un cerramiento, cada volumen mantuvo una cierta separación entre sí que permitió la permeabilidad física y visual desde las áreas verdes y vías peatonales circundantes en sus cuatro fachadas.

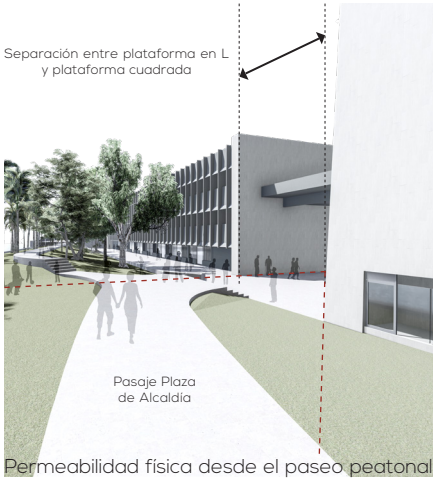
La relación entre todos los elementos que otorgaron carácter urbano a la planta baja del conjunto, se complementó a través de la articulación de las plazas propias del proyecto con el espacio público del Parque Paseo Bolívar y sus pasajes peatonales, pues desde el momento de su creación el CAM se convirtió en un punto de confluencia y un referente para la ciudadanía, fueran o no usuarios de sus dependencias públicas.



I-104



Permeabilidad física desde la Av. 2 Norte



Permeabilidad física desde el paseo peatonal



Visuales Parque Bolívar Cali | Plaza cívica | Vestíbulo - plaza

Estructura, materialidad y escala

Del mismo modo que en los proyectos anteriores, la firma Esguerra, Sáenz, Urdaneta y Samper resolvió el tema estructural con la utilización del hormigón armado, material innovador de la época que cumplió también la función estética en la mayoría de los volúmenes, aportando así a la austeridad del conjunto.

Tanto en las torres como en la plataforma en L rematada por el bloque de planta cuadrada se manejó un mismo lenguaje estructural y formal, pues su armadura se compuso a partir de ocho columnas alargadas a manera de diafragmas en los extremos revestidas de piedra y algunas interiores según la longitud de cada volumen. Esta disposición estructural circundante, solución característica en los proyectos de la firma, consiguió la creación de espacios interiores libres y adaptables a cualquier uso de carácter administrativo.

Las fachadas Norte y Sur de las torres y la plataforma en L se abrieron hacia el parque y plazas respectivamente, complementando su composición con elementos de hormigón visto tipo persianas que no llegaban al piso, acentuando la verticalidad de los volúmenes de proporciones alargadas, y dando lugar a antepechos de concreto y vidrio entre ellos, mientras que las fachadas Este y Oeste se cerraron hacia el exterior como estrategia funcional, dejando únicamente en las torres una franja intermedia de ventanas en toda la altura. El bloque cuadrado ubicado en uno de los extremos de la plataforma se concibió como un volumen sólido revestido de piedra por sus cuatro lados, con vidrio en un tramo de la fachada hacia la plaza en la planta baja como vínculo con la ciudad. (I-105 | I-106 | I-107).

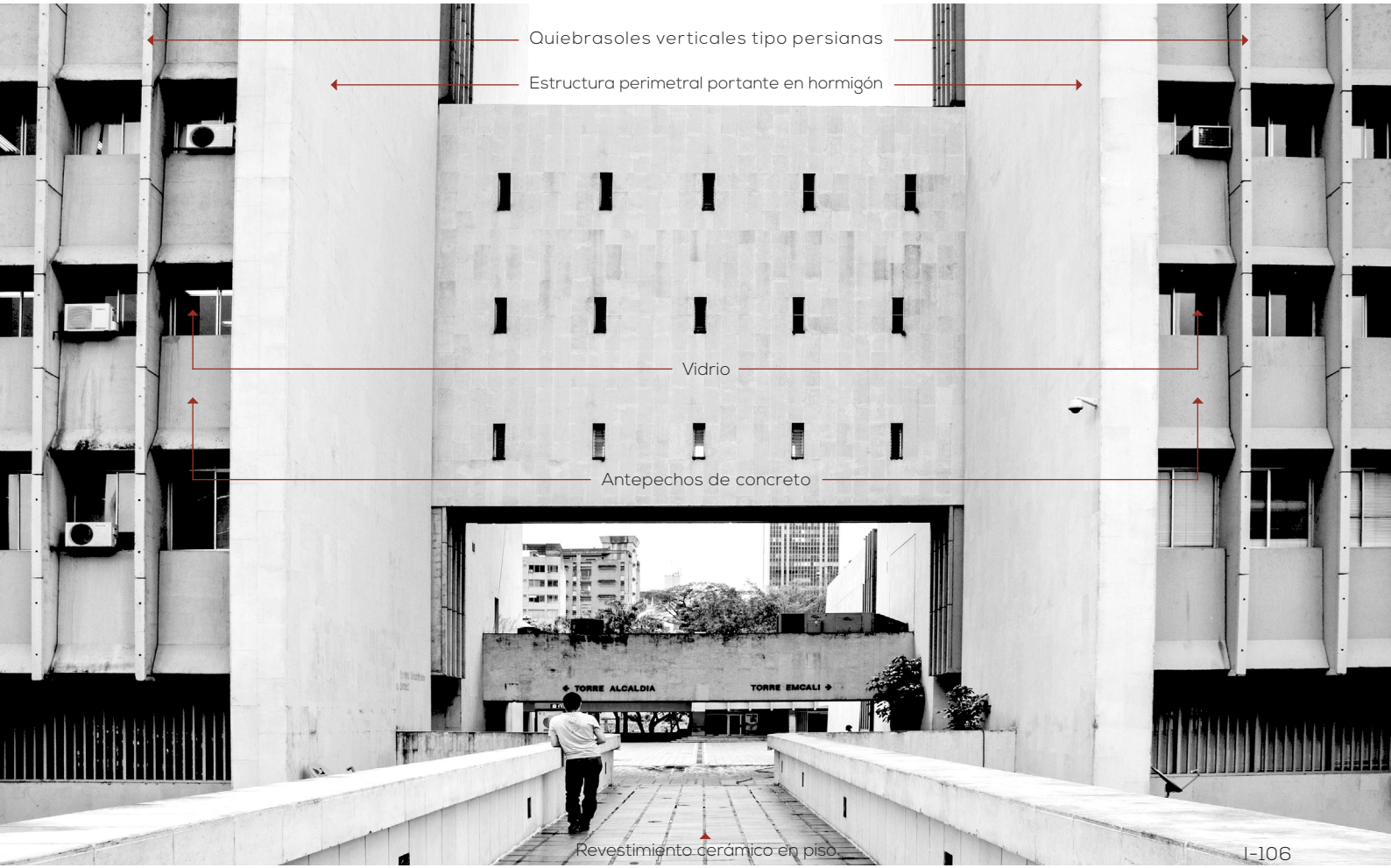
La propuesta urbana y arquitectónica de Germán Samper al no poseer edificaciones colindantes, se adaptó a la escala vegetal del sector, permitiendo la inmersión del conjunto en su entorno inmediato. (I-108).


I-105

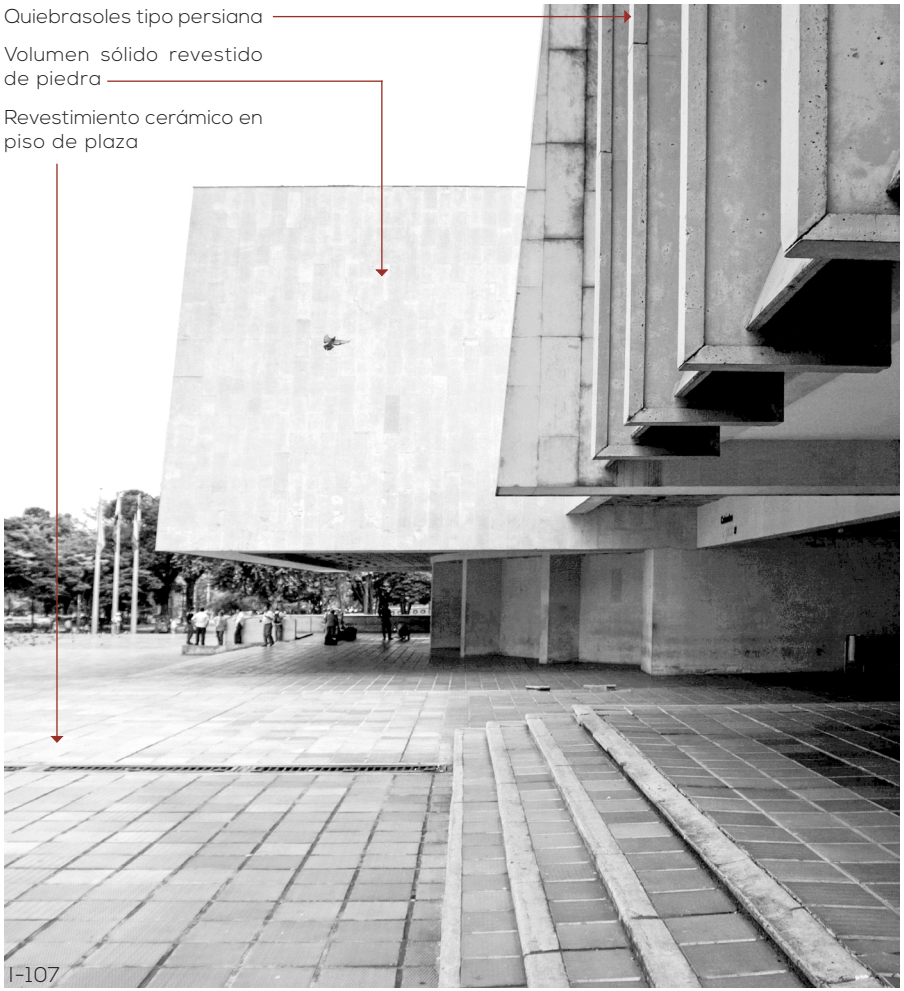
I - 105. Vista del detalle de la fachada de la torre de mayor longitud desde la plaza cívica. https://www.google.com/maps.

I - 106. Materialidad en la fachada posterior de los volúmenes de las torres. Vista desde el puente peatonal que articula el conjunto con la ciudad por la Av. 2 Norte. Imagen de Nicolás Galeano extraida del archivo personal de Catalina Samper.

I - 107. Materialidad en la fachada frontal del volumen de planta cuadrada que colinda con la plataforma en L por uno de sus extremos. Vista desde la plaza cívica. Imagen de Nicolás Galeano extraida del archivo personal de Catalina Samper.


Quiebrasoles verticales tipo persianas
Estructura perimetral portante en hormigón
Vidrio
Antepechos de concreto
TORRE ALCALDIA
TORRE EMCALI
Revestimiento cerámico en piso

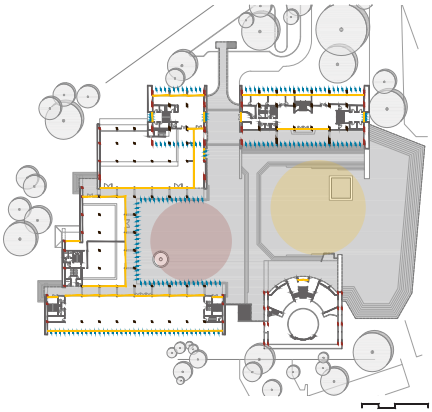
I-106



I-107

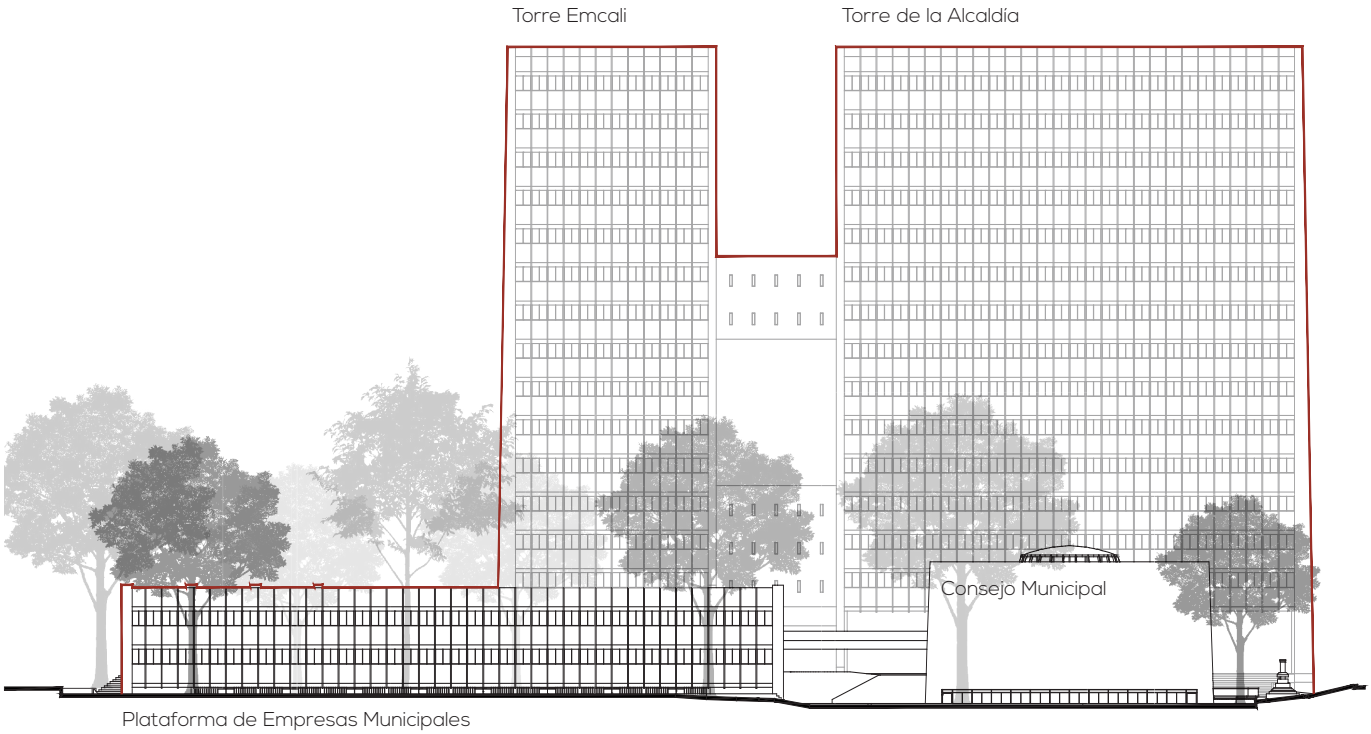
I - 108. Centro Administrativo Municipal de Cali insertado en la escala de la ciudad. https://www.google.com/maps.

Columnas esquineras de h°
Columnas interiores de h°
Quiebrasoles de concreto
Vidrio
Revestimiento cerámico en piso



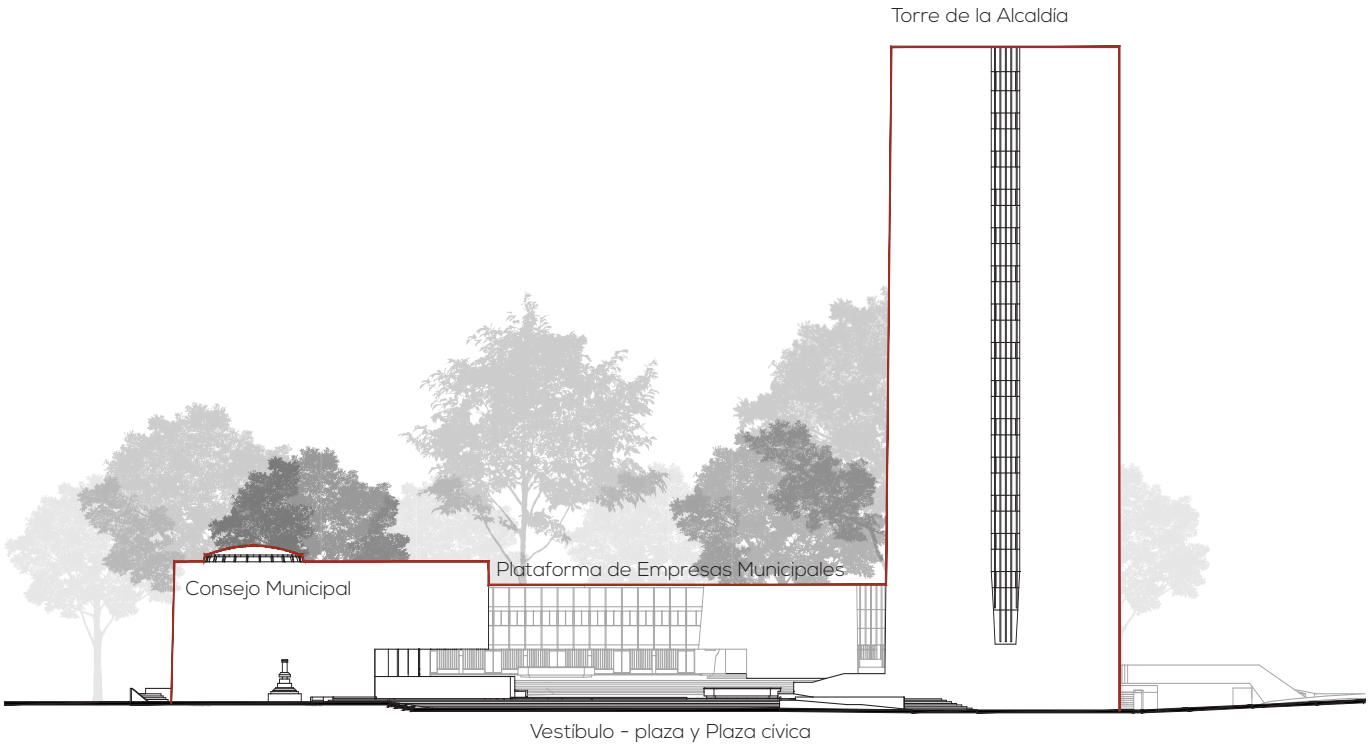
Planta baja. Materialidad en fachadas


EMCALI



Escala. Alzado de las edificaciones en el tramo del paseo peatonal Plaza de Alcaldía

0 5 10 25



Escala. Alzado de las edificaciones en el tramo del paseo peatonal Parque Bolívar

EL ESPACIO PÚBLICO
Factores para que el espacio adquiera carácter público

Movilidad | Accesibilidad

El área de terreno destinada para la implantación del CAM Cali se determinó previamente en los requisitos de la competencia, sin embargo, la orientación que propuso la firma Esguerra, Sáenz, Urdaneta y Samper para el proyecto resultó una de las razones por las que alcanzaron el primer lugar dentro del concurso, pues a más de responder a las condiciones geográficas de la zona, estuvo vinculada a solventar la correcta movilidad y accesibilidad de los usuarios del conjunto con relación a la ciudad.

