

paul beer
metamorfosis de una ciudad





© Alcaldía Mayor de Bogotá
© Instituto Distrital de Cultura y
Turismo

Julio, 2005

Alcaldía Mayor de Bogotá
Alcalde Mayor
Luis Eduardo Garzón

Instituto Distrital de Cultura y Turismo
Directora
Martha Senn

Observatorio de Cultura Urbana
Director (E)
Adiela García

Museo de Bogotá
Director
Luis Carlos Colón Llamas

Coordinación de curaduría y museografía
Edmon Castell

Coordinación de montaje de exposiciones
Carolina Corredor Rojas

Coordinación pedagógica
Juanita Barrera

Montaje
Darío Fontecha

Conservación Preventiva
Camila Zuluaga
Diana Díaz

Documentación
María Alejandra Garavito
Miriam Montano
Diana Díaz

Atención de Públicos
Gloria Carrillo
Fernando Rojas

Producción de textos de apoyo
ASA Fototaller

La muestra "Colombia, contribución a la
modernidad"
Concepción y realización: María Pía
Fontana y Miguel Mayorga, con la
colaboración de la Escuela Técnica
Superior de Arquitectura de la Universitat
Politécnica de Catalunya

Comunicaciones
Adriana Padilla
Fredy Ávila
Rafael Caro

Diagramación material de difusión
Yésica Acosta

Gestión Administrativa
Ana Constanza Reyes

Agradecimientos
Alejandro Beer
Claudia Agudelo
Diego Patiño
Editorial Crítica
Fabiana Cujía
Fernando Rodríguez
Joan Fontcuberta
Lorenzo Fonseca
Lourdes Roca
Marta Emilia Rincón
Miguel Ulloa Moreno
Revista Proa

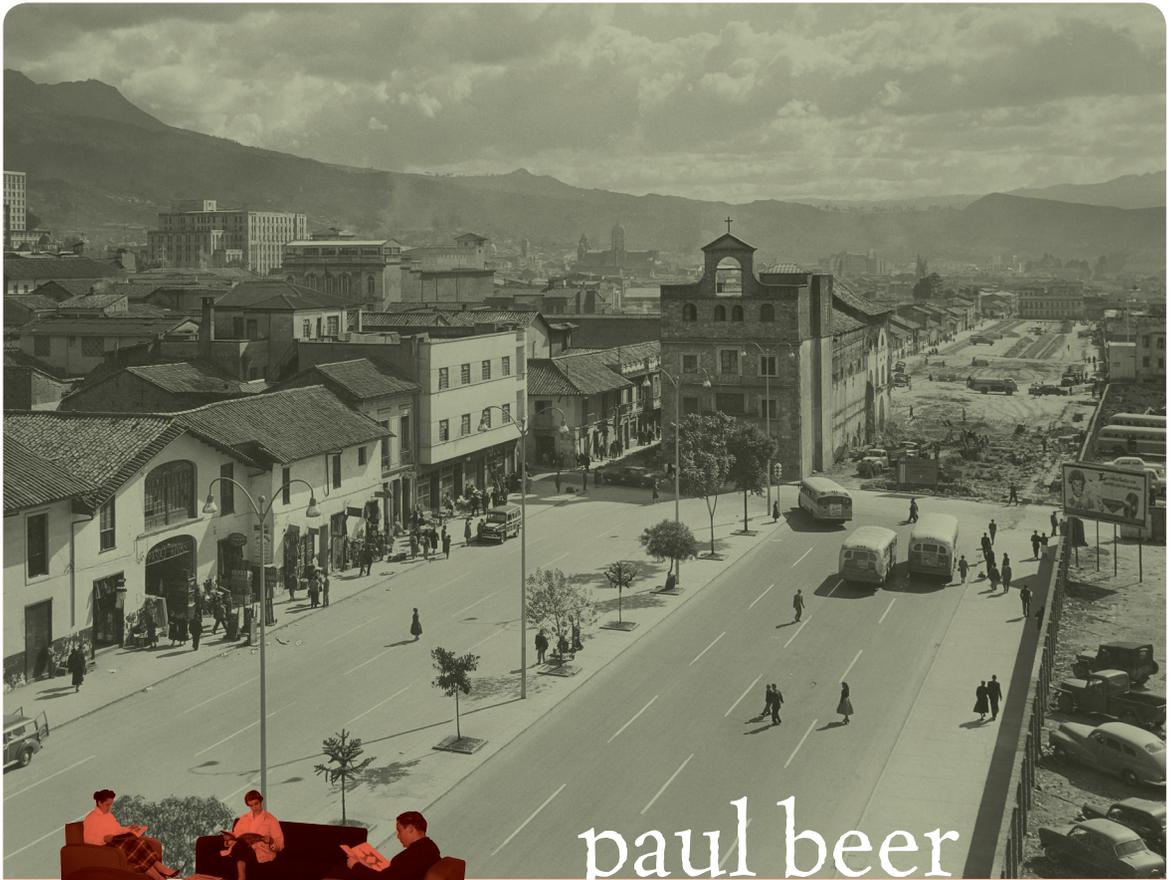
Colaboran
Corporación La Candelaria
Hyundai Electronics

Diseño de Catálogo
tangama

Cordinación editorial
Ma. Barbara Gomez

Impresión
Panamericana Formas e Impresos S.A.

