

El Edificio Alto de los Pinos: una aproximación al espacio doméstico en Salmona desde el límite de la vivienda colectiva

The Alto de los Pinos Building: an approximation of Salmona's domestic space through the boundaries of the apartment block

Recibido: 2 de agosto de 2010. Aprobado: 5 de noviembre de 2010.

Íngrid Quintana Guerrero

Arquitecta con Maestría en Artes, opción Filosofía y Crítica Contemporánea de la Cultura (París 8-Vincennes Saint Denis) e Historia de la Arquitectura (París 1-Panthéon Sorbonne). Investigadora en la Maestría de Arquitectura de la Universidad Nacional de Colombia y docente en las universidades Nacional, La Salle, Piloto y de los Andes.

✉iquintanag@gmail.com

Este artículo se apoya en la tesina "La limite à l'espace domestique: approche phénoménologique de l'oeuvre de Salmona" elaborado en el marco del DPEA "Arquitectura y Filosofía" de la escuela de arquitectura París- La Villette en el año 2007, bajo la dirección de Jacques Boulet y Chris Younès (convenio con la Universidad de París 8), con el apoyo del programa de Altos Estudios para América Latina de la Oficina Alban de la Unión Europea.

Resumen

¿Es posible identificar el espacio doméstico en un proyecto determinado mediante la búsqueda de sus límites? Para responder a ello el artículo propone una reflexión desde algunos autores reconocidos en la fenomenología, principalmente Henry Maldiney (inspirado a su vez en Merleau-Ponty), debido a la importancia que otorga tanto al cuerpo y su movimiento en la concepción y posterior vivencia del hábitat como a los pares dialécticos, donde residen las dimensiones profundas de la arquitectura. Dicha reflexión se convierte en el sustrato teórico del recorrido imaginario presentado, a través de un proyecto de vivienda colectiva de Rogelio Salmona. En el Edificio Alto de los Pinos se encuentran estrategias similares que en otros proyectos de su autoría, donde el límite se fundamenta en las nociones de acontecimiento y errancia. La idea del edificio multifamiliar como una casa reinterpretada sienta las bases para el enriquecimiento de estudios y propuestas en torno al tema de la habitación contemporánea.

Palabras clave: límite, fenomenología, cuerpo, movimiento, casa, vivienda colectiva.

Abstract

Is it possible to identify a project's domestic space by recognising its boundaries? In order to answer this question, the paper suggests primarily reviewing the literature of several distinguished authors in phenomenology, principally Henry Maldiney, who was himself inspired by Merleau-Ponty. He gave as much importance to the body and its movement - as a way of understanding and living in a space - in his theory, as he did to dialectical pairs, where the profound importance of architecture is located. This theory, manifested by Rogelio Salmona's apartment block project, has been converted into the theoretical substrate for an imaginary journey. The building Alto de los Pinos reflects similar strategies undertaken in other projects by the architect where the boundaries are based on the ideas of events and wandering. The concept of a building housing many families, as the reinterpretation of the idea of the house, lays the foundations to enrich many studies and proposals regarding the concept of contemporary living.

Keywords: boundaries, phenomenology, body, movement, house, apartment block.

En un artículo anterior,¹ expresé mi interés por el límite en el espacio doméstico en la obra de Rogelio Salmona. Sin querer repetirme, quiero enunciar algunos aspectos allí desarrollados que permitirán al lector entender el porqué y abordar el recorrido planteado en el presente escrito.

1 Véase Quintana, "El límite en el espacio doméstico".

En primer lugar, indagué sobre la palabra *límite*, cuyo vínculo con el hombre ya señaló Aristóteles (uno de los primeros que se atreviera a hablar de *lugar*), al hablar de *cuerpo envolvente*. Heidegger se aproximó específicamente al hecho construido, al afirmar que los límites (orismos) de un lugar no son donde éste cesa, sino donde se accede a la esencia de la cosa construida. Desde el momento de enfrentarse con la hoja en blanco hasta la elaboración de los detalles constructivos, el arquitecto propone unas barreras físicas que le permiten prefigurar el edificio. Esa *piel* posibilita la oposición *adentro-afuera* mencionada desde la fenomenología por Maurice Merleau-Ponty, al abordarla con relación a lo visual: según él, una vez el objeto se erige, sus límites designan claramente el punto de paso entre dos mundos, que pueden ser percibidos de la misma manera por cualquier ojo.²