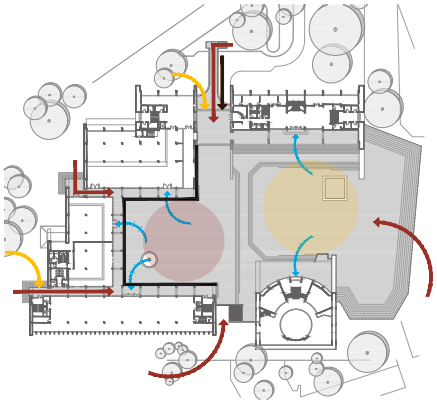
El factor de movilidad se solventó pertinentemente en este diseño, tanto al interior como al exterior de cada edificación. Los espacios interiores se trabajaron de igual forma que en los demás proyectos de Germán Samper, bajo el concepto de planta libre que permitió que las actividades propias del Centro se desarrollen confortablemente, y el exterior se resolvió mediante dos parámetros: la ubicación y orientación estratégica del conjunto que permitió la permeabilidad peatonal dentro del amplio terreno del parque y la conectividad con vías peatonales del entorno inmediato, y la creación del vestíbulo - plaza de los edificios con un área de 1.939,55m^2 que se complementó con la plaza cívica de 3.694,78m^2 para promover la adecuada movilización de turistas y usuarios de las dependecias del CAM. (I-109).

La accesibilidad a la plaza cívica y al vestíbulo - plaza se solucionó principalmente por una gran abertura que se enfrentó por la fachada Este al Parque Paseo Bolívar como una plataforma a la cual se accede por un grupo de peldaños de amplia extensión, y mediante pasajes peatonales entre los volúmenes del conjunto en las fachadas Norte, Sur y Oeste.(I-110). Además, Germán Samper le dedicó gran parte del análisis urbano al tratamiento de los pavimentos del parque y a la creación de puentes peatonales para conectar el flujo peatonal hacia las plazas del conjunto.


I-109


I-110

Acceso al vestíbulo - plaza
Acceso al edificio desde la calle
Acceso al edificio desde el vestíbulo - plaza.
Acceso vehicular a los sótanos
Límites del vestíbulo - plaza por las fachadas del edificio



Accesibilidad en planta baja



Accesibilidad al vestíbulo-plaza | Retranqueo de la línea de fábrica

I - 109. Movilidad descongestionada en la plaza cívica y vestíbulo - plaza de las edificaciones. https://www.google.com/maps.

I - 110. Accesibilidad peatonal a través de amplios espacios generados entre los volúmenes del conjunto. https://www.google.com/maps.

Usos | Actividades | Dinámica Social

Pensar en espacios públicos es hacerlo desde dos conceptos: el espacio entendido como un medio físico y lo público como algo que está a disposición de cualquier persona, por lo que el espacio público se traduce en el lugar donde los usuarios coinciden al mismo tiempo para desarrollar actividades de distinta índole. Con este antecedente, la plaza cívica requerida por el CAM Cali cumplió satisfactoriamente su propósito, pues por su ubicación centralizada dentro del conjunto (entre la torre de la Alcaldía y el volumen cuadrado que albergó al Concejo Municipal) se convirtió en el núcleo de la vida política ciudadana y en el hall de llegada de los paseos peatonales del parque. (I-111).


I-111

El espacio público adicional generado en la planta baja, entre la torre Emcali y la plataforma en L que acogió a las Empresas Municipales del conjunto se concibió como vestíbulo exterior de dichas entidades, pues la firma Esguerra, Sáenz, Urdaneta y Samper manejó en sus proyectos institucionales el criterio de brindar espacios comunitarios en servicio de la ciudadanía. Esta particularidad se hizo más evidente en este proyecto, ya que a pesar que el programa requirió la dotación de un espacio público, la firma lo complementó con otro menor área pero con características similares. La plaza cívica estuvo vinculada a actividades carácter político y cultural, mientras que en el vestíbulo - plaza las dinámicas sociales fueron diferentes, ya que funcionó como espacio recreativo, de reunión, descanso y lugar de confluencia de las circulaciones peatonales circundantes al equipamiento. (I-112).


I-112

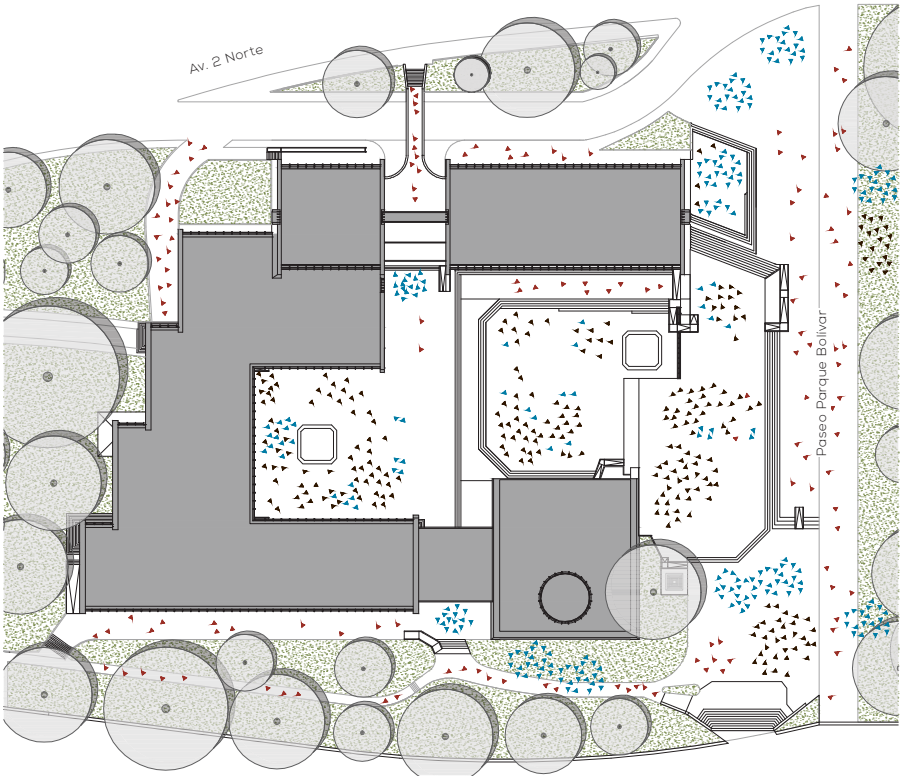
La incorporación del vestíbulo - plaza al proyecto complementó el uso y las actividades del área de parques de la zona, pues se convirtió en un espacio miltifuncional que aportó a la calidad de vida urbana.



Diagrama de dinámicas sociales

I - 111. Actividades cotidianas que se desarrollan en la plaza cívica del Centro Administrativo Municipal de Cali. https:// www.google.com/maps.

I - 112. Actividades recreativas que se realizan en las caminerías propuestas que rodean al CAM Cali y confluyen en el vestíbulo - plaza. https:// www.google.com/maps.



Circulación peatonal

Actividades de descanso, lugar de encuentro

Actividades recreativas, artísticas, culturales, políticas, comerciales, etc.

Dinámicas sociales según el espacio público

0 10 20 50

Confort | Seguridad

La relación entre la altura de las edificaciones y la separación entre ellas, ha sido motivo de estudio particularmente al inicio del Movimiento Moderno. Germán Samper empleó espacios públicos de mediación entre los volúmenes que componen sus proyectos con la intención de otorgar a la ciudad lugares de uso comunitario, diseñados para transmitir confort y seguridad a sus beneficiarios.

Los factores de confort y seguridad en el espacio urbano del CAM Cali estuvieron ligados a las actividades humanas susceptibles de ser desarrolladas en ellos, por lo que la ubicación y diseño tanto de la plaza cívica como del vestíbulo - plaza respondieron a varios condicionantes que permitieron establecer distintas formas de relación ciudadana con libertad de circulación y ocupación.

Las condiciones térmicas y acústicas en el espacio público del Centro Administrativo Municipal se resolvieron a través del emplazamiento de los volúmenes que lo envuelven, pues las escalas manejadas en el objeto arquitectónico y sus disposiciones permitieron el adecuado paso de luz y sombra durante el día, a más de complementar este punto con la vegetación alta de la zona que fue respetada e incluida al diseño como defensa del clima. El vestíbulo - plaza se incoroporó a la escala urbana de la ciudad como un lugar de encuentro y descanso centrado en el recorrido del parque. El ámbito de la seguridad se trató mediante materiales transparentes en la planta baja del conjunto, decisión que prolongó la amplitud del espacio público proporcionando áreas extensas de visibilidad generalizada hacia el parque. Y el tema de mobiliario urbano se solucionó con los amplios graderíos y rampas que se ubicaron en distintos puntos de las plazas por cuestiones topográficas y sirvieron de descanso para los usuarios.(I-113 | I-114).



I-113



I-114

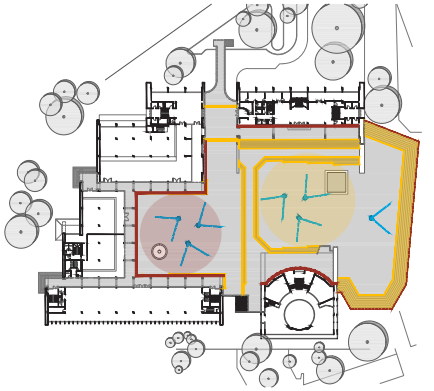
acoplamiento del conjunto

Límites del vestíbulo - plaza por las fachadas del edificio

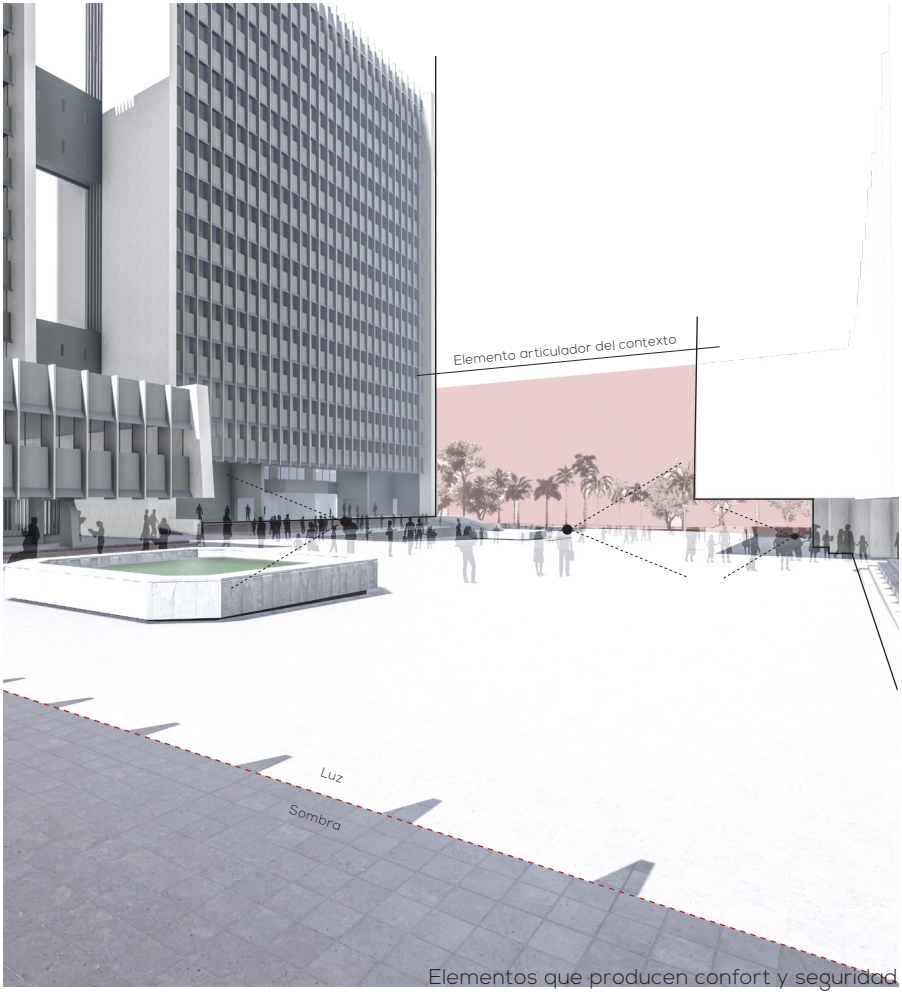
Elemento descongestionador

Visibilidad general a través del amplio espacio público del proyecto.

Mobiliario urbano



Planta baja

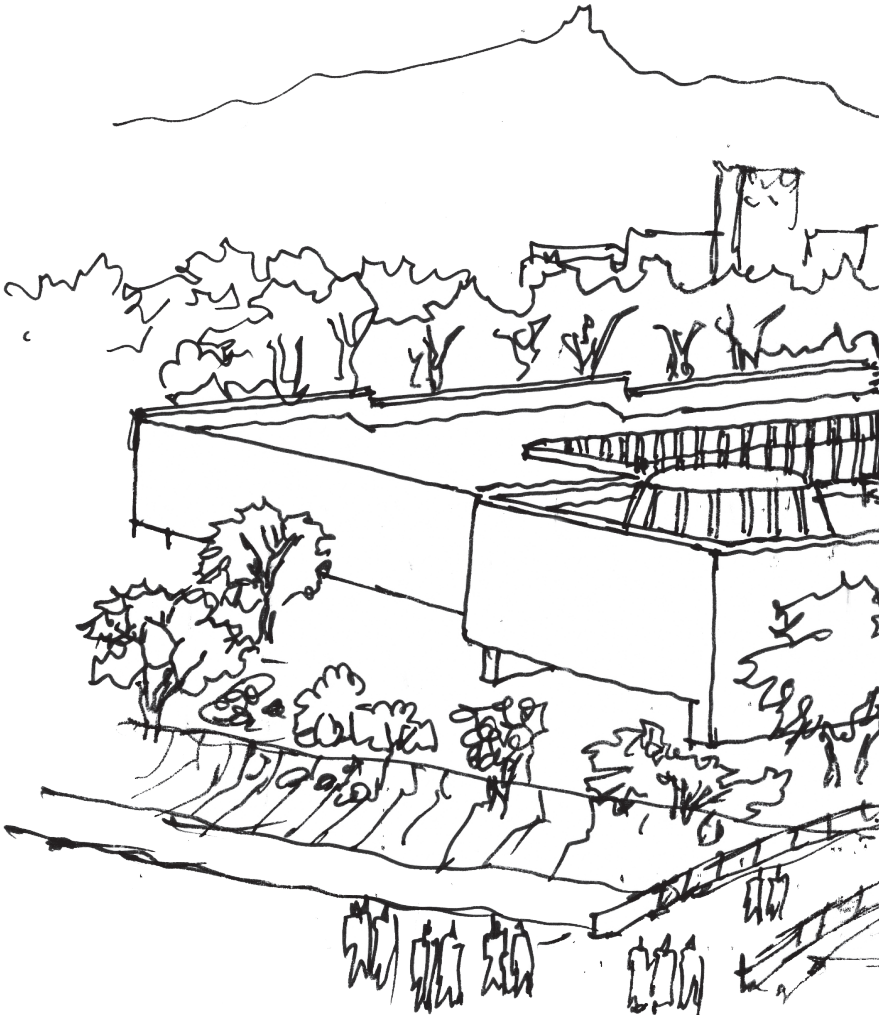


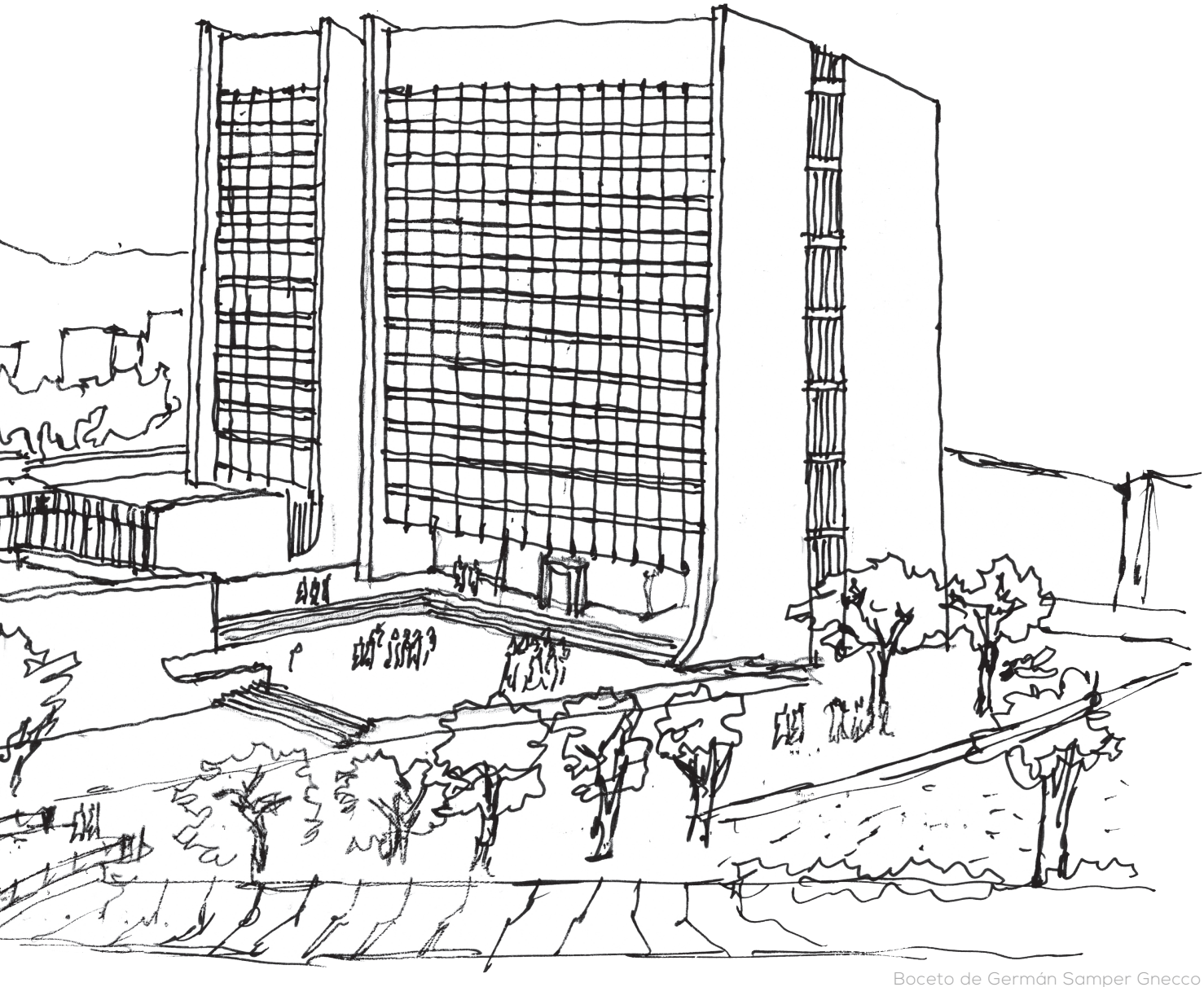
Elementos que producen confort y seguridad

I - 113. Elementos arquitectónicos de la torre utilizados como mobiliario urbano del conjunto para reunión y descanso de los usuarios. https://www.google.com/maps.

I - 114. Graderíos de acceso al espacio público del proyecto utilizado como mobiliario urbano para descanso de los visitantes.https://www.google.com/maps.

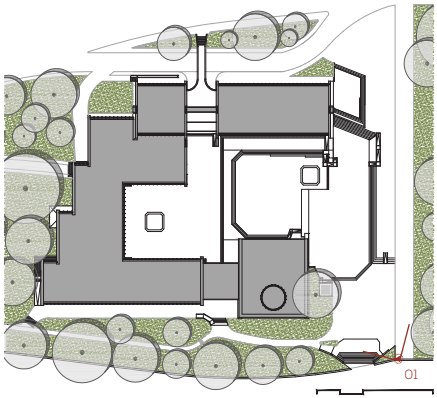
RECONSTRUCCIÓN VOLUMÉTRICA
La ciudad | El objeto arquitectónico | |El espacio público





Boceto de Germán Samper Gnecco

La ciudad
El objeto arquitectónico



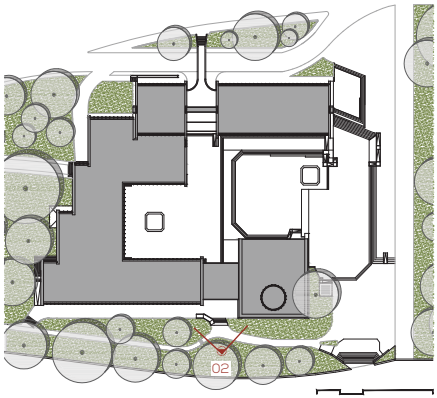
Perspectiva 01.
Desde el puente sobre el Río Cali

Referencia para vistas. Contexto inmediato



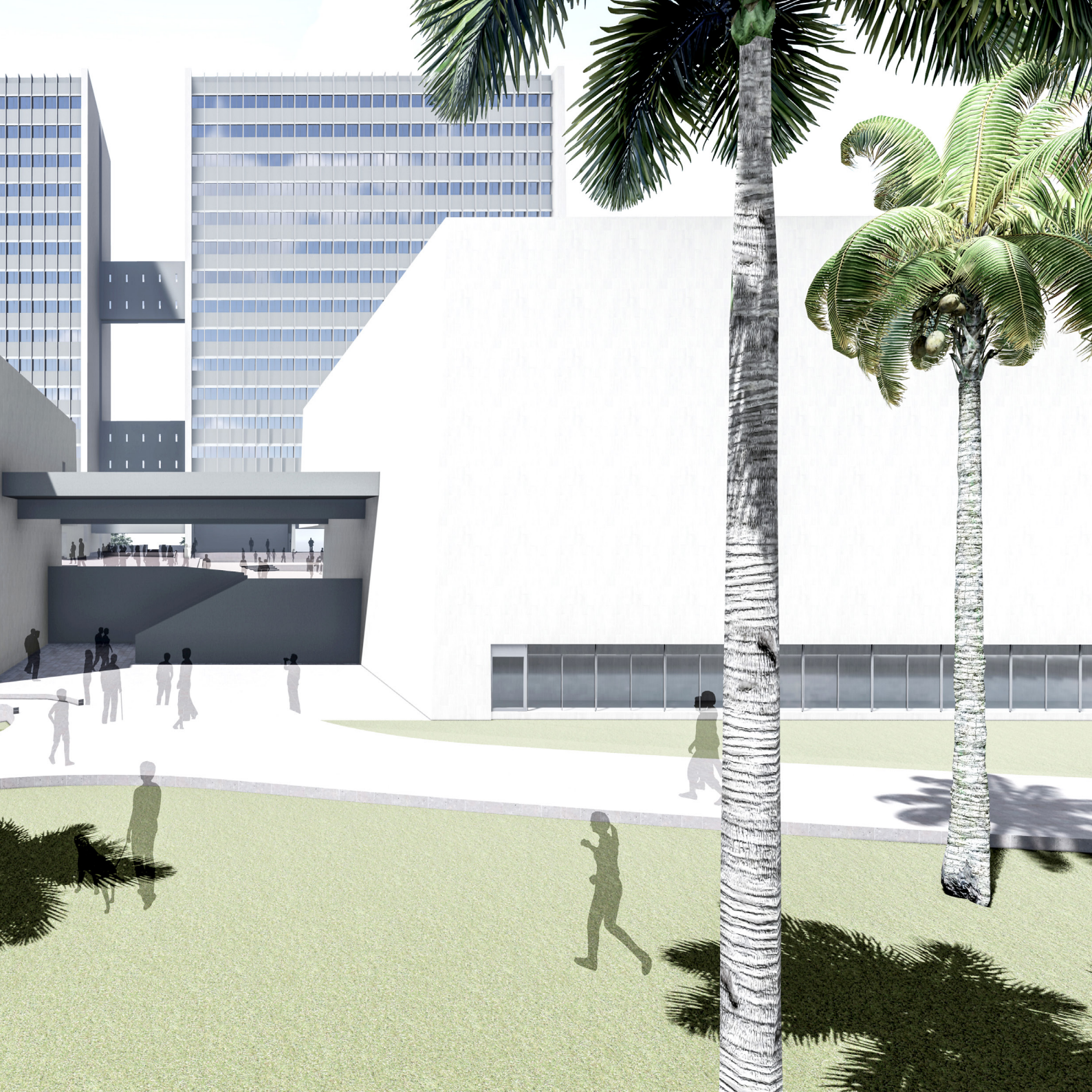


La ciudad
El objeto arquitectónico

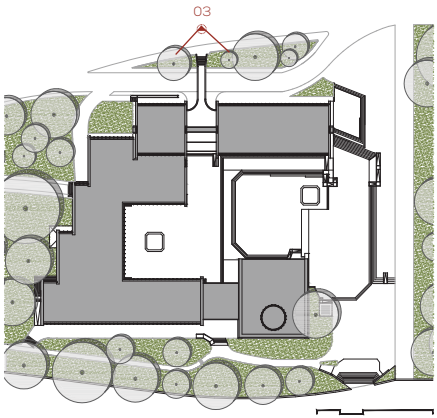


Perspectiva 02.
Desde el márgen del Río Cali

Referencia para vistas. Contexto inmediato

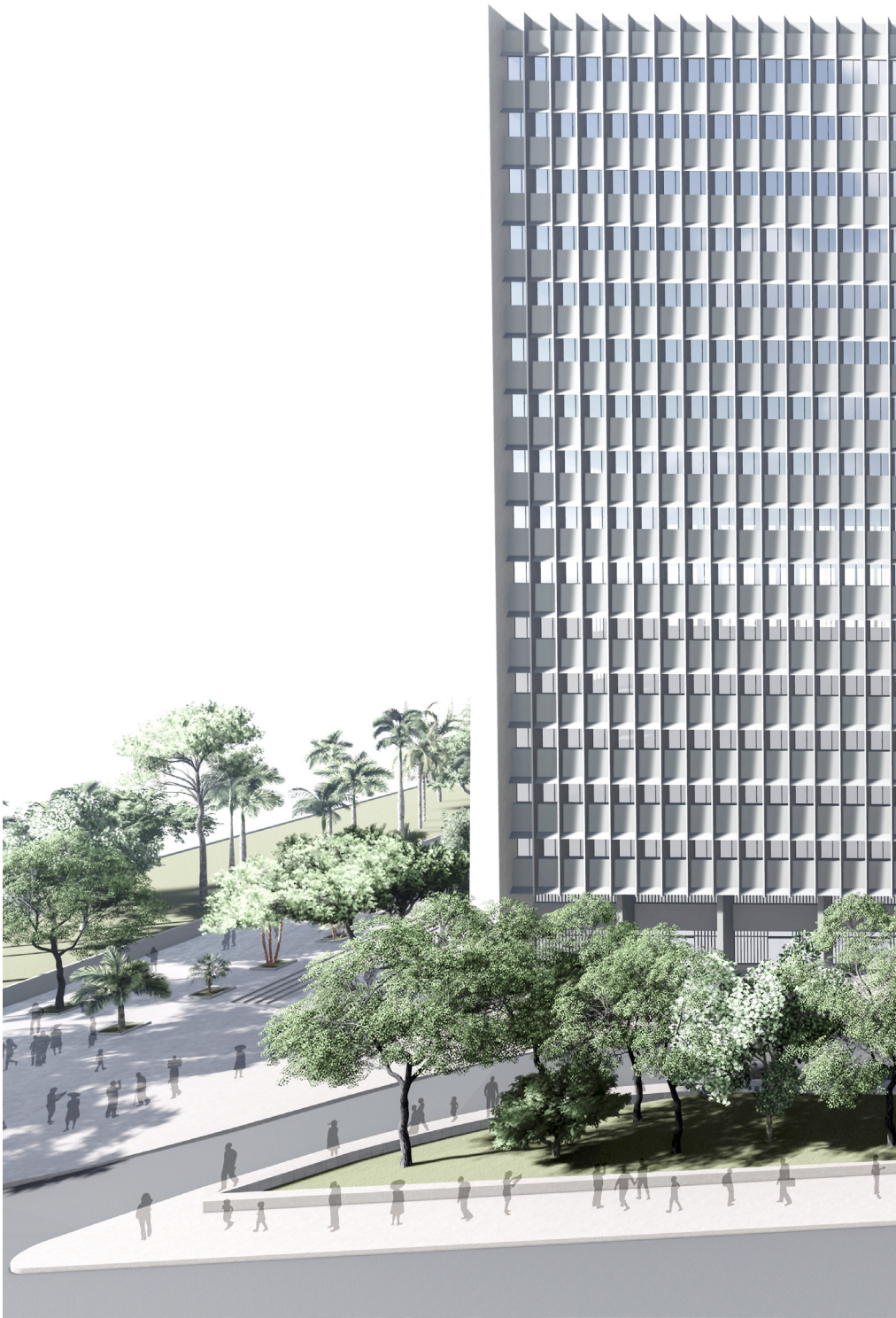


La ciudad
El objeto arquitectónico



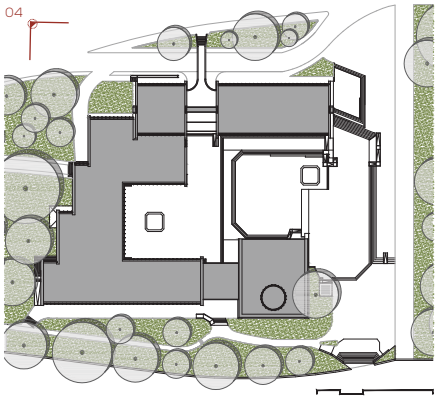
Perspectiva 03.
Desde el acceso peatonal por la Av. 2 Norte