2 Merleau-Ponty, *Phénoménologie*, 11.

La vista no es, sin embargo, el único sentido involucrado con la percepción del límite: el hombre, mediante su relación dinámica con la obra, los establece al ser el único capaz de dominar lo que se escapa de la configuración de un lugar, es decir, su *yo*. El arquitecto propone relaciones del edificio con su entorno, pero difícilmente predice la complejidad que tendrá lugar en el interior del ser. El límite de la arquitectura se impone, entonces, desde su interior hacia afuera, y no en el sentido opuesto, condicionando el espacio con su presencia y capacidad de habitar.

En segundo lugar, al no ser permanente, el límite no se supedita a características inmutables de cierto lugar. En la fenomenología de Strauss, aunque descrito como frontera, el límite trasciende lo abstracto para tomar partido de la propia acción humana y se desplaza junto con el visitante: "Es pues, finalmente porque como individuo tiene el poder de unirse a la totalidad del mundo, que los límites se le imponen necesariamente de todas partes [...] No obstante, la relación entre el interior y el exterior [...] es un fenómeno que pertenece al *campo de acción* y que se articula bajo el modo del *ser-encerrado*, del *ser-excluido* y del *segregarse*".³ El edificio no puede más que proponer escenas para la experiencia del límite; el hombre —sujeto y protagonista de la arquitectura— con su movimiento es quien realmente lo construye.

3 Vélez, "Des yeux aux mains", 396.

No habría para nosotros espacio —y, por ende, límites— si no poseyéramos un cuerpo, al no ser "solamente un organismo [sino] un elemento estructurado como la arquitectura, en la medida que también es 'habitado' [por nuestra alma], y que como toda arquitectura, lleva consigo 'una frontera que las relaciones espaciales ordinarias superan'".⁴ El cuerpo, mediante su naturaleza animada, es un canal de articulación con el mundo, de posesión de éste. Ahora bien, ¿cuáles

4 Merleau-Ponty, *Phénoménologie*, 114.

serían las dimensiones que condicionan el binomio *cuerpo-movimiento* (entendidas no como indicadores de distancia, sino como categorías de percepción)?

Maldiney enuncia algunas que nos resultan pertinentes: la *horizontalidad* (que evoca el reposo, la inmanencia, la calma y la tierra), la *verticalidad* (el esfuerzo, la trascendencia, el hombre), la *frontalidad* (la oposición, la confrontación, la dominación) y la *profundidad* (la apertura la mirada, la búsqueda y el riesgo).⁵ En estas dimensiones nos desenvolvemos cotidianamente y con ellas posibilitamos las operaciones arquitectónicas, que dotan de límites a un espacio.

5 Younès y Mangematin, "Feu et Lieu", 323.

La experiencia del límite: de la casa a la vivienda colectiva

El tema de la casa ha sido inherente a la construcción de límites desde los orígenes de la arquitectura, por ejemplo, con el relato del jardín del Edén como *primera casa*, dotada de un contraste entre interior y exterior: "Dejando aquel lugar, dejando El lugar, el primer hombre y la primera mujer no sólo descubrieron el trabajo y el sufrimiento; descubrieron el afuera, y buscando construir un adentro, solamente entonces, inventaron la arquitectura".⁶

6 Goetz, *La dislocation*, 27.

La ruptura con El Lugar y la búsqueda de un *adentro* obligaron a Adán y a Eva a desplazarse. Con estos primeros movimientos y la conciencia de su desnudez, el hombre comenzó a construir límites hasta su muerte física. Joseph Rykwert hace hincapié en que con el retorno de pocos al Paraíso, la casa no desaparecerá, sino que afianzará el papel de sus cuerpos como intérpretes del espacio: "Si debo dotar a Adán de una casa en el Paraíso, he aquí su justificación: para él no se trata de escapar a la intemperie sino de crear un volumen que él pueda interpretar en función de su cuerpo, y que al mismo tiempo, constituya una reproducción del plano del Paraíso, cuyo centro sabría ocupar".⁷

7 Rykwert, *La maison d'Adam*, 228.

No obstante, para Merleau-Ponty cualquier casa tiene el potencial de convertirse en un mundo reinterpretado por con el movimiento: "Cuando me desplazo en mi casa, sé de entrada y sin ningún discurso que caminar a través del baño significa pasar cerca de la alcoba; que mirar por la ventana significa tener a mi izquierda la chimenea; y en ese pequeño mundo, cada gesto, cada percepción se sitúa inmediatamente con relación a mil coordenadas virtuales".⁸ Juhani Pallasmaa, cercano a la obra del finés Alvar Aalto, mencionaba respecto a su Villa Mairea que "la dimensión arquitectónica de la casa y la dimensión personal y privada de la vida se confunden [...] es un producto excepcional y de la interacción entre el arquitecto y su cliente".⁹

8 Merleau-Ponty, *Phénoménologie*, 150. En este mismo sentido, María Cristina Vélez dice respecto a Aalto: "[...] todo parece como si sus edificios anticiparan los movimientos de quien los habita, ligando la actividad al espacio" ("Des yeux aux mains", 391).

9 Pallasmaa, *The Concept of Home*.

Un caso similar, más cercano a nuestro contexto, es el de Rogelio Salmons, y la errancia (*flânerie baudelairiana*) es la primera clave para comprender sus proyectos: cómplice del tiempo, ésta vincula la experiencia presente de quien camina con su imaginario. La cuestión del límite es esencial en su obra, donde era "de primera obligación saber

revelar [...], poner en evidencia entornos, crear paisajes y caracterizar cada obra. Es justamente en esta etapa que la arquitectura enriquece su propia esencia, amplía sus límites".¹⁰ Éstos, íntimamente ligados a la percepción y a la intervención sobre el paisaje, son un asunto del orden de la *revelación*:

10 Salmona y otros, *Rogelio Salmona*, 10.

En todos mis proyectos siempre he tratado de encontrar un límite en la espacialidad. No digo un límite en el terreno, en el paramento, ese no es el problema. Es un límite respecto de la espacialidad. Un límite que puede ser el cielo, el infinito, una transparencia que permite que la dimensión física tenga un fin, pero que a partir de ese punto aparezca o surja otro elemento después [...] La volumetría permite que los espacios aislados unos de otros solamente se puedan unir por medio de transparencias. Pero el límite no lo da el volumen.¹¹

11 *Ibíd.*, 187.

Gran parte del ejercicio cotidiano de la arquitectura se desarrolla en el marco de la vivienda colectiva o en altura, programa en el que el hombre de hoy se confronta a lo doméstico. Siendo ésta la casa contemporánea, ¿puede el arquitecto emprender allí búsquedas similares a las que enuncia y que desarrollara en casas convencionales? A pesar de las circunstancias particulares del lote, Salmona logró hacerlo en el inmueble Alto de los Pinos (Bogotá, 1976), cuya problemática no radicaba únicamente en el área del lote o en la normativa urbanística, sino en la pendiente del suelo (aproximadamente 60°) y en el deseo por mantener vivos cuatro vetustos pinos.

El proyecto consiste en dos barras simétricas, casi paralelas, articuladas por un vacío que contiene dichos árboles (fig. 3) y escalonadas imitando la pendiente del terreno. Al llegar se puede tomar una de las dos calles con las que colinda el inmueble por levante o poniente. El lector y yo llegaremos por la calle oriental para arribar desde lo alto. Tanto en este nivel como en el de la calle oeste, el edificio pasa inadvertido y se distinguen pocos pisos de una de las barras (fig. 1).

Unas chimeneas adheridas al volumen se elevan, insinuando la verticalidad y el esfuerzo necesarios para dominar el cerro, además de ser indicio del trabajo manual. En contraste con el cielo azul, el ladrillo (material privilegiado en la obra de Salmona) no constituye una elección ligada exclusivamente a razones económicas: al ser un elemento nacido del mismo corazón del lugar (los cerros), la mampostería entabla un diálogo con el paisaje. Así, su uso no sólo concierne al tacto (explorándolo para enriquecer la *modenatura*), sino a lo pictórico, en lo que al paisaje urbano concierne: como en las célebres Torres del Parque, la integración al entorno no sólo depende del juego rítmico entre sus formas y la de las montañas, sino de la gama de rojos reflejada sobre el objeto arquitectónico en cada ocaso.