Referencia para vistas. Contexto inmediato



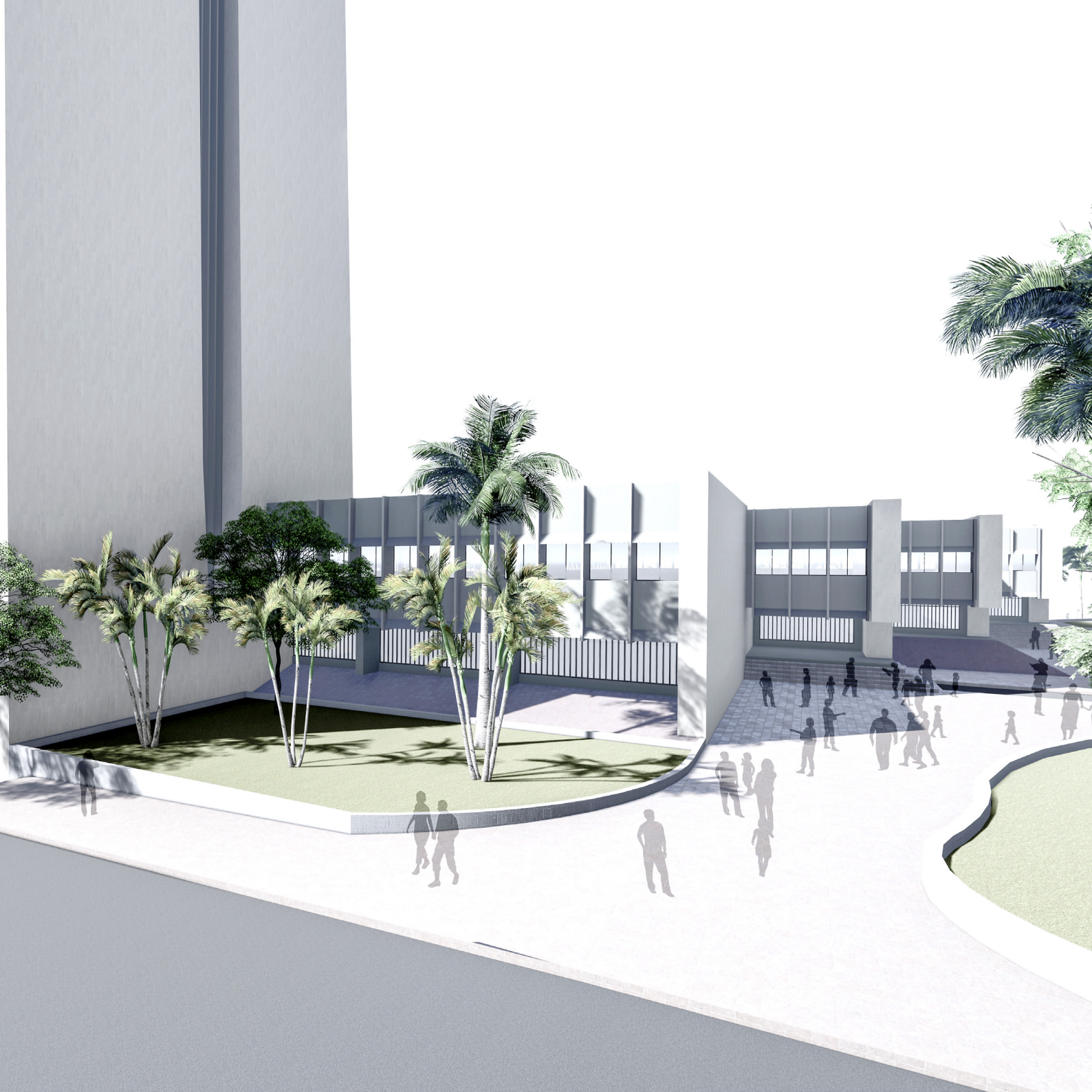


La ciudad
El objeto arquitectónico

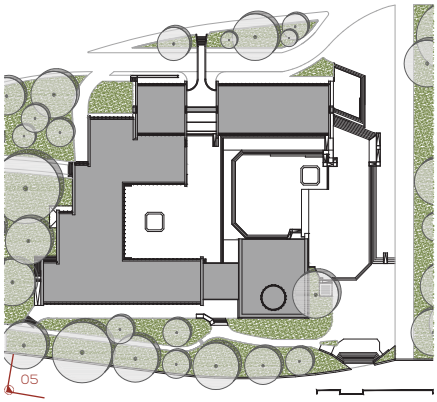


Perspectiva 04.
Desde la Av. 2 Norte

Referencia para vistas. Contexto inmediato

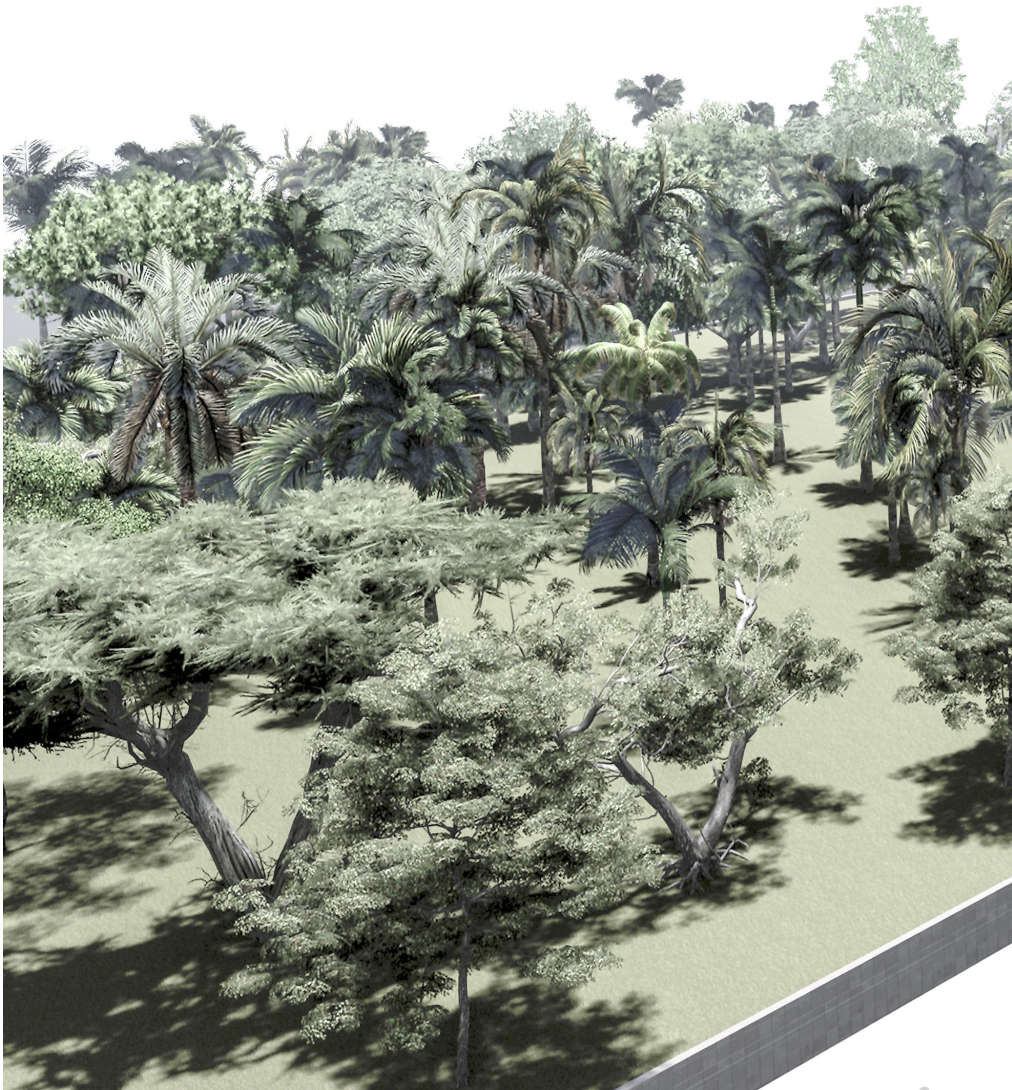


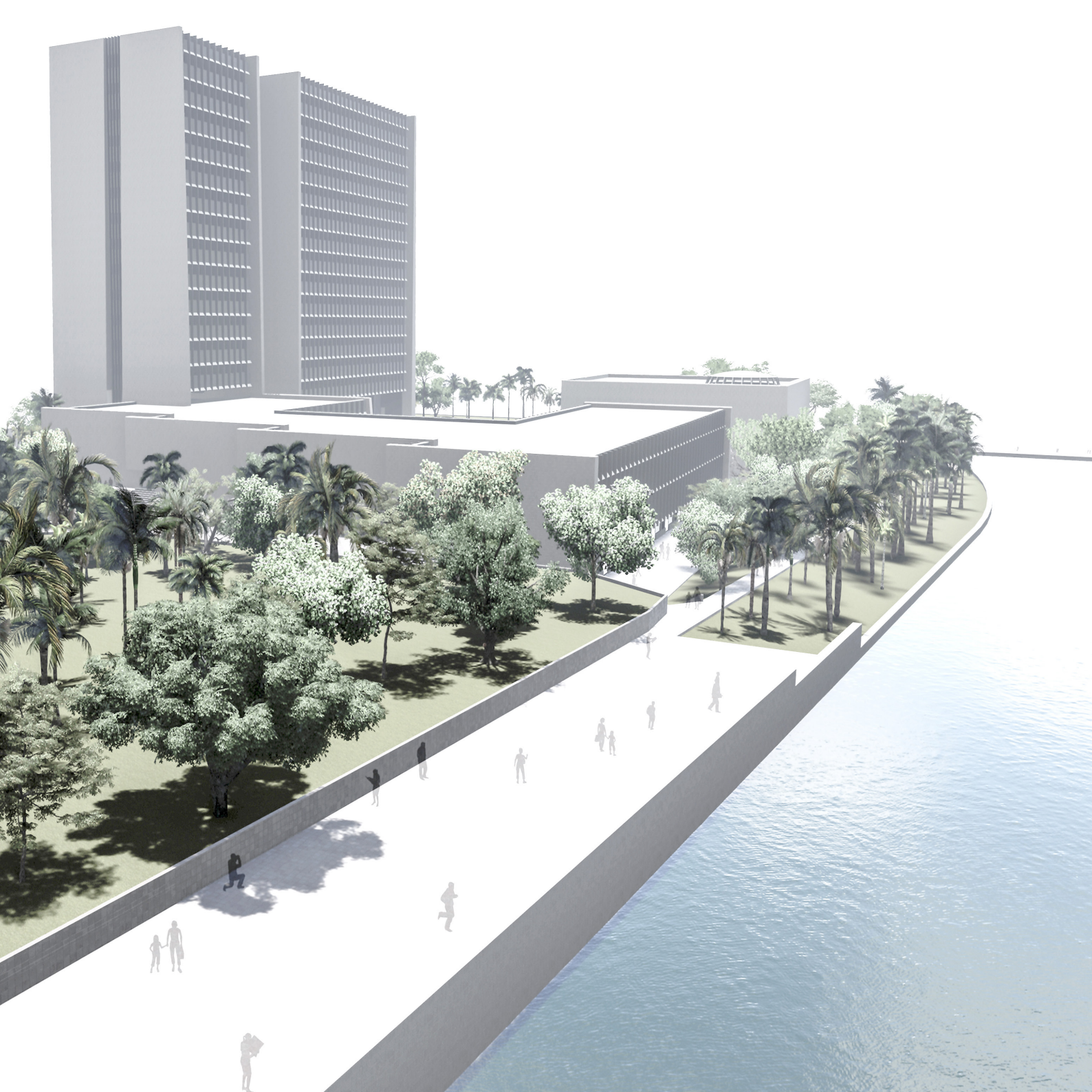
La ciudad
El objeto arquitectónico



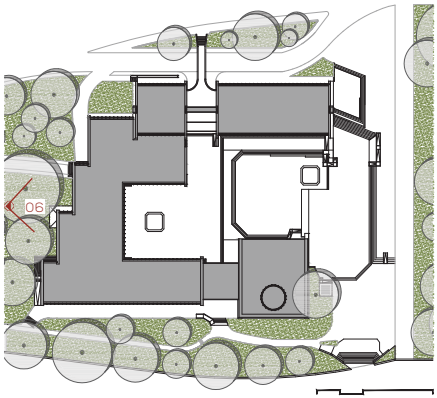
Perspectiva 05.
Desde aérea desde el Río Cali

Referencia para vistas. Contexto inmediato



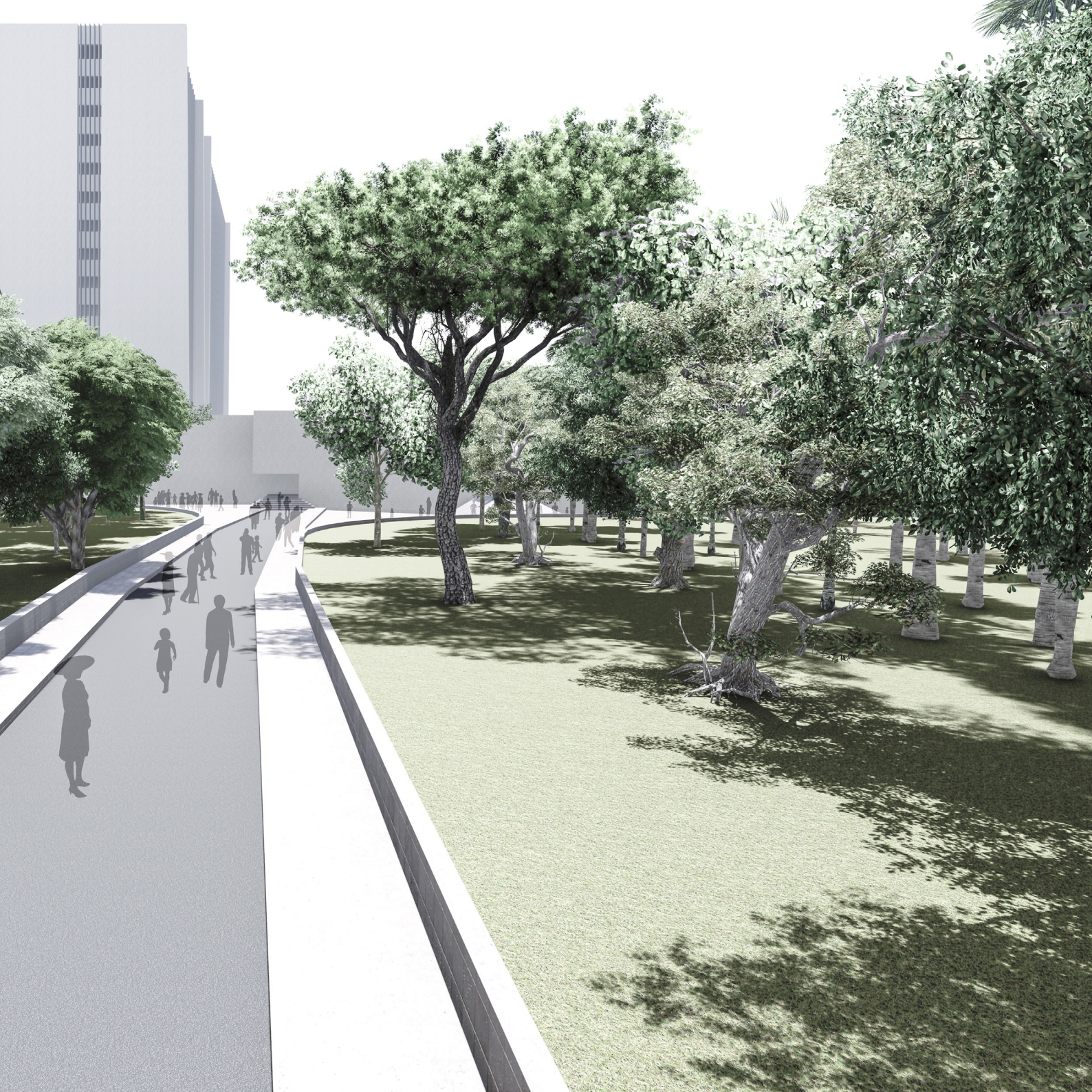


La ciudad
El objeto arquitectónico

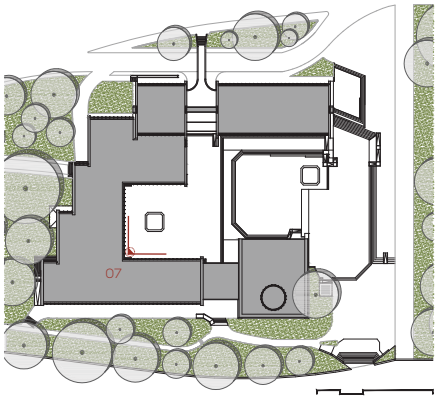


Perspectiva 06.
Desde la calle Plaza de Alcaldía

Referencia para vistas. Contexto inmediato

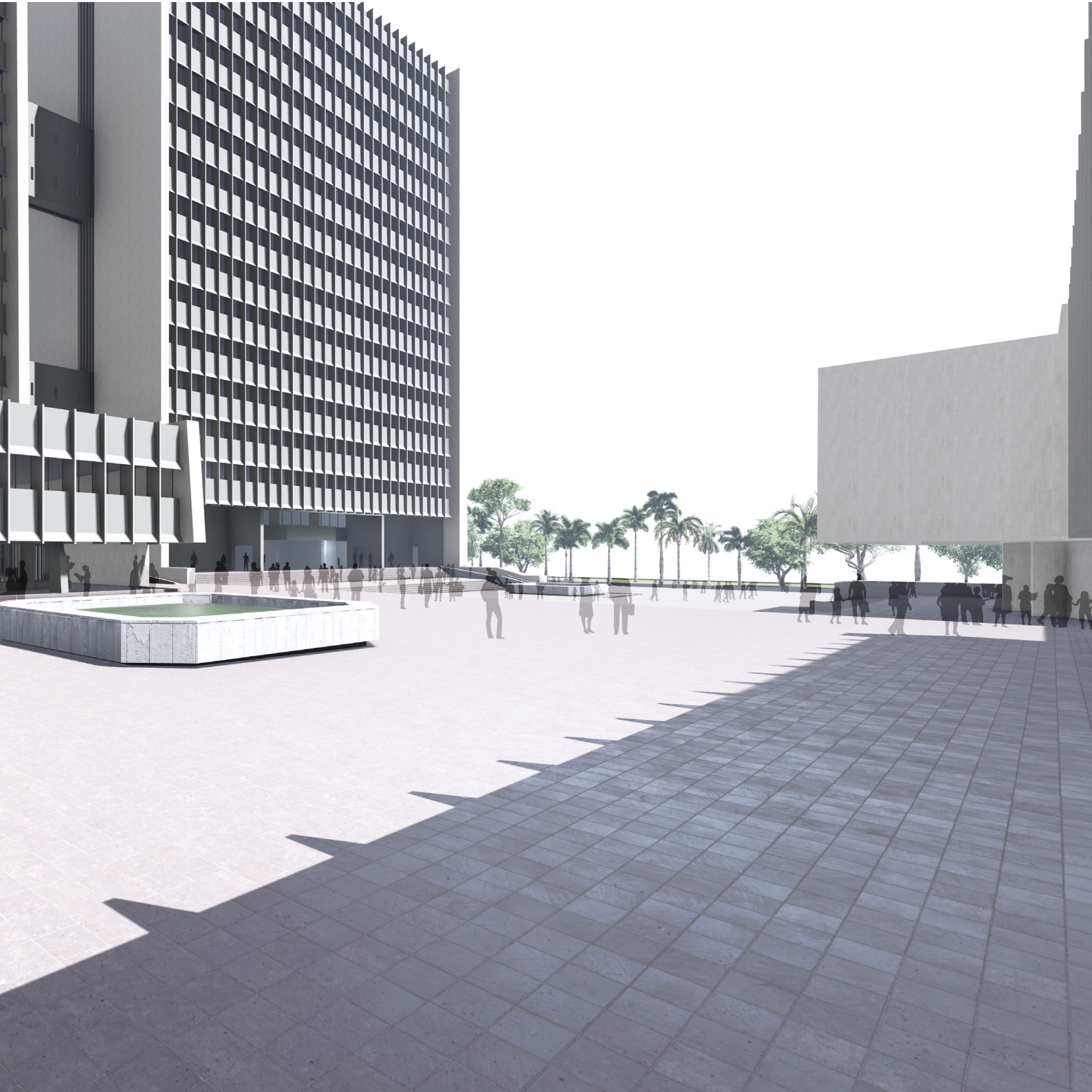


El espacio público

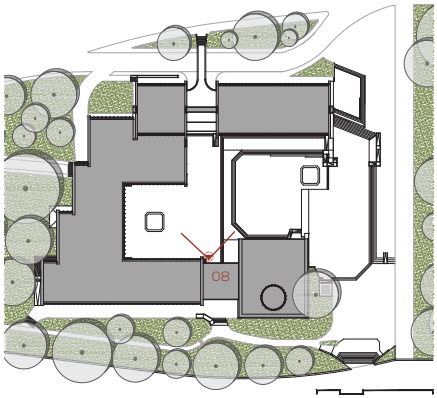


Perspectiva 07.
Desde la esquina de la plataforma de las Empresas Municipales

Referencia para vistas. Contexto inmediato



El espacio público



Perspectiva 08.
Desde el acceso lateral al vestíbulo - plaza por el pasaje peatonal Plaza de Alcaldía.

Referencia para vistas. Contexto inmediato



04

CAPÍTULO

Conclusiones

"... En el proceso creativo de la arquitectura se debe considerar el impacto de las obras en el espacio público..., en un proyecto es tanto o más importante aquello "hacia fuera" que lo "hacia adentro". La arquitectura es un ejercicio de lo público, pues debe entregar valor y constituir un aporte a la ciudad y al paisaje que es el territorio de todos."[1]

Cristián Undarraga

Haber fijado un objetivo cuyo cumplimiento comprendía abordar la obra de Germán Samper Gnecco en su etapa como diseñador de la firma Esguerra, Sáenz, Urdaneta y Samper desde el punto de vista urbano, ha permitido entender la relación que constituyen las decisiones proyectuales en la consolidación de un entorno coherente como aporte a la ciudad en la que se implanta el objeto arquitectónico. Por consiguiente, la investigación ha posibilitado constatar que el proyecto arquitectónico no debe considerar al edificio como un elemento aislado con respecto al espacio urbano de la ciudad, sino por el contrario, el diseño debe abordarse como una unidad que responda tanto al programa requerido como al entorno en el que va a ser emplazado.

Con el propósito de reducir los marcados límites entre lo público y lo privado, Germán Samper incorporó en el diseño de sus obras institucionales de la modernidad espacios públicos concebidos como vestíbulos - plazas de los edificios, cuya función principal fue articular las dependencias del objeto arquitectónico con la ciudad en la planta baja. Sin embargo, estos espacios han trascendido en el tiempo, ya que los ciudadanos se apropiaron de ellos y hasta la actualidad son sede de actividades de carácter político, comercial, cultural y recreativo. Este recurso se torna fundamental bajo conceptos de integración y continuidad con el espacio urbano circundante.

La vinculación de Germán Samper con la arquitectura moderna de Colombia y la calidad de sus obras desde el punto de vista formal y funcional es indiscutible. Esta investigación ha propiciado la difusión de sus proyectos desde un enfoque urbano, identificando a través de la reconstrucción volumétrica de tres obras seleccionadas, la visita en sitio y el acercamiento directo con el autor, ciertos criterios y valores proyectuales que por alguna razón no han sido develados anteriormente.

1. PIGA, José. (2006). "La arquitectura es un ejercicio de lo público". Entrevista realizada al Arquitecto Cristián Undurraga el 20 de julio de 2006.

Los tres proyectos analizados fueron seleccionados debido a que tuvieron más marcada la incidencia del espacio público de articulación en su concepción. Además de ese particular, cada uno de estos proyectos se convirtió en la figura representativa de la arquitectura moderna en su ciudad. El conjunto Avianca constituyó para Bogotá la imagen de la ciudad moderna ya que utilizó por primera vez en el país las nuevas técnicas constructivas de la época, el conjunto Coltejer simbolizó para Medellín la arquitectura de la ciudad del progreso industrial y el Centro Administrativo Municipal significó para Cali la consolidación de la urbe a través de la arquitectura moderna de la ciudad cívica y colectiva.

En síntesis, los proyectos analizados se concibieron como elementos determinantes para desarrollar predios en áreas consolidadas de las ciudades existentes, por lo que se abordó con diseños para edificios en altura cuyo objeto fue densificar y hacer eficiente el uso del suelo urbano, sin embargo, cada proyecto incorporó pequeñas edificaciones consideradas plataformas como referencia a la escala humana. La prescripción de cada decisión sugirió que el objeto arquitectónico sea un componente fundamental para crear una nueva relación con la ciudad, es decir, se reconoce lo existente y además, se genera un vínculo a través de espacios mediadores.

Particularmente, resultó de mucha importancia concentrar la investigación en el análisis de tres proyectos representativos de la arquitectura moderna colombiana desde una orientación diferente, pues conllevó a reflexionar sobre el entorno urbano en el que se incorporan los edificios y los encuentros que éstos generan con el plano horizontal del suelo, resultando el espacio público de mediación un recurso muy eficaz para revitalizar las condiciones iniciales del sector y solventar la aproximación al objeto arquitectónico desde la ciudad.

Sobre la metodología

Se consideró imprescindible iniciar esta investigación abordando el origen de la Arquitectura Moderna en Europa y su llegada a Colombia, pues debido a varios acontecimientos, este período constituyó el punto de partida para la nueva planificación urbana de las ciudades. Con estos antecedentes históricos que fueron de gran relevancia para el objeto de este trabajo, ya que permitieron entender cómo se manejaba el urbanismo de las ciudades en épocas pasadas, se procedió a reconocer la formación profesional del personaje central de esta investigación: Germán Samper Gnecco, cuya trayectoria ha sido plasmada a través del catálogo de sus obras tanto institucionales en su etapa de diseñador de la firma Esguerra, Sáenz, Urdaneta y Samper, como de vivienda ejecutadas en solitario o bajo la firma GX Samper Arquitectos, resultando evidente en cada una de ellas la preocupación y el respeto que tuvo hacia las ciudades al momento de decidir su emplazamiento, y así, posteriormente seleccionar las tres obras de carácter institucional más representativas desde el enfoque urbano para reconstruirlas y analizarlas a profundidad.

La aplicación de este método secuencial permitió demostrar el cumplimiento de los objetivos planteados, pues se logró identificar claramente la relación que la firma Esguerra, Sáenz, Urdaneta y Samper estableció entre el objeto arquitectónico y el entorno urbano en el que se inserta mediante el uso del vacío urbano de articulación como recurso de proyecto en función de la ciudad.

La arquitectura que desarrolló Samper es coherente con la realidad particular de cada proyecto, lleva intrínsecamente atributos propios de la modernidad, cuenta con valores formales que prevalecen en el tiempo, relatan por si solas su consistencia formal producto de un pertinente proceso proyectual, y además incorpora espacios públicos en sus diseños, por estas razones son merecedores de ser estudiados.

Reflexiones sobre la ciudad

Las obras analizadas fueron emplazadas en importantes sectores de las principales ciudades colombianas, por lo que la relación entre el edificio y las actividades que se desarrollan en torno a él, estuvieron íntimamente ligadas a la forma de concebir su vinculación con la ciudad en la planta baja del conjunto.

Como parte fundamental, el análisis del entorno inmediato permitió evidenciar que los proyectos fueron insertados de tal forma que no contrastaron con las preexistencias, sino que potenciaron y se integraron a la urbe aprovechando la topografía natural del sitio ya sea en el objeto arquitectónico o en la amplitud del espacio público. (I-115).

En respuesta a las condiciones del entorno inmediato al sitio destinado para implantar cada proyecto, la firma Esguerra, Sáenz, Urdaneta y Samper hizo uso del vacío urbano como recurso fundamental. En el caso de los edificios Avianca y Coltejer este recurso fue empleado para mediar en un tramo saturado de edificaciones de diferentes escalas, mientras que en el Centro Administrativo Municipal el espacio público fue incorporado para prolongar la plaza cívica y brindar a los usuarios una zona más confortable dentro del recorrido del parque.

La investigación abordada desde esta perspectiva, ha permitido establecer dos criterios proyectuales con respecto a la ciudad en la que se inserta una obra: el primero es enfrentar el diseño considerando las escalas de aproximación de su entorno inmediato con relación a las edificaciones vecinas, vías peatonales o vehiculares circundantes y las actividades de la zona; y el segundo es entender que el entorno inmediato dentro del cual se inserta un proyecto debe ser considerado como un elemento inmerso en la planificación de la misma. Con estas consideraciones, la firma en estudio obtuvo proyectos de inclusión total que aportaron a la regeneración urbana de las ciudades.

I-115. Ciudad y entorno inmediato al edificio Avianca. Vista pánorámica de Bogotá en el año 1970. https://www.google.com.



Reflexiones sobre el objeto arquitectónico

La tipología edilicia que había entrado en auge durante las décadas de los años 60 - 70 fue la "torre - plataforma", que apareció como alternativa a las condiciones urbanas y normativas de la modernidad. Sin embargo, los proyectos de la firma de arquitectos Esguerra, Sáenz, Urdaneta y Samper diseñados por Germán Samper lograron desprenderse de la recurrente relación formal de la torre sobrepuesta a la plataforma para concebir una propuesta sin precedentes en el país, un rascacielos yuxtapuesto a la plataforma cuya disposición dio lugar al vacío urbano, componente que consiguió articular un sistema que benefició la relación entre la arquitectura y la ciudad. (I-116).

La preocupación que tiene Samper por el lugar se hace evidente desde la etapa inicial del proyecto a la que denomina *"memoria gráfica",* y consiste en la elaboración de una serie de bocetos en los que establece las primeras relaciones con el paisaje, recorrido solar, escala, y las circulaciones desde y hacia la ciudad.

En cuanto al objeto arquitectónico, este proceso investigativo ha desprendido ciertos criterios proyectuales: el primero es en función del emplazamiento, pues constituye una de las decisiones más importantes en relación a la conformación de la planta baja, pues determina si el lote va a ser utilizado en su totalidad por el edificio o si va a ceder espacio a favor de la ciudad y en el caso de las obras analizadas la decisión acertada fue generar espacios exteriores de uso colectivo que potencian el uso del edificio; el segundo radica en plantear un sistema estructural ordenado que permita emplear el concepto de planta libre para que el proyecto sea flexible y cuente con la posibilidad de adaptarse a cualquier uso; y el tercero consiste en seleccionar adecuadamente la materialidad, ya que a través de ella se puede establecer relaciones formales entre lo público y lo privado.

I - 116. El objeto arquitectónico. Vista aérea del edificio Coltejer.
Imagen de Stefanía Restrepo extraida de la página web https://live.staticflickr.com.



Reflexiones sobre el espacio público

Es importante señalar que con la llegada de la modernidad a Colombia, las ciudades iniciaron un período constante de reinterpretación y evolución bajo conceptos de permeabilidad y continuidad urbana, por lo que los arquitectos nacionales de la época implementaron mecanismos de inclusión de espacios públicos en sus proyectos, concentrando un interés particular en los que contenían edificios en altura.

Los arquitectos de la firma en estudio, especialmente Germán Samper, se mostraron comprometidos con las ciudades en las que diseñaron sus proyectos y con el proceso de cambio que vivía su país, por lo que en cada encargo arquitectónico incorporaron espacios públicos de acuerdo a lo que el programa les permitía. Sin embargo, en las obras analizadas en este trabajo de investigación la incidencia de estos espacios colectivos en la planta baja de los edificios públicos o privados es más evidente y constituyen un vínculo esencial con la ciudad. (I-117).

Bajo esta consideración, las plantas bajas de cada proyecto analizado fueron fundamentales, pues poseen una fuerte relación con lo urbano, y el espacio público incorporado a manera de vestíbulo - plaza aportó de forma invaluable a la integración unitaria del edificio con su entorno. El análisis realizado al espacio público de las obras abordadas en la presente investigación ha facultado la extracción de tres criterios proyectuales: el primero es en base al espacio como tal, ya que su aparición en los proyectos contribuye a su calidad urbana convirtiéndose en la superficie horizontal continua que conjuga el paso desde la calle hasta el interior del conjunto; el segundo es conseguir que los espacios de transición que precedan a las edificaciones sean planificados de tal forma que diluyan los límites entre lo público y lo privado a través de la exclusión de barreras arquitectónicas; y el tercero es aportar a la revitalización del sector con la inserción de un lugar cuyo diseño permita su apropiación en función de un correcto manejo de los factores que le otorgan carácter público a los espacios.

I - 117. El espacio público. Vista desde la plaza cívica hacia el vestíbulo - plaza del Centro Administrativo Municipal de Cali. Imagen extraida del archivo personal de Catalina Samper.



Aplicaciones de la investigación

De lo expuesto a lo largo del trabajo, se desprenden nuevos caminos para la investigación, considerando que la metodología analítica y gráfica aplicada han confirmado las hipótesis permitiendo entender un proyecto arquitectónico desde la perspectiva de la ciudad. A través del contenido de este documento, las obras de la firma Esguerra, Sáenz, Urdaneta y Samper adquieren una connotación urbana, por lo que se convierten en un referente que sugiere futuras investigaciones académicas sobre la trayectoria de estos arquitectos y sus obras que aportaron significativamente a la consolidación del patrimonio edilicio del movimiento moderno.

La investigación incentiva a ampliar los horizontes en torno a la arquitectura moderna, ya que muchos ejemplos importantes de la modernidad pueden ser analizados desde el espacio público del proyecto que vincula la ciudad con el objeto arquitectónico, procurando liberar la planta baja física o visualmente, de modo que este nivel se convierte en la zona de circulación tanto del proyecto como de la ciudad desdibujando los límites entre ambos.

Otro posible tema investigativo que se desprende de este trabajo es analizar las obras de la firma en estudio bajo la modificación de la tipología usual de la torre - plataforma y la forma atípica en la que vinculan estos dos volúmenes examinando la intención de concebir la torre liberada y la plataforma desplazada hacia uno de los lados.

En cuanto a Germán Samper Gnecco, también se abren puertas en la investigación para analizar sus trabajos de vivienda paralelos y posteriores a la firma en estudio, en los que visualmente se evidencia una organización volumétrica alrededor de áreas exteriores comunitarias que en su diseño consideran factores para otorgarle identidad al espacio de cada proyecto en beneficio de la interacción ciudadana. (I-118).

I -118. Germán Samper Gnecco en su casa de campo en Bogotá.
Imagen de Nicolás Galeano extraida de la página web https://www.germansamper.com/galerias.



Anexos

Conversaciones con Germán Samper Gnecco

Calle 111 | Santa Ana, Usaquén | Bogotá, Colombia | 20 de octubre de 2017

Le Corbusier en Bogotá y el viaje de Germán Samper a Francia

Bueno, en 1947 vino a Bogotá el Arquitecto Le Corbusier, yo estaba con mis compañeros de estudios ya terminado la carrera y la Escuela de Arquitectura ya estaba organizada sobre la base del movimiento moderno porque habían llegado de Europa dos arquitectos, uno alemán de apellido Rother, Leopoldo Rother y el otro italiano Bruno Violi a quienes los fueron vinculando poco a poco a la Escuela de Arquitectura y a mí me instruyeron en el 2do, 3ro, 4to año universitario.

Ellos dos profesaban, por decirlo así, el movimiento moderno cuando llegó Le Corbusier. A Le Corbusier lo conocíamos bastante, no había mucha lectura sobre él, pero la suficiente como para que sintiéramos nosotros un gran entusiasmo. Si hubiera llegado Pelé el jugador brasilero no hubiera tenido el mismo entusiasmo que tuve con Le Corbusier, todos nosotros con los automóviles de los papás, estábamos detrás de él. Había rumores que el alcalde de Bogotá pensaba en cargarle a Le Corbusier un Plan Piloto y entonces eso hacía mucho más interesante y emocionante todo lo que pasaba en ese momento.

Él dictó cuatro conferencias sobre un tema que dominaba mucho y era explicar la teoría de la Arquitectura Moderna con base en dibujos que hacia ahí sobre un papel. No sé qué se hicieron esos dibujos de Le Corbusier, pero bueno. Yo no me pude acercar mucho a él, porque no sabía nada de francés y hago como decimos nosotros aquí "el oso" acercándome a tocarle el saco como si fuera un milagro. Entonces me mantuve a media distancia, pero a mi personalmente me provocó un impacto brutal, yo, para mi, en mis adentros me dije "yo tengo que trabajar con este señor", lo cual era una utopía, pues era un deseo que tenía un pobre estudiante de arquitectura que no tenía ninguna influencia para lograr eso, como si la tuvo el Arquitecto

Rogelio Salmona, quien yo no conocía porque él cursaba el 3er año de la carrera cuando yo estaba graduado, ese muchacho dominaba muy bien el francés, pues su mamá era francesa. Durante la estadía de Le Corbusier en Bogotá, la familia de Rogelio lo invitó a comer y él aprovechó el momento y le dijo "quiero trabajar en su oficina" y Le Corbusier le respondió "bueno no sé si se podrá, pero en París conversamos. Así fue como Rogelio viajó a Francia y entró al Atelier.

Entonces, yo una semana después de la venida de Le Corbusier me encontraba inscrito en la Alianza Francesa, para aprender el idioma y un año después, como estaba conectado con los franceses, los profesores, los alumnos de la Alianza y todo eso, me enteré que había la posibilidad de becas, eran 3 becas para estudiar en Francia. Yo he tenido mucha suerte en momentos oportunos de mi vida, he sido realmente afortunado, me inscribí para la beca y me la gané, no les cuento los detalles para no alargar la cosa. Entonces ya tenía la manera de llegar a Francia, estaba graduado, había hecho una serie de trabajos y estaba trabajando, lo dejé todo para encaminarme hacia el viejo continente.