La puerta que controla el acceso al inmueble se encuentra algunos metros al sur de la misma calle. ¿Encontraremos el límite de estas "casas" *entrando en la tierra y subiendo al cielo*?¹² ¿Será necesario atravesar

12 Referencia a un aforismo indígena repetido por él en varias ocasiones: "entrar en la casa es entrar en la tierra, salir de la casa es subir al cielo".



Figura 1. Detalle de la fachada norte. Fuente: Archivo Ricardo Castro.



Figura 2. Vista sobre escaleras del jardín desde los pisos superiores. Fuente: Archivo Juan Pablo Aschner.

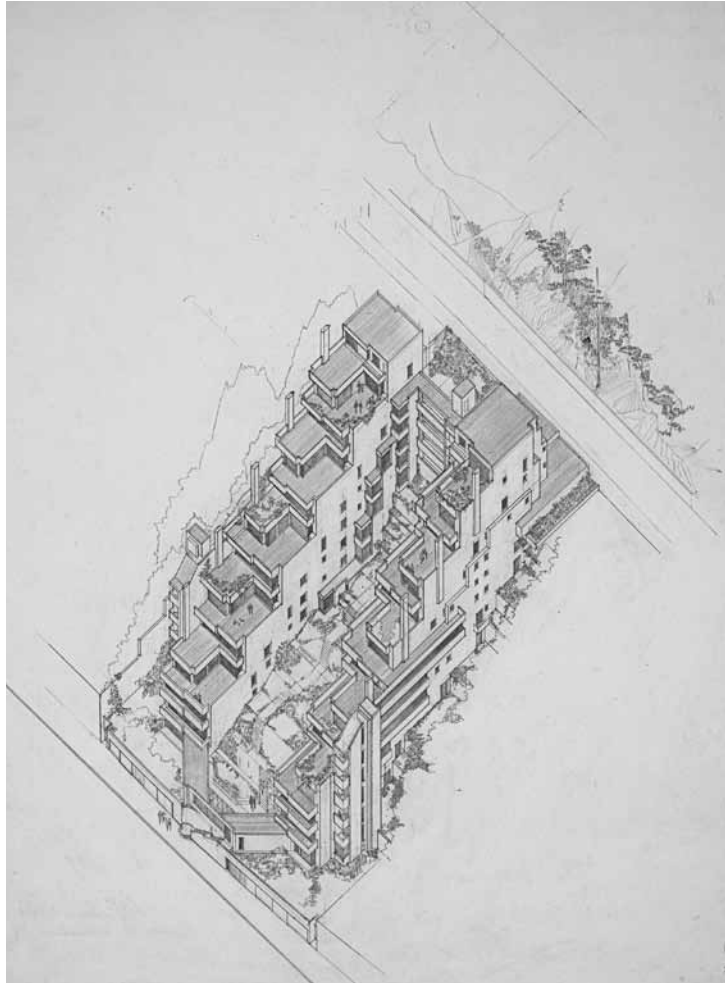


Figura 3. Axonometría Edificio Alto de los Pinos. Fuente: Archivo Rogelio Salmona.

entonces el proyecto en su totalidad? Por lo pronto, ingresemos por el nivel que con referencia al jardín corresponde al octavo piso del edificio. Habrá que buscar un corredor, ya sea para tomar las escaleras y subir a los apartamentos superiores (que en total son cuatro), para descender a los otros pisos, o para acceder al ala norte del conjunto.

Una vez que lo hemos encontrado, el panorama de la capital nos es revelado, al filtrarse entre el follaje de los pinos. Atrás reposa el horizonte dibujado por la silueta montañosa que bordea el altiplano. Si por alguna razón quisiéramos renunciar a la calma y decidiéramos dar media vuelta, descubriríamos muy de cerca al cerro que sirve de telón de fondo a Bogotá y la vegetación espesa que lo puebla. Se evidencia así que Salmona quiso restablecer ese lazo perdido entre el lugar y la ciudad, además del vínculo estrecho entre ésta y nuestras percepciones corporales, y que según Pallasmaa, deben recuperarse.¹³

13 "I experience myself in the city and the city exists through my embodied experience. The city and my body supplement and define each other. I dwell in the city and the city dwells in me" (Pallasmaa, *Eyes of the skin*, 40).