Bueno el viaje fue muy interesante, pues coincidí en el barco con un amigo de la infancia y en ese momento reforzamos la amistad, como aventura fue muy agradable irse en barco y además conocimos mucha gente. El barco se detuvo en La Habana porque era su primer destino y estuvimos ahí cuatro días saliendo a conocer la ciudad teniendo el barco como hotel. Fue algo emocionante y además muy divertido porque el barco era italiano y su destino final era Génova, pero a nosotros no nos dejó en un puerto como es lo lógico, sino que para no desviarnos de nuestro camino, el barco se acercó un poco a la orilla de la costa sur y nos bajó junto con las maletas y una lanchita: nos dejaron en la pura playa y visualizarnos ahí es una cosa un poco cinematográfica. Ahí hicimos un poco de papeleos necesarios para continuar la travesía y finalmente tomamos tren que nos llevó a París.

Conociendo a Le Corbusier: Germán Samper en el Atelier de París

Era mi obligación hacer contacto con la entidad que otorgaba las becas, Centro de Acogida lo llamaban, entonces unos días después de llegar a París fui y hablé con la persona encargada y ella me dijo que me fuera a inscribir en las materias que correspondían al Programa de Urbanismo que había elegido y yo le dije "es que tengo un problema, yo lo que realmente quiero es trabajar con Le Corbusier", a lo que me respondió "eso no es posible, porque yo estoy representado a una entidad de gobierno y el señor Le Corbusier es privado y yo no puedo obligarlo a que lo reciba usted". Pero un señor muy amable me dijo "vaya al Atelier, si lo reciben usted no puede cobrar naturalmente porque tiene una beca pero seguramente va a aprender francés allá y nos pasa un certificado de asistencia".

Fui y a los 10 minutos de entrar, salía pues nadie me atendió. Ahora, yo sabía que un colombiano estaba trabajando ahí, no lo conocía, ni sabía cómo se llamaba ni nada, así que me esperé hasta la salida a ver si lo ubicaba. Llego la hora, salían todos los arquitectos y preguntando me dijeron ¡Ah, Salmona!, me lo presentaron ahí en la calle y al hablar me resulto muy amable, lo invité a almorzar y le dije " no sé qué hacer, tengo una beca para estudiar Urbanismo y yo lo que quiero es trabajar con Le Corbusier", él me dijo "déjame ver qué puedo hacer" y nos pusimos una cita para el día siguiente. A Rogelio se le ocurrió que yo podía trabajar en los dibujos de una presentación que iba a realizarse el año siguiente en Bérgamo, era un congreso sobre la aplicación de la grilla CIAM, y entonces, Salmona me dijo "nosotros terminamos siempre a las 6 de la tarde y tenemos que ponernos a hacer dibujos muertos de cansancio y si tú hicieras no le vas a cobrar", así que Salmona habló con el director del proyecto que era George Candilis y le dijo que hay un colombiano con ganas de trabajar y que no cobra nada.

Así que ingresé al Atelier, me consiguieron una mesa en un rincón y empecé a trabajar durante el día. Esos personajes como Le Corbusier, a veces nos tratan como inferiores, porque yo entre gracias a George Candilis, y ya habían transcurrido ocho días de mi presencia ahí y yo veía pasar a Le Corbusier y él no me miraba, ni me saludaba, ni preguntaba, ni nada.

Yo ya estaba trabajando con Le Corbusier no tenía permisos ni nada, pero estaba ahí, y el certificado era el paso fundamental de la beca, entonces mi amigo con el que realicé el viaje habló con un conocido en la embajada y le dijo "Germán esta en apuros" y él dijo "yo hablo con el Embajador para que autorice que él trabaje allá".

La oficina que Le Corbusier llamaba Atelier, era un lugar ubicado en el corredor de un convento y al fondo, frente a la entrada habían unas escaleras hacia el segundo piso, de manera que uno iba por el primer piso, subía la escalera y se encontraba con el ingreso al Atelier, una puerta de afán, nada que tuviera que ver con el genio del diseño, un simple corredor de 3 metros de ancho por 40 metros de largo. Un día yo regresaba del almuerzo y subía la escalera, cuando me encuentro a Le Corbusier y al Embajador, me vino a la mente "que me trague la tierra, no me podía devolver, ya no podía hacer nada".

El Embajador me conocía, Le Corbusier no tenía ni idea; entonces entre los tres hubo un cruce de frases y cosas así. Le Corbusier me preguntó ¿Usted qué está haciendo aquí?, y yo le dije "estoy trabajando con lo del CIAM, Candilis es el que está dirigiendo eso y él me permitió ayudar", entonces se volteó donde el Embajador y le dijo ¿Este es el muchacho que usted quería que yo lo recibiera?, pues entró por debajo de la mesa y ya está trabajando aquí. ¿Qué otro favor quiere Embajador?. Prácticamente no me recibió, pero si me recibió ¿no cierto?.

Bueno, esa fue la entrada al Atelier de Le Corbusier en el 35 Rue de Sévres en París, después pasaron muchas cosas y poco a poco nos fuimos conociendo. Allá en el Atelier, habían griegos, dos uruguayos, una sueca, franceses naturalmente, y dos colombianos, Rogelio y yo que nos hicimos muy amigos.

Un año después le dieron el contrato del Plan Piloto, es decir, cuando terminó mi beca Le Corbusier tenía la obligación de tener arquitectos bogotanos en el equipo y se puso a pensar, "yo tengo a Salmona y a Samper, a mí me llamaba Samper y voy a hacer el trabajo con ellos". Entonces nos avisó que quería emplearnos y yo le dije "encantado, pero necesito que me pague porque yo tenía una beca que ya termina", me dijo "no te preocupes" y se hicieron los papeles porque es difícil para un extranjero trabajar allá y así entré oficialmente.

Hay algo que quiero contarte, porque es este momento estoy en esas y es que el CIAM se iba a hacer en el verano y en verano Le Corbusier cerraba con candado el Atelier y todo el mundo se iba a pasar vacaciones. Le Corbusier y yo ya habíamos iniciado una relación amistosa, y un día, en un momento dado así conversando de forma sencilla, me dijo ¿Usted qué va a hacer en vacaciones?, le dije "me voy para Italia, pues hay muy buena arquitectura, me voy con Salmona", entonces me pregunta ¿Tiene cámara fotográfica?, yo alegué "si tengo una, no es la mejor pero tengo una". Y entonces me dijo "mire deje la cámara fotográfica en su habitación, escondida para que no se la roben pero no lleve cámara al paseo, vaya y compre un cuaderno de dibujo, lápices y con ese material haga su viaje y cuando le guste algo dibújelo o diga esto me gusto o cualquier cosa, pero hable con los edificios, véalos, así se aprende arquitectura, entrando a una catedral gótica se entiende la magnificencia del espacio". "Fue el consejo más importante que me han dado en la vida".

En fin, esa noche me fui para mi cuarto que tenía en un hotel, guardé la cámara como me explicó el, compré el cuaderno y me alisté para el viaje, aunque con Salmona primero íbamos a asistir al Congreso del CIAM en Bérgamo porque habíamos hecho todos los dibujos y demás cosas para ayudarle a Le Corbusier a armar su presentación. Nos fuimos a escuchar a todos esos genios hablar, porque allá uno veía a figuras muy importantes que pertenecían al CIAM como Le Corbusier y Mies Van der Rohe y una vez que terminó el congreso partimos porque teníamos un itinerario.

Yo no había hecho dibujos salvo los que hace uno en la escuela como a regaña dientes. Yo recuerdo que a mi curso el profesor de dibujo nos sacaba al cementerio, porque ahí uno encontraba órdenes clásicos y la geometría es muy especial. Europa es un continente riquísimo en arquitectura pero especialmente Italia, los italianos han sido muy buenos en todas las épocas, en el renacimiento y en la época medieval, uno encuentra una fuente de inspiración (si se puede decir así), haciendo visitas a esos países y nuestra visita duró como cuarenta días, yo no sabía dibujar, ni Rogelio tampoco y poco a poco uno empieza a agarrar manía y termina aprendiendo. Practiqué haciendo varios bocetos y para mí personalmente ¿Qué ha sido el dibujo?, pues uno no puede hablar de una profesión pero si de un hobby, como una actividad adicional a la de arquitecto y eso es muy importante porque en los viajes uno aprende muchas cosas que puede hacer y aplicar.

En fin, yo empecé a dibujar con agrado desde aquel momento, llevo cincuenta años siguiendo el consejo del maestro y actualmente tengo 5.000 dibujos. A comienzos de este año se hizo una exhibición de mis dibujos en el Museo de Bogotá y en los últimos meses de este año también, habrá un encuentro entre Francia y Colombia, van a llevar mis dibujos a Paris y voy a dictar una conferencia a la que he titulado "A dibujar se aprende, dibujando".

El inicio de la firma colombiana Esguerra, Sáenz, Urdaneta y Samper

Bueno, lo anterior fue un capítulo importante en mi vida. Yo llego a Bogotá en diciembre de 1953 y no tenía casa, no tenía ninguna posibilidad de trabajo y debía buscar algo. Eso sí, tenía el título de haber trabajado con Le Corbusier y a la gente le da mucha curiosidad ¿Cómo era él?, ¿Cómo se trabajaba allá?, ¿Qué se hacía?, ¿Qué hice yo?. Yo tenía amigos de mi generación que ya habían arrancado su carrera profesional mientras yo estuve en el Atelier de París, a mi retorno a Bogotá ellos se encontraban armando firmas, diseñando y construyendo, y yo llegue en un momento dado a buscar trabajo.

Uno de ellos, el mismo día que llegué a la ciudad me contactó y me dijo "tengo que hacer un proyecto, se trata de un centro cívico, trabajémoslo y terminémoslo entre los dos". Ese día conseguí trabajo y ya después se fueron organizando las cosas. Me nombraron profesor en la Universidad de Los Andes, luego decano y tiempo después con unos amigos entramos a un concurso para una Villa Olímpica en Cartagena, que iban a tener los juegos nacionales por primera vez. Empezamos bien, porque un estadio es un proyecto de gente madura.

Posteriormente me llamaron para trabajar en el BCH (Banco Central Hipotecario), que estaba cambiando su política de vivienda y me nombraron en ese cargo, yo aceptaba todo lo que me pedían, porque uno tiene que empezar y no podía esperar a que me encargaran un proyecto a lo Le Corbusier. Fue muy buena la experiencia del Banco Central porque dio la oportunidad de conocer a mi país, a Colombia...

Con los colegas que nos encargamos de la Villa Olímpica montamos una oficina, y al terminar el proyecto me quedé sin trabajo y les dije "yo les compro los muebles y esa es mi oficina." Y así se hizo

y empecé a trabajar ahí, en ese momento me llaman de la firma Esguerra, Sáenz, Urdaneta y Suarez que eran amigos míos y me dijeron "nos hace falta un diseñador ¿Por qué no te vienes a trabajar con nosotros?, no te cobramos nada. Ser socio de una firma tiene su valor, y ellos me dijeron "no te cobramos ni un centavo e ingresas como socio". Me dieron todas las facilidades y así yo entre a trabajar. Después uno de ellos se puso una firma de construcción en concreto a precio fijo y prácticamente no iba a la oficina, por lo que terminó saliendo y quedamos los cuatro, era la firma perfecta.

En esa época, las firmas proyectaban y construían, es decir, cuando se daba una relación entre una firma y un cliente o una empresa grande, a nadie se le ocurría que esa firma iba a hacer planos y otros lo construirían. En Colombia no había muchas firmas, estaban: Cuellar, Serrano y Gómez, Pizano, Pradilla y Caro, Obregón y Valenzuela, y la nuestra, eran las cuatro firmas que competían y casi siempre estábamos en los mismos concursos, y es que proyectos como el Avianca o el Coltejer, no se lo pueden encargar a cualquiera, se requería tener una cierta experiencia, y la suerte de habernos ganado el concurso de Avianca hizo que después fuéramos invitados seguros a los demás concursos.

Avianca fue el primer edificio que hicimos por concurso, sin embargo el primer edificio que diseñé en la firma fue el Sena, un proyecto en el que debía funcionar una escuela, ahí logré liberar la planta baja para la llegada de los estudiantes proponiendo que elevábamos las plantas dejando únicamente que la estructura llegue al suelo, logrando un espacio receptor con características que favorecieran a la configuración de una esquina de la ciudad. En este proyecto además, hicimos por primera vez la aplicación de lo que llamamos "material noble", porque el concreto al principio se utilizaba para los elementos estructurales, y de repente, por influencia de lo aprendido con Le Corbusier, sugerí dejarlo a la vista.

¿Cómo fue su experiencia en Esguerra, Sáenz, Urdaneta y Samper?

Totalmente enriquecedora. Muchos de mis compañeros montaron oficinas solos, es decir, era fácil arrendar y de repente les caía una casa o alguna cosa, es que realmente sin socios que gestionaran los proyectos y construyeran era difícil. La oferta que hacían las firmas llamémoslo "grandes", porque tampoco es que eran tan grandes, era diseñamos y construimos y además por el hecho de construir teníamos más experiencia. De los arquitectos que existían en aquella época, Rogelio Salmona fue uno de los pocos que estando solo logró renombre y es que ha hecho una arquitectura muy propia de él. Fuera de Rogelio, los demás que se pusieron oficinas solos no progresaron. Para mí, Esguerra, Sáenz, Urdaneta y Samper fue una oportunidad invaluable que no muchos tienen la oportunidad de vivirla. Vuelvo a decir "he sido muy afortunado".

¿Cuál fue su principal aporte en Esguerra, Sáenz, Urdaneta y Samper?

Siempre he trabajado en el espacio público desde otros ángulos de vista, para la vivienda por ejemplo y he plasmado algo de la investigación realizada en mi libro "Recinto Urbano". Desde el nacimiento de las obras de la firma, yo propuse que los edificios no llegaran al piso, para conseguir unos espacios donde la gente pudiera entrar y salir libremente, un espacio público bajo el concepto de hall exterior y traté de marcarlo como nuestro aporte en todos los proyectos. En edificios como el Panamerican Life, el edificio mismo representa ese hall en la planta baja. Prácticamente la idea fue originaria de las propuestas de Corbusier, porque en todos sus proyectos planteaba tener los primeros pisos libres, sobre pilotes, y yo pues trabajé cinco años junto a él, así que traté de replicarlo. Mi interés al respecto estuvo enfocado hacia la gente, para que al aproximarse al edificio se encontraran con un vestíbulo recibidor que anteceda al ingreso y facilite las relaciones entre la ciudadanía.

En cuanto al entorno ¿Qué importancia tuvo en el diseño de sus obras?

En el libro que sacaron sobre mí, hay un artículo de un arquitecto quien habla de ¿Por qué Esguerra, Sáenz, Urdaneta y Samper se ganan todos los concursos?, y yo pienso que fue por dos razones: la primera y la más importante es por el respeto y el acople que tenían nuestros diseños con relación al entorno de la ciudad en la que se emplazaban, y la segunda fue un poco por la cuestión de las memorias técnicas y gráficas, pues son la base para saber cuál es la esencia de cada proyecto y poder darle en el clavo, uno puede presentar bien un proyecto de un edificio malo, o por el contrario, puede haber casos de un edificio excelente mal presentado.

¿Qué criterios manejó en el encuentro de los edificios con el suelo?

Muchos concursos se ganaron porque se supo entender y transmitir esa transición de espacios entre el edificio, sus colindantes y la ciudad, y eso se lograba al liberar la planta baja de los edificios: ese fue el criterio fundamental. En proyectos como el Avianca y Coltejer se creó una plazuela en el primer piso, la cual se encontraba "abrazada" por la torre y la plataforma que conformaban el conjunto, en el Centro Administrativo Municipal de Cali incorporar una plaza fue determinante para que se nos adjudicara la ganancia y resultó la perdición para los demás concursantes que plantearon netamente edificios, pues un centro cívico no son edificios, son espacios públicos que permitan la interacción de la población. Proyectos como el Museo del Oro o el Banco Central Hipotecario buscaron esta vinculación con la ciudad a través de otro método, pues debido a la estrechez del lote recurrimos al retranqueo de la planta baja generando un hall exterior cubierto con un voladizo entre la calle y el edificio. Nosotros utilizábamos mucho los voladizos con propósitos formales y funcionales para brindarle flexibilidad a los espacios interiores.

Todos los edificios tienen un manejo estructural diferente ¿Cómo fue la relación arquitecto e ingeniero?

Cada edificio tiene una característica estructural brillante, y no voy a decir que fui yo el que lo planteó así, esos fueron planteamientos del trabajo en equipo con los ingenieros, lo que responde la pregunta y confirma la excelente relación que manteníamos entre las dos profesiones. Nuestro estructural de cabecera, por decirlo de algún modo, fue el Ing. Doménico Parma, quien jugó un papel muy importante en todos los proyectos, trabajabamos al mismo tiempo, abrían el concurso y al día siguiente estabamos nosotros conversando con él, había una retroalimentación y él nos decía "hagan ustedes lo que quieran, no se preocupen por la estructura, hagan la parte funcional del edificio y volvamos a hablar". Entonces, después de algunos días llegabamos con el bosquejo y él hacía un predimensionamiento hasta llegar al modelo final. Fue él quien nos sugirió que en la torre de Avianca pongamos las columnas perimetrales afuera a la vista y las otras adentro en voladizo y que en la torre de Coltejer acentuemos la esbeltéz del volúmen con columnas de estructura de sección decreciente.

Observando sus proyectos en la actualidad ¿Cree que han mantenido su propósito en cuanto al espacio público liberado en las plantas bajas?