Ahora bien, ambas barras emergen del terreno de manera discreta: a pesar de la corta distancia entre ellas (alrededor de ocho metros), toda nuestra atención se concentra en este punto. El encuentro de la creación humana con la creación divina (la arquitectura y la topografía) será constante en lo sucesivo. La mirada, que ahora se fijaba sobre la línea de horizonte, baja para abarcar el suelo del jardín frontal (fig. 2). Y aun cuando los volúmenes que contienen las funciones cotidianas no poseen formas que seduzcan el tacto de manera evidente (como las investigaciones del arquitecto en torno a la curva en otros proyectos, y que aquí quedan restringidas al diseño de las graderías y del suelo),¹⁴ se da allí también un primer llamado al tacto por medio de los pies (el juego de texturas entre el adoquín y el verde nos entrega a la sensación de *penetrar en la tierra*).

Una vez atravesado el proyecto y desaparecida la profundidad, entre la naturaleza y el paisaje urbano se instala una relación de *frontalidad*. Continuamos penetrando en la tierra, descendiendo hasta el nivel bajo del jardín (el de la calle occidental), donde no hay más que una segunda recepción en lo que al programa se refiere. Aunque todavía no hemos entrado propiamente en las unidades, podemos afirmar que en ese "patio" ya hemos penetrado al corazón de la gran "casa". ¿No sería entonces lógico decir que si subimos a los apartamentos, subiremos también al cielo y, como consecuencia, saldremos de la casa? ¿Dónde encontraremos el último umbral? Para saberlo, tomemos las escaleras que nos conducen hacia los apartamentos de los pisos 2 al 7 —un punto fijo en cada ala—.

Aunque cada unidad sea diferente de las otras, tan sólo observemos dos ejemplos para probar que la intención del arquitecto respecto al límite en este inmueble es siempre la misma: ofrecer una continuidad de nuestras impresiones tras el primer umbral. Vamos al ejemplo del séptimo piso: incluso subiendo por las escaleras de la esquina suroccidental del edificio —una posición privilegiada en cuanto a su relación directa con la ciudad (fig. 4)—, Salmons no renunció a proponer el horizonte como límite de todos los límites; antes bien, la posibilidad de contemplar esta vista estimula el ascenso peatonal. Llegamos hasta el fondo: a la derecha, una ventana apaisada muestra en primer plano la colina situada al este; comprendemos que hemos dado marcha atrás. Salmons propuso varias veces este *movimiento en bucle*, similar a aquel cuyo origen fuera encontrado por François Cheng en los ciclos de la naturaleza.¹⁵

Una vez sobrepasada la puerta, penetramos en un universo distinto al de la experiencia "salvaje" del jardín: la naturaleza sigue siendo cercana (la presencia de los pinos continúa dominando), aunque ya domesticada tras el vidrio de las ventanas. En otros de sus proyectos encontramos vanos más pequeños, concebidos para enmarcar un acontecimiento específico.

En el área social (a la que entramos por una esquina), ese enraizamiento al suelo se lleva a cabo de costado: ahora la mirada hacia lo lejano

14 La curva siempre ha estado ligada a "arquitecturas orgánicas" (como las de Gaudí, Aalto o Dieste), como una aproximación a las formas de la naturaleza. Ella también es considerada la primera forma del *no límite*, o un límite que, como el horizonte de la tierra, jamás podrá ser alcanzado ni franqueado. Estas curvas sobre el suelo nos arraigan a la tierra. En este sentido, descubrimos que nuestro cuerpo encuentra su estabilidad en el material, deseando quedarnos para siempre en el jardín gracias a su propuesta particular de *flânerie*.

15 "Ainsi, au-dessus de l'écoulement 'terre à terre' et en sens unique, s'effectue ce mouvement en boucle entre terre et ciel. La montagne lance son appel vers la mer, la mer répond à la montagne, il y a là une beauté dans cette loi de la vie" (Cheng, *Cinq méditations*, 59).

domina al cuerpo y nuestros pasos son dirigidos diagonalmente hacia al lugar al que pertenece nuestro yo. Pasamos nuevamente de una relación de horizontalidad respecto a lo lejano, a una relación de frontalidad (fig. 5). Esta nueva revelación justifica también el hecho de ir hasta el fondo del corredor para sobrepasar la puerta (fig. 8): si Salmona hubiera querido ahorrarnos un poco de energía (poco probable considerando su discurso), hubiera sido suficiente con hacernos entrar por la esquina suroccidental del salón. Sin embargo, la mirada se dirigiría hacia el interior del apartamento: una relación de profundidad que no es el caso aquí. Entrando a la vivienda, estamos tan atraídos por el horizonte que no nos habíamos percatado de la existencia de la terraza (fig. 6), puesto que el límite último de esta "casa" reposa en aquella línea distante y no en el parapeto del balcón.

Es necesario hacer un paréntesis para resaltar que el juego de volúmenes escalonados, además, permite a cada unidad tener justamente la mencionada terraza y que se beneficia del techo del apartamento inmediatamente inferior. El ritmo dado por su intercalación da al inmueble su gracia formal. Saliendo a la terraza, nos damos cuenta de que verdaderamente estamos muy alto, muy lejos de la tierra. Ese límite de límites es intocable: subiendo, ascendimos verdaderamente al firmamento y salido de la casa. Más que un patio (como ha sido catalogado por algunos autores), la terraza sería el hogar de la casa, al tratarse, como en la cubierta de muchas de sus obras, de la antesala al lugar donde dos mundos fenoménicos se reconcilian.

Ahora bien, si no hubiera un corredor como el de los apartamentos servidos del otro costado (pisos 8 al 13), ¿cómo se recrearía este acontecimiento? Basta con subir un nivel para averiguarlo (octavo piso). Esta vez atravesaremos el jardín en sentido contrario; nuestro cono óptico sólo abarca la superficie escarpada y, en consecuencia, como cuando subimos el cerro, nuestra cabeza debe levantarse (fig. 7). Una vez la presencia de las intervenciones humanas (el suelo modificado, los grandes volúmenes) desaparece de nuestra vista, el recorrido adquiere un carácter ontológico, que nos confronta con la cima del cerro y con el cielo.

Tomamos las primeras escaleras y llegamos. No hay que pasar por un corredor, la puerta está en la esquina de un pequeño *hall*. A derecha, un balcón nos pone una vez más en contacto con el cerro. Al abrir la puerta nos situamos frente a un pequeño corredor que comunica con las habitaciones del fondo; a pesar del reducido campo visual que allí tenemos, el horizonte se hace visible, teniendo siempre a la naturaleza como primer filtro (fig. 9). Nuestro cuerpo ha instaurado este límite final.

Probablemente la zona social (comedor, salón, chimenea) haya sido considerada por su autor como el recinto más importante de la vivienda, de ahí la complejidad de sus límites. Ello no significa que en otros de sus espacios no se haya tomado en cuenta dicha cuestión; de hecho, podemos enunciar operaciones sutiles que dan cuenta de lo contrario, como pequeños balcones y ventanas que sobresalen algunos centímetros de la fachada en la barra sur del jardín, asegurando un



Figura 4. Volumen de la escalera suroeste en la fachada oeste. Fuente: Archivo Juan Pablo Aschner.

Figura 5. Vista panorámica de Bogotá desde el salón del séptimo piso. Fuente: Archivo Ricardo Castro.

Figura 6. Terraza en el séptimo piso. Fuente: Archivo Ricardo Castro.



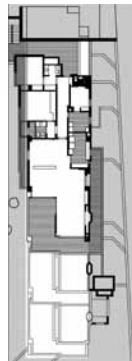
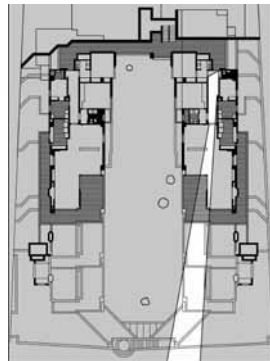
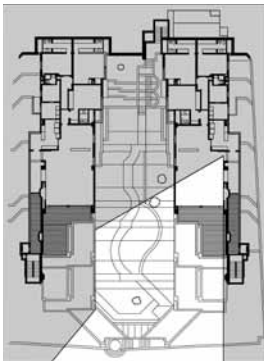


Figura 7. Corte longitudinal que señala un ángulo visual desde el nivel del jardín. Fuente: Archivo Rogelio Salmona y editado por la autora.