Bien, todos los edificios tienen historias tristes, pero en general a mi me parece que se han mantenido, realmente donde han habido modificaciones en la planta baja ha sido por falta de comprensión de sus propietarios. Por ejemplo, el espacio público del edificio Sena hoy en día está cercado con rejas metálicas prohibiendo el ingreso a los peatones, mientras que las plazuelas de los edificios como el Avianca, Coltejer o CAM de Cali mantienen su esencia y la ciudadanía se ha apropiado tanto de esos lugares que forman parte del transcurrir cotidiano.



a Natalia
con todo mi
aprecio

20 oct 2017
Bogotá

Bibliografía

PIÑÓN, Helio. (2006). "Teoría del proyecto". UPC y Universidad Politécnica de Catalunya Ediciones. Barcelona, España.

COLAVIDAS, Felipe. (1998). "Arquitectura y Ciudad. Al hilo de algunos escritos de Louis I. Kanh." DPA Ediciones ETSAM. Madrid.

BENÉVOLO, Leonardo. (1963). "Historia de la Arquitectura Moderna". Volúmen Segundo. Taurus Ediciones. Madrid.

ARGAN, G. C. (1957). "Crítica de Eliante o dell´Architettura, de C. Brandi". Casabella, núm 216.

GROPIUS. Walter. (1935). "The New Architecture and the Bauhaus". ed Lumen. Barcelona. 1966.

JOHNSON - MARSHALL, Percy. (1979). "Renovación de Ciudades". Instituto de Estudios de Administración Local. Madrid.

MERCHÁN, Zuleika. (2016). "La Modernidad en Latinoamérica y sus primeras manifestaciones (1930-1940)". Instituto Universitario Politécnico "Santiago Mariño". https://es.slideshare.net.

CARVALLO, Juan Pablo. (2009). "Aproximación a la obra de Obregón, Valenzuela y Cía". Tesis de Máster. Facultad de Arquitectura. Universidad de Cuenca. Cuenca, Ecuador.

SALDARRIAGA, Alberto. "La Arquitectura en Colombia en varios tiempos. El período moderno". Revista Credencial. Credencial Historia.

ARANGO, Silvia. (1989). "Historia de la Arquitectura Moderna en Colombia", Bogotá, Universidad Nacional de Colombia.

SOLÁ MORALES, Manuel. (1993). Espacios públicos, espacios colectivos, Revista. Cuadernos de arquitectura y urbanismo. Ed. en Catalán. Número. 198.

FONTANA, María Pía, MAYORGA, Miguel. (2013). "De centro moderno a centralidad urbana: el conjunto Tequendama - Bavaria 1950 - 1982 en Bogotá. Dearq 12. Colombia.

DEL CASTILLO, Juan Carlos. (2008). "Bogotá, años 50. El inicio de la metrópoli".Cuaderno de Arquitectura y Urbanismo. Universidad Nacional de Colombia. Bogotá, Colombia.

TARCHÓPULOS, Doris. (2012). "Las Huellas del Plan para Bogotá de Le Corbusier, Sert y Wiener". Tesis doctoral en Urbanismo. Universidad Politécnica de Cataluña. Barcelona, España. No publicada.

O'BYRNE, María Cecilia. (2010). "Le Corbusier en Bogotá, 1947-1951". Facultad de Arquitectura y Urbanismo. Universidad de los Andes, Javeriana, Nacional y Tadeo. Edición facsimilar. No publicada.

MARTÍ ARÍS, Carles. (2008). "Le Corbusier y Bogotá: Una relación no consumada". Bogotá Modena. Revista DPA. Número 24. Edicions UPC. Barcelona.

ESPINOSA RESTREPO, León Darío. (2006). "El Plan Piloto de Cali 1950. Del modelo de ciudad moderna a la ciudad real 1949-1959". Revista Bitácora Urbano Territorial. Resumen de la tesis de Maestría en Urbanismo, Universidad Nacional de Colombia, Bogotá. Colombia.

SÁNCHEZ TORRES, Óscar David. (2010). "Desarrollo Urbano de Bogotá en la década del 50". Tesis de grado. Botogá. Colombia.

CORTI, Marcelo. (2013). Introducción al espacio público. Documento en línea publicado el 30 de octubre de 2013.

RICART, Núria. y REMESAR, Antoni. (2013). "Reflexiones sobre el espacio público thoughts on public space". Universidad de Barcelona.

BELLET SANFELIU, Carmen. Reflexiones sobre el espacio público. El caso de las ciudades intermedias.

FAJARDO, Santiago. (2017). "El desarrollo del espacio público en las ciudades". Trabajo de Urbanismo II de la Facultad de Arquitectura y Urbanismo. Universidad de Cuenca.

SAMPER, Diego. (2011). "Germán Samper". Germán Samper: Le Corbusier de cerca. Bogotá, Colombia. Diego Samper Ediciones.

O´BYRNE, María Cecilia. (2011). "35 Rue de Sévres" en "Germán Samper". Bogotá, Colombia. Diego Samper Ediciones.

Conversaciones de Arquitectura Colombiana, op. cit.

SALCEDO ORTÍZ, Juana. 2010. "Las Grillas CIAM y MARS en el Plan Piloto de Bogotá, 1950 - 1951" en "Le Corbusier en Bogotá. 1947 - 1951. Precisiones en torno al Plan Director". Universidad de los Andes. Pontíficia Universidad Javeriana. Bogotá. Colombia.

SAMPER, Eduardo. (2011). "Primera época" en "Germán Samper". Bogotá, Colombia. Diego Samper Ediciones.

ASCHNER, Juan Pablo.(2015). "Casa en Santa Ana de Usaquén. Germán Samper Gnecco". Bogotá. Colombia.

VENTURI, Robert. (1972). "Complejidad y contradicción en arquitectura: el interior y el exterior".

VARGAS CAICEDO, Hernando. (2011). "Arquitectos y constructores: Notas sobre el trabajo en equipo de Esguerra, Sáenz y Samper" en "Germán Samper". Bogotá, Colombia. Diego Samper Ediciones.

TOPELSON, Sara. (2011). "Esguerra, Sáenz y Samper" en "Germán Samper". Bogotá, Colombia. Diego Samper Ediciones.

NOCHEBUENA, Eslevan. (2011). "Un espacio polivalente". Michoacán, México.

TELLÉZ, Mauricio. (2011). "Los aportes de Germán Samper al problema de la vivienda" en "Germán Samper". Bogotá, Colombia. Diego Samper Ediciones.

ZAPARAÍN HERNÁNDEZ, Fernando. (2006). "Dibujando en la Cartuja de Ema: Ventanas y rampas en la obra de Le Corbusier". Sin editorial.

HENRÍQUEZ, Alejandro. (2016). "Tanto para decir. Una breve autobiografía" en "A dibujar se aprender dibujando". Bogotá, Colombia. Alcaldía Mayor de Bogotá. Instituto Distrital de Patrimonio Cultural. Cemex Ediciones.

PIÑÓN, Helio. (2005) ."El proyecto como (re)construcción". UPC y Universidad Politécnica de Catalunya Ediciones. Barcelona, España.

GASTÓN, Cristina y ROVIRA,Teresa. (2007) ."El proyecto moderno: Pautas de investigación". UPC y Universidad Politécnica de Catalunya Ediciones. Barcelona, España.

FERRADA, Mario. (2011). Proyectar sobre proyectos. Algunos aspectos a considerar en el proyecto de intervención sobre preexistencias arquitectónicas y urbanas. Salvador de Bahía Brasil.

VILLATE MATIZ, Camilo. (2012) ."Érase una vez un edificio... Torre de oficinas Avianca". Universidad de los Andes. Facultad de Arquitectura y diseño. Uniandes Ediciones. Bogotá, Colombia.

PÉREZ NANCLARES, Carlos Mario. (2016). "La planta baja de los rascacielos". Tesis de máster. Facultad de Arquitectura. Universidad Nacional de Colombia. Medellín, Colombia.

KRIER, León. (2013) ."La Arquitectura de la comunidad: la modernidad tradicional y la ecología del urbanismo". Escuela Técnica Superior de Arquitectura. Universidad Poliécnica de Madrid. Editorial Reverté. Madrid. España.

Revista Escala No. 28 dedicada al concurso del Centro Administrativo Municipal de Cali. Colombia.

PIGA, José. (2006). "La arquitectura es un ejercicio de lo público". Entrevista realizada al Arquitecto Cristián Undurraga el 20 de julio de 2006.

HENAO, Edison. & LLANOS, Isabel., (2012, Julio). Relación formal entre torre y plataforma: el piso de transición. DeArq, 10, 72-87.

FONTANA, M. Pía., HENAO, Edison., LLANOS, Isabel. & MAYORGA, Miguel., (2008). Ciudad y arquitectura moderna en Colombia 1950-1970: Presencia y vigencia del patrimonio moderno.

VERDAGUER, Carlos. (2005). "Evaluación del espacio público. Indicadores

experimentales para la fase de proyecto". Escuela Técnica Superior de Arquitectura de Madrid. Madrid, España.

PINTO, Ana. REMESAR, Antoni. BRANDÃO, Pedro. NUNES DA SILVA, Fernando. (2010). Towards Urban Cohesion: Planning Public Space Networks.

ALEXANDER, Christopher. A Pattern Language Oxford University Press. New York, United States. 1997.

SASA, Zuhra. (2012). "El modelo Barcelona de Espacio Público y Diseño Urbano: Consolidación urbana de Nou Barris a través de la red de espacios públicos". Universidade Técnica de Lisboa.

DELGADO, Manuel. (2011). "El espacio público como ideología". Barcelona: Libros de la Catarata.

BEDOYA, Cesar; NEILA, F. Javier. (2012). "Guía metodológica para los sistemas de auditoría, certificación o acreditación de la calidad y sostenibilidad en el medio urbano". Centro de Publicaciones Secretaría General Técnica Ministerio de Fomento. Madrid.

GASTÓN, Cristina. (2005). "Mies. El Proyecto como revelación del lugar". Barcelona. Fundación. Caja de Arquitectos.

MARTÍ ARÍS, Carles. (1987). "Las Variaciones de la identidad. Ensayo sobre el tipo en arquitectura". Tesis Doctoral. ETSAB. Barcelona.

Le Corbusier. (1998). Hacia una arquitectura, Buenos Aires, Poseidón.

https://www.germansamper.com/bio.

Crédito de Imágenes

I - 01. Portada de la Deutscher Werkbund (DWB). Asociación mixta de arquitectos, artistas e industriales, fundada en 1907 en Múnich por Hermann Muthesius. Fue una organización importante en la historia de la Arquitectura moderna, del diseño moderno y precursora de la Bauhaus. http://www.pinterest.com.mx.

I - 02. Fábrica de hormas de zapatos Fagus ubicada en Alfeld, Alemania. Es un ejemplo importante de arquitectura moderna temprana construida entre 1911 y 1913. Diseñada por Walter Gropius y Adolf Meyer. El conjunto arquitectónico de la Fábrica Fagus fue declarado Patrimonio de la Humanidad por la Unesco en 2011. https://www.pinterest.com.mx.

I - 03. Fábrica modelo para la exposición de Werkbund, en Colonia, 1914. Este edificio se construye dos años más tarde que la Fábrica Fagus por Walter Gropius y Adolf Meyer. https://es.pinterest.com/pin.

I-04. Alemanes caminando por las calles de Nuremberg tras el final de la Segunda Guerra Mundial. https://www.flickr.com/photos/recuerdosdepandora/photostream.

I - 05. Paris Medieval antes de Haussmann considerado el "artista demoledor". http://madrid2008-09.blogspot.com.es.

I-06. Esquema de las modificaciones efectuadas por Haussmann: en blanco las calles ya existentes, en negro las abiertas en el Seguno Imperio, en cuadrícula los nuevos barrios, en raydo las zonas verdes. http:// despargelandfraise.

I-07. Escuela Primaria del Conjunto de Piedra ó Escola Primária do Conjunto Pedregulho. Río de Janeiro, Brasil. Obra del arquitecto francés Affonso Eduardo Reidy construido entre 1946 - 1948. https://www.espaciogris.cl.

I - 08. Portada de la primera edición de la revista PROA. Publicada en Agosto de 1946. http://scielo.sld.cu.

I - 09. Vista hacia la Carrera 7. Bogotá, Colombia. Portada del documento "Ciudad y Arquitectura Moderna en Colombia 1950-1970. Presencia y vigencia del patrimonio moderno". https://www.google.com.

I - 10. Conjunto Bavaria. Obra de la firma Obregón & Valenzuela. 1962 - 1966 Bogotá, Colombia. https://www.google.com.

I - 11. Centro Histórico de Bogotá durante la protesta producto del Bogotazo. Incendios a tranvías, iglesias y almacenes. 1948. Bogotá, Colombia. https://media.metrolatam.com.

I - 12. Memorias del Bogotazo. Saqueos e indencios que provocaron la destrucción de diversos edificios de la ciudad. 1948. Bogotá, Colombia. https://media.metrolatam.com.

I - 13. Le Corbusier. Plan Director para Bogotá, 1951. BOG 4300 Habitación © FLC 597. Imágen extraída del libro Germán Samper. Pg.26.

I - 14.1. | I - 14.2. | I - 14.3. | I - 14.4. Plan Piloto. Dibujo de una de las cuatro funciones: Plan Regional, Metropolitano, Urbano y de Centro Cívico respectivamente. Imágenes extraidas de la tesis doctoral "Las Huellas del Plan para Bogotá de Le Corbusier, Sert y Wiener". (Pg. 162 - 165).

I - 15. Le Corbusier, Sert, Wiener, Carlos Arbeláez Camacho, Francisco Pizano de Brigard y otros funcionarios de la OPRB en la entrega del documento del Plan Piloto, de manos de Le Corbusier. Imagen extraida de la tesis doctoral "Las Huellas del Plan para Bogotá de Le Corbusier, Sert y Wiener". (Pg. 162 - 165).

I - 16.1. | I - 16.2. Plan Regulador. Plano de espacios públicos en general y espacios públicos que se conectan directamente con el Área Central. Imágenes extraidas de la tesis doctoral "Las Huellas del Plan para Bogotá de LeCorbusier, Sert y Wiener". (Pg. 177).

I - 17.1. | I - 17.2. Plan Regulador. Detalle del Plan del Área Central. Proyecto para el sector cultural y recreativo que incluye el Museo Nacional, la Plaza de Toros, el Parque de la Independencia y la Biblioteca Nacional y Plan Regulador. Fotografía aérea del Parque de la Independencia, la Plaza de Toros, la Biblioteca y el Museo Nacional. Imágenes extraidas de la tesis doctoral "Las Huellas del Plan para Bogotá de LeCorbusier, Sert y Wiener". (Pg. 179).

I - 18. Plan Piloto general para Medellín. Imagen extraida de la tesis doctoral "Las Huellas del Plan para Bogotá de LeCorbusier, Sert y Wiener". (Pg. 87 - 88).

I - 19. Plan Piloto para Medellín. Plano del Centro Cívico. Imagen extraida de la tesis doctoral "Las Huellas del Plan para Bogotá de LeCorbusier, Sert y Wiener". (Pg. 87 - 88).

I - 20. Plan Piloto para Medellín. Plano de la Unidad Vecinal modelo. Imagen extraida de la tesis doctoral "Las Huellas del Plan para Bogotá de LeCorbusier, Sert y Wiener". (Pg. 87 - 88).

I - 21. Plan Piloto para Cali. Plan del Centro Cívico. Imagen extraida de la tesis doctoral "Las Huellas del Plan para Bogotá de LeCorbusier, Sert y Wiener". (Pg. 89).

I - 22. Plan Piloto general para Cali. Imagen extraida de la tesis doctoral "Las Huellas del Plan para Bogotá de LeCorbusier, Sert y Wiener". (Pg. 89).

I - 23. Edificio Lever House. New York. 1950 - 1952. Diseñado por Gordon Buncharft (S.O.M). https://www.google.com.

I - 24. Vista aérea de Bogotá en la década de 1950 en el proceso de metropolización. https://www.google.com.

I - 25. Biblioteca Luis Angel Arango. 1962 - 1966. Situada en el barrio La Candelaria, en Bogotá, Colombia. Diseñada por la firma Esguerra, Sáenz, Urdaneta y Samper. https://www.google.com.

I - 26. Centro Urbano Antonio Nariño (CUAN), 1951-58. Este proyecto fue la primera experimentación del Ministerio de Obras Públicas y de algunas firmas de arquitectos colombianos en el tema de la vivienda multifamiliar de alta densidad bajo la tipología de la Unidad Habitacional o Centro Urbano. Diseñado por Néstor C. Gutiérrez y la firma Esguerra, Sáenz, Urdaneta, Suárez y Cía. https://www.google.com.

I - 27. El Odeón de Herodes Ático es un edificio público construido en Grecia en el año 161 para la celebración de audiciones musicales. Ha sido el lugar elegido para la celebración de importantes eventos públicos a lo largo de la historia, entre los que destaca el certamen de Miss Universo de 1973. Imagen de Pepe Palao extraida de la página web https://www.flickr.com.

I - 28.1. Bulevar. Espacio público en París. Francia. Imagen de Michael Kodransky extraida de la página web http://www.2030palette.org.

I - 28.2. Espacio público del Seagram Building. Ubicado en Park Avenue, New York. Obra del arquitecto Mies Van Der Rohe construido en el año de 1958.http://www.doyoucity.com/site_media.

I - 29. Portada del libro: Hacia una Arquitectura de Le Corbusier. http://archivobogota.secretariageneral.gov.