Figura 8. Planta del sexto piso que señala una vista desde el acceso. Fuente: digitalizado por la autora con base en información publicada por Germán Téllez.


Figura 9. Planta del séptimo piso que señala una vista desde el acceso. Fuente: digitalizado por la autora con base en información publicada por Germán Téllez.

Figura 10. Planta del ala sur y escalonamiento de las alcobas. Fuente: digitalizado por la autora con base en información publicada por Germán Téllez.

marco estrecho hacia el horizonte (fig. 10). Pero atención: sin la presencia de la verticalidad evocada por la naturaleza, el horizonte como límite no tendría sentido; por ello las habitaciones se orientan hacia el jardín, mientras que la cocina, la zona de lavandería y el cuarto de servicio poseen pequeños vanos hacia el exterior del proyecto.

Epílogo

Posiblemente en Alto de los Pinos, Salmona estuviera apenas interrogándose respecto a ciertos aspectos que no se convirtieron en certezas en su obra sino años más tarde. Incluso puede que para quien quiera profundizar en el análisis objetivo de su obra arquitectónica, la mayor parte de argumentos expuestos en este artículo resulten im-

precisos. Será necesario entonces recurrir al análisis arquitectónico para comprenderla. La complejidad de las relaciones establecidas por la arquitectura escapa a dichas aproximaciones, pues la obra se enriquece, ante todo, con la llegada de su habitante, aquel que limita el espacio, siendo toda tentativa ajena a dicha experiencia una mera especulación. 

Bibliografía

- Cheng, François. *Cinq méditations sur la beauté*. París: Albin Michel, 2006.
- Goetz, Benoît. *La dislocation*. París: La Passion, 2001.
- Heidegger, Martin. "Construir, morar, pensar", *Revista Arquitectura* 38 (1952).
- Maldiney, Henry. *Regard, parole, espace*. Lausanne: L'Age d'Homme, 1994.
- . "Topos-logos-aisthesis", en *Le sens du lieu*. Bruselas: Ousia, 1996.
- Merleau-Ponty, Maurice. *Phénoménologie de la perception*. París: Gallimard, 1945.
- Quintana, Ingrid. "El límite en el espacio doméstico: una aproximación desde y hacia la fenomenología-La casa Río-Frío de Rogelio Salmona", *Revista Traza* 1 (2010), 124-147.
- Pallasmaa, Juhani. *The eyes of the skin, architecture and the senses*. Londres: John Wiley and Sons, 2005.
- . "Identity, intimacy and domicile. Notes on the phenomenology of home", en *The Concept of Home: An Interdisciplinary View –symposium*. Trondheim: Norwegian University of Science and Technology, 1992.
- Rykwert, Joseph. *La maison d'Adam au Paradis*. París: Seuil, 1976.
- Salmona, Rogelio y otros. *Rogelio Salmona: espacios abiertos, espacios colectivos (catálogo de la exposición)*. Bogotá: Museo de Arte Moderno de Bogotá (MAMBO), Sociedad Colombiana de Arquitectos, 2006.
- Straus, Erwin. *Du sens des sens*. Grénoble: Jérôme Million, 1989.
- Téllez, Germán y Salmona, Rogelio. *Rogelio Salmona: obra completa 1959-2000*. Bogotá: Fondo Editorial Escala, 2005.
- Vélez, María Cristina. "Des yeux aux mains: toucher l'espace", tesis doctoral en Artes y Ciencias. Universidad Paris 1-Panthéon Sorbonne, 2003.
- Younès, Chris y Mangematin, Michel. "Feu et Lieu", en *Le sens du lieu*. Bruselas: Ousia, 1996.
- . *Le philosophe chez l'architecte*. París: Descartes & Co., 1996.