I - 30.1. | I - 30.2. | I - 30.3. Vista frontal, vista interior del área social y vista posterior de la vivienda Villa Stein-De Monzie. 1926 - 1928. Situada en Garches, Francia. Diseñada por el maestro suizo del Movimiento Moderno Le Corbusier, Fue encargada por Gabrielle Colaco - Osorio de Monzie y Sarah Stein. https://www.google.com.

I - 31.1. | I - 31.2. | I - 31.3. Vista frontal, vista desde el área social de hacia el patio en planta alta y vista desde el patio en planta alta hacia la circulación vertical que conduce a la terraza de la vivienda Villa Savoye. 1929. Ubicada en Poissy, a las afueras de París Diseñada por Le Corbusier. https://www.architectural-review.com.

I - 32. Fotografía de Le Corbusier en su taller. Dedicada a su colaborador Germán Samper. Imagen extraida del libro Germán Samper. Pg. 16.

I - 33. Portada de la publicidad en carteles del Congreso CIAM VII y carátula de la cartilla Grille CIAM d´Urbanisme. Mise en Pratique de la Charte d´Athénes.L´Architecture d´Aujourd´hui. París. 1948. Desarrollada por Le Corbusier y la Asociación de Constructores para la Renovación Arquitectónica (Ascoral). Imagen extraida del libro "Germán Samper". Pg. 17 - 18.

I - 34. Tabla de presentación sugerida para los grupos del Ciam VII en Bérgamo. Imagen extraida del libro "Germán Samper". Pg. 17 - 18.

I - 35. Germán Samper junto con su compañero en el atelier de Le Corbusier presentando el plano del Centro Cívico para el Plan Piloto de Bogotá. https://www.germansamper.com/galerias.

I - 36. Germán Samper realizando los últimos trabajos en el taller de Le Corbusier. https://www.germansamper.com/galerias.

I - 37. Germán Samper dejando el atelier del 35 Rue de Sevres tras cinco años de aprendizaje junto a su maestro. https://www.germansamper.com/galerias.

I - 38. Fotografía de Germán Samper en su estudio del Parque Santander. Imagen extraida del libro Germán Samper. Pg. 70.

I - 39.1. | I - 39.2. Boceto del anteproyecto de la Unidad Vecinal de Muzú. Vista aérea y Boceto del anteproyecto de la Unidad Vecinal de Muzú. Vista en perspectiva. Imagenes extraidas de la Revista Proa No. 78. Enero 1954. Pg. 70.

I - 40. Fotografías de la Casa Samper. Desde arriba: primer volúmen construido, circulaciones interiores a través de patios ajardinados y acceso a la vivienda desde la calle #111 del barrio Santa Ana de Usaquén. https://www.germansamper.com/casa-santa-ana.

I - 41.1. | I - 41.2. | I - 41.3. | I - 41.4. Ingreso a la vivienda desde la calle #111 en la parte más baja del lote, primera etapa de la construcción en el punto más alto de la colina, segunda etapa de construcción del conjunto. Actual vivienda de su hija Catalina Samper y vista de la fachada frontal de la vivienda conectada visual y espacialmente a todo el conjunto mediante patios arborizados. Bocetos elaborados por Germán Samper de la vivienda que diseñó para su familia. https://www.germansamper.com/casa-santa-ana.

I - 42. Estadio de fútbol de Cartagena. Diseñado y construido en 1956. Imagen extraida del libro Germán Samper. Pg. 46 - 48.

I - 43. Capilla, casa sacerdotal y torre del campanario de la iglesia San Luis Beltrán. Diseñada y construida en 1957. Imagen extraida del libro Germán Samper. Pg. 46 - 48.

I - 44. Condecoración a Germán Samper orotgada por el Ministerio de Obras Públicas durante su gestión como Presidente de la Sociedad Colombiana de Arquitectos (SCA) en agosto de 1972. https://www.germansamper.com/galerias.

I - 45. Fotografía de Germán Samper, Rafael Esguerra y Álvaro Sáenz. Socios de la firma Esguerra, Sáenz, Urdaneta y Samper. Imagen extraida del libro Germán Samper. Pg. 62.

I - 46. Esquema de reflexión del espacio urbano concebido en la obra de Samper en el ámbito de la vivienda. Conclusión: viviendas bajas de alta densidad como resultado de su correcta agrupación. Su investigación sobre la vivienda colectiva intenta reunir un "nuevo patrón", el legado de los dos modelos. Elaborado por Germán Samper Gnecco. Imagen extraida del libro "Germán Samper: El péndulo del reloj. Viaje a París y sus alrededores a través de los dibujos" Pg. 144.

I - 47. Germán Samper trabajando en su casa de campo en Bogotá. Imagen de Nicolás Galeano extraida de la página web https://www.germansamper.com/galerias.

I - 48. Portada del libro El proyecto como (re)construcción de Helio Piñón. https://helio-pinon.org/memoria_personal.

I - 49. Portada del libro El proyecto moderno: Pautas de investigación de Cristina Gastón y Teresa Rovira. https://issuu.com/maearq_med.

I - 50. Germán Samper analizando el sitio en el que se va a emplazar un proyecto, sus proporciones y colindantes a través del dibujo a mano alzada. https://www.germansamper.com/galerias.

I - 51. Espacio público del edificio Avianca. Imagen de Natalia Sarmiento. Octubre, 2017.

I - 52. Espacio público del edificio Coltejer. Imágen extraida de Google Earth Pro.

I - 53. Espacio público del CAM Cali: Centro Administrativo Municipal. Imagen extraida del archivo personal de Catalina Samper.

I - 54. Edificaciones alrededor del Parque Santander en el año 1962. Contexto en el que años más tarde se emplazaría el edificio Avianca. Imagen de Paul Beer extraída del archivo personal de Catalina Samper.

I - 55. Perfil del emplazamiento y alzados del contexto inmediato al edificio en la actualidad. Imagen extraida de la Revista Escala No. 43-44 dedicada al edificio Avianca. Pg. 4.

I - 56. Esquina destinada para emplazar el edificio Avianca. Imagen de Paul Beer extraída del artículo de la Revista La Tadeo: "Transformación de la imagen del Centro de Bogotá". Pg. 244.

I - 57. Torre aislada del edificio Avianca insertado en su contexto alrededor del Parque Santander. Imagen de Paul Beer extraída de la Tesis de máster "La planta baja de los rascacielos" Pg. 75.

I - 58. Espacio público del edificio Avianca. Imagen de Natalia Sarmiento. Octubre 2017.

I - 59. Vista aérea del volumen de la Torre del edificio Avianca en su fachada hacia la Calle 16. https://pbs.twimg.com.

I - 60. Vestíbulo de ingreso a la torre del edifico Avianca por la Calle 16. Imagen de Natalia Sarmiento. Octubre 2017.

I - 61. Vestíbulo - plaza entre la torre y la plataforma del conjunto Avianca por la Carrera 7. Imagen de Natalia Sarmiento. Octubre 2017.

I - 62. Esquema gráfico de la estrategia empleada para la configuración final del proyecto. Elaborado por Germán Samper Gnecco. Imagen extraida de la Tesis de Maestría "La planta baja de los rascacielos" del arquitecto Carlos Pérez Nanclares. 2016.

I - 63. Vista del detalle de unión entre las fachadas de la torre y la plataforma desde la plaza pública. https://fastly.4sqi.net/img/general.

I - 64. Materialidad en la fachada frontal del volumen de la torre del edificio Avianca hacia la Calle 16. Imagen extraida de la Revista Escala No. 43-44 dedicada al edificio Avianca. Pg. 22.

I - 65. Materialidad en la fachada lateral del volumen de la plataforma del edificio Avianca hacia la Carrera 7. Imagen de Natalia Sarmiento. Octubre 2017.

I - 66. Edificio Avianca insertado en la ciudad. https://live.staticflickr.com.

I - 67. Movilidad peatonal en la Carrera 7 más fluida gracias al retranqueo del edificio. Imagen de Natalia Sarmiento. Octubre 2017.

I - 68. Accesibilidad peatonal al vestíbulo - plaza del edificio Avianca entre

la torre y la plataforma. Imagen de Natalia Sarmiento. Octubre 2017.

I - 69. Usos y actividades que se desarrollan en el espacio público de Avianca. Imagen de Natalia Sarmiento. Octubre 2017.

I - 70. Vestíbulo - plaza elevado con relación al nivel de la calle. Mirador hacia una parte de la ciudad. Imagen de Natalia Sarmiento. Octubre 2017.

I - 71. Estructura del edificio Avianca utilizada como mobiliario urbano del vestíbulo - plaza para reunión y descanso de los usuarios. Imagen de Natalia Sarmiento. Octubre 2017.

I - 72. Edificaciones a lo largo de la Carrera 49 Junín en el año 1932. Contexto en el que años más tarde se emplazaría el edificio Coltejer. Imagen de Francisco Mejía extraída de la Biblioteca Pública Piloto de Medellín para América Latina. https://www.facebook.com/MemoriaVisualDeMedellin.

I - 73. Publicación en el diario El Colombiano a principios del año 1964 anunciando la venta del lote ocupado por el edificio Gonzalo Mejía catalogado como la mejor esquina de Medellin. Imagen de Francisco Mejía extraída de la Biblioteca Pública Piloto de Medellín para América Latina. https://www.facebook.com/MemoriaVisualDeMedellin.

I - 74. Esquina destinada a emplazar el edificio Coltejer ubicado en la Carrera 49 Junín y Calle 52 en el año 1962. Imagen de Gabriel Carvajal Pérez extraída de la Biblioteca Pública Piloto de Medellín para América Latina. https://www.facebook.com/MemoriaVisualDeMedellin.

I - 75. Torre aislada del edificio Coltejer insertado en su contexto inmediato. Imagen de Andrés Vélez extraída de google maps. https://www.google.com/map.

I - 76. Espacio público del edificio Coltejer. http://www.skyscrapercenter.com/building/edificio-coltejer.

I - 77. Vista aérea del volumen de la Torre del edificio Coltejer en su fachada hacia la Calle 52. Imagen de Sebastián Saldarriaga extraida de la página web https://www.instazu.com/media.

I - 78. Volumen de la plataforma en L delimitante del vestíbulo - plaza del conjunto. https://www.google.com/maps.

I - 79. Torre adosada a la plataforma en los tres primeros niveles hacia la Calle 52 dejando libre su volumen desde el cuarto piso.https://www.google.com/maps.

I - 80. Esquema gráfico de la estrategia empleada para la configuración funcional del proyecto. Elaborado por Germán Samper Gnecco. Imagen extraida de la Revista Escala No. 31-30 dedicada al edificio Coltejer. Pg. 2.

I - 81. Esquema gráfico de la estrategia empleada para la configuración formal del proyecto. Elaborado por Germán Samper Gnecco. Imagen extraida de la Revista Escala No. 31-30 dedicada al edificio Coltejer. Pg. 2.

I - 82. Esquema de concepción formal de la estructura de la torre. Imagen extraida de la Revista Escala No. 31-30 dedicada al edificio Coltejer. Pg. 6.

I - 83. Materialidad en la fachada norte del volumen de la Torre del edificio Coltejer con frente al vestíbulo - plaza. https://live.staticflickr.com.

I - 84. Materialidad en la fachada oeste del volumen de la torre del edificio Coltejer hacia la Carrera 49 Junín. https://live.staticflickr.com.

I - 85. Materialidad en la plataforma y el vestíbulo - plaza hacia la Carrera 49 Junín. https://www.google.com/maps.

I - 86. Esquema "La forma evoca la función" Silueta de la torre emplazada en la ciudad. Elaborado por Germán Samper Gnecco. Imagen extraida de la Revista Escala No. 31-30 dedicada al edificio Coltejer. Pg. 3.

I - 87. Edificio Coltejer insertado en la escala de la ciudad. Imagen de Sebastián Saldarriaga extraida de la página web https://www.instazu.com/media.

I - 88. Movilidad peatonal más fluida en la Carrera 49 Junín gracias a la inserción del espacio público y a las condicionantes de emplazamiento. https://www.google.com/maps.

I - 89. Accesibilidad peatonal al vestíbulo - plaza del edificio Coltejer entre la torre y la plataforma. https://www.google.com/maps.

I - 90. Aproximación al vestíbulo - plaza de Coltejer desde la Calle 52. https://www.google.com/maps.

I - 91. Actividades culturales que se desarrollan en el espacio público de Coltejer. Imagen de Andrés Estrada extraida de la página web https://live.staticflickr.com.

I - 92. Vestíbulo - plaza con un adecuado manejo de luz y sombra debido al emplazamiento de la torre y la plataforma que lo rodean. Imagen de Sebastián Saldarriaga extraida de la página web https://www.instazu.com/media.

I - 93. Elementos arquitectónicos del edificio Coltejer utilizados como mobiliario urbano del conjunto para reunión y descanso de los usuarios. Imagen de David Trujillo extraida de la página web https://live.staticflickr.com.

I - 94. Edificación del Cuartél del Batallón Pichincha construida por el Gral. Camilo Arana y Gral. Lucio Velasco Borrero entre los años 1906 y 1932. Contexto en el que años más tarde se emplazarían los edificios del CAM Cali. https://www.flickr.com/photos.

I - 95. Lote destinado a emplazar los edificios del CAM Cali ubicado en el Paseo Parque Bolívar y Plaza de Alcaldía en el año 1965. Imagen de Oscar Pedrosa Zambrano extraída de la página web https://www.pinterest.com.

I - 96. Conjunto del Centro Administrativo Municipal de Cali insertado en su contexto inmediato del Parque Paseo Bolívar. Imagen extraida del archivo personal de Catalina Samper.

I - 97. Espacio público. Plaza cívica del Centro Administrativo Municipal de Cali. Vista hacia el volumen de remate de la plataforma. Concejo Municipal. https://www.google.com/maps.

I - 98. Espacio público. Plaza cívica del Centro Administrativo Municipal de Cali. Vista hacia el volumen de la torre. Alcaldía. https://www.google.com/maps.

I - 99. Espacio público. Vestíbulo - plaza del Centro Administrativo Municipal de Cali. Vista desde la plaza cívica hacia el volumen de la torre y plataforma. Emcali, Invicali y Emsirva. https://www.google.com/maps.

I - 100. Esquema gráfico de la propuesta del espacio público en el proyecto. Elaborado por Germán Samper Gnecco. Imagen extraida de la Revista Escala No. 28 dedicada al concurso del CAM Cali. Pg. 11.

I - 101. Vista aérea del conjunto del Centro Administrativo Municipal

y su espacio público. Imagen de Sami Oinonen extraida de la página web https://www.41a.net/tag/centro AdministrativoMunicipal.

I - 102. Volumen de la plataforma en L frente al vestíbulo - plaza y bloque cuadrado lateral a la plaza cívica. Imagen extraida del archivo personal de Catalina Samper.

I - 103. Torres aisladas en sus cuatro fachadas y enlazadas entre sí por dos puentes. https://www.germansamper.com.

I - 104. Esquema gráfico los elementos que conforman el proyecto y su funcionalidad. Elaborado por Germán Samper Gnecco. Imagen extraida de la Revista Escala No. 28 dedicada al concurso del CAM Cali. Pg. 10.

I - 105. Vista del detalle de la fachada de la torre de mayor longitud desde la plaza cívica. https://www.google.com/maps.

I - 106. Materialidad en la fachada posterior de los volúmenes de las torres. Vista desde el puente peatonal que articula el conjunto con la ciudad por la Av. 2 Norte. Imagen de Nicolás Galeano extraida del archivo personal de Catalina Samper.

I-107. Materialidad en la fachada frontal del volumen de planta cuadrada que colinda con la plataforma en L por uno de sus extremos. Vista desde la plaza cívica. Imagen de Nicolás Galeano extraida del archivo de Catalina Samper.

I - 108. Centro Administrativo Municipal de Cali insertado en la escala de la ciudad. https://www.google.com/maps.

I - 109. Movilidad descongestionada en la plaza cívica y vestíbulo - plaza de las edificaciones. https://www.google.com/maps.

I - 110. Accesibilidad peatonal a través de amplios espacios generados entre los volúmenes del conjunto. https://www.google.com/maps.

I - 111. Actividades cotidianas que se desarrollan en la plaza cívica del Centro Administrativo Municipal de Cali. https://www.google.com/maps.

I - 112. Actividades recreativas que se realizan en las caminerías propuestas que rodean al CAM Cali y confluyen en el vestíbulo - plaza. https:// www.google.com/maps.

I - 113. Elementos arquitectónicos de la torre utilizados como mobiliario urbano del conjunto para reunión y descanso de los usuarios. https:// www.google.com/maps.

I - 114. Graderíos de acceso al espacio público del proyecto utilizado como mobiliario urbano para descanso de los visitantes. https:// www.google.com/maps.

I - 115. Ciudad y entorno inmediato al edificio Avianca. Vista pánorámica de Bogotá en el año 1970. https://www.google.com.

-116. El objeto arquitectónico. Vista aérea del edificio Coltejer. Imagen de Stefanía Restrepo extraida de la página web https://live.staticflickr.com.

I - 117. El espacio público. Vista desde la plaza cívica hacia el vestíbulo - plaza del Centro Administrativo Municipal de Cali. Imagen extraida del archivo personal de Catalina Samper.

I -118. Germán Samper Gnecco en su casa de campo en Bogotá. Imagen de Nicolás Galeano extraida de la página web https://www.germansamper.com/galerias.