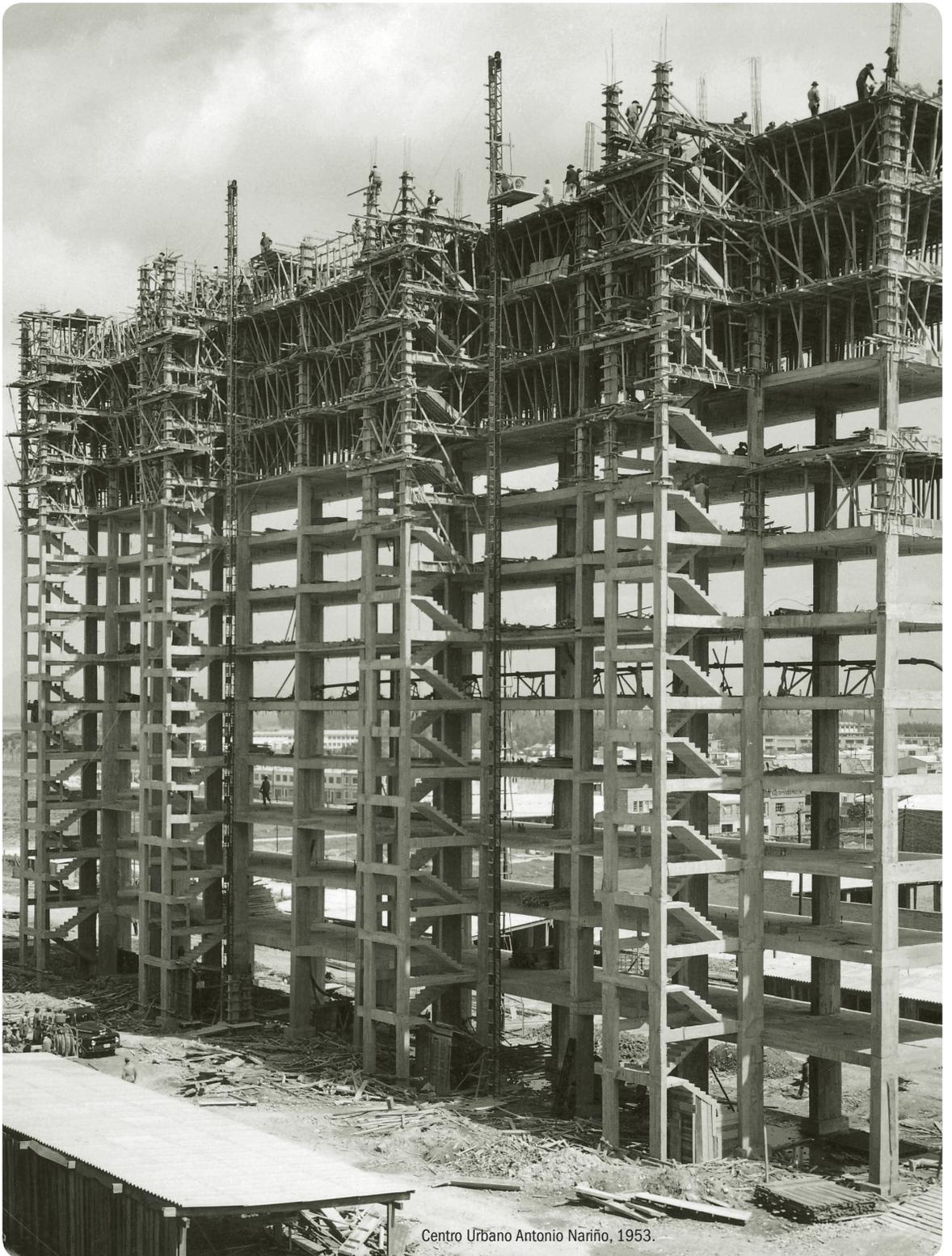
ISBN: 958-8232-45-7



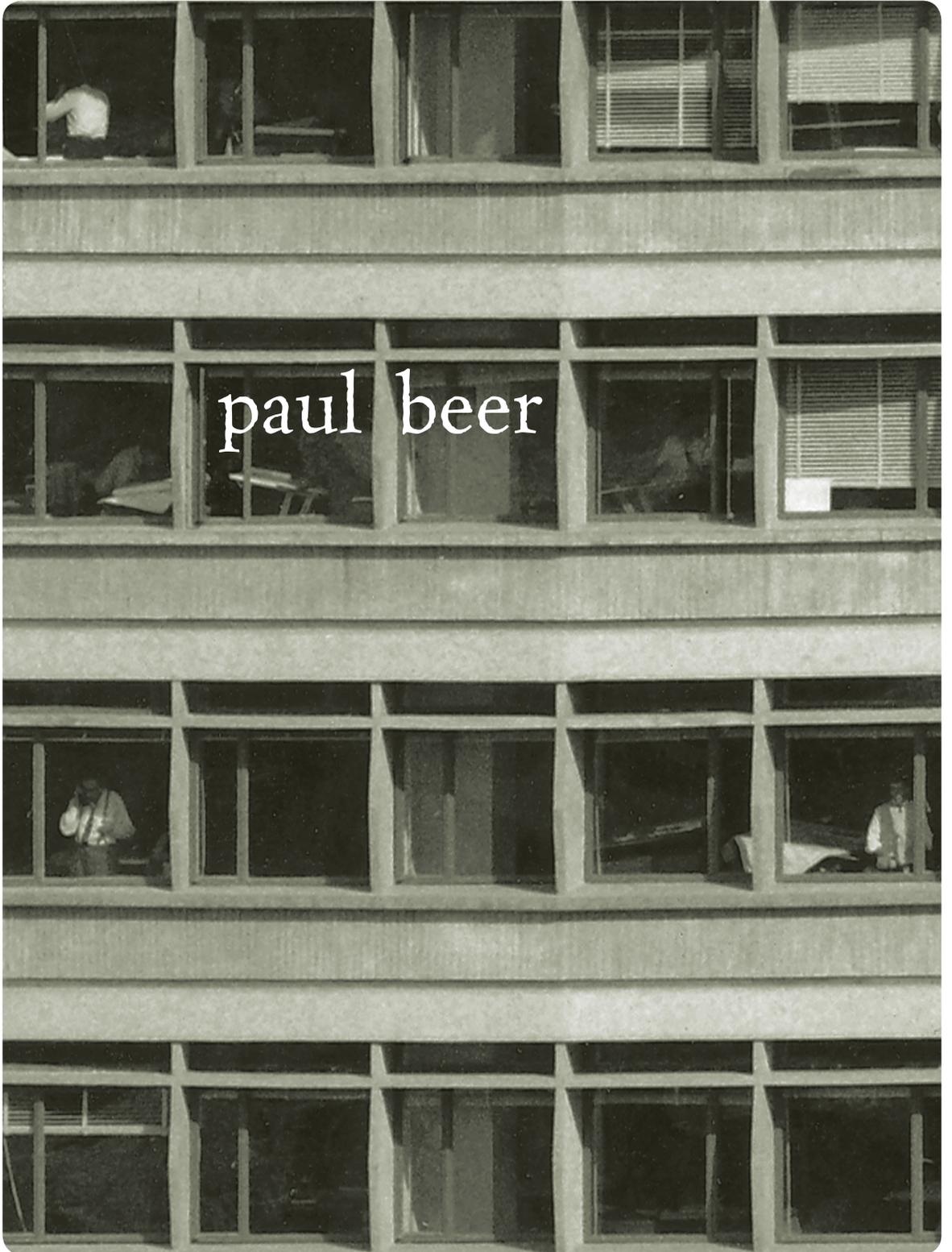
paul beer

metamorfosis de una ciudad





Centro Urbano Antonio Nariño, 1953.



paul beer



metamorfosis de una ciudad





Edificio Bavaria, 1966.



Metamorfosis de una ciudad: Bogotá en la lente de Paul Beer

Luis Carlos Colón Llamas - Director Museo de Bogotá

En 1948 Paul Beer (1904-1979), el fotógrafo alemán que había llegado a Colombia a finales de la década de 1920, se estableció definitivamente en Bogotá y fundó la empresa Fotoindustrial Paul Beer para dedicarse a la fotografía arquitectónica, industrial y publicitaria. Desde su arribo al país, Beer había participado en algunas expediciones a la selva colombiana en las que había realizado fotografía antropológica, buena parte de la cual se encuentra actualmente en el archivo del ICANH (Instituto Colombiano de Antropología e Historia). En el momento en el que Beer fijó su residencia en Bogotá se estaba iniciando un período de desarrollo urbano sin precedentes que, a la postre, transformaría por completo la imagen de la ciudad.

A partir de la segunda mitad del siglo XX, la industrialización, la acumulación de capital, la inmigración rural, entre otras, fueron algunas de las fuerzas que contribuyeron con mayor empuje a configurar la imagen de la nueva ciudad sobre las ruinas de la vieja. Los nuevos centros financieros que surgieron como satélites del centro tradicional, los barrios de vivienda en serie, los sectores industriales de grandes fábricas, las torres de oficinas y de vivienda y la apertura de avenidas, siguieron como consecuencias lógicas de la adaptación y el desenvolvimiento a las nuevas condiciones que se le planteaban a la ciudad de entonces.

De los numerosos elementos característicos de la imagen de la ciudad moderna o en proceso de modernización que registró Paul Beer en sus fotografías de Bogotá hay tres que llaman especialmente la atención y que constituyen el centro de la exposición *Metamorfosis de una ciudad, Bogotá en la lente de Paul Beer*: la construcción en altura, la vivienda masiva en forma de extensos barrios de vivienda unifamiliar en serie o en forma de bloques de vivienda multifamiliares y, por último, la aparición de nuevos centros satélites del centro tradicional de la ciudad que albergaron otras funciones que éste, situado en el sector antiguo de la ciudad, no estaba en capacidad de asumir. Estos tres componentes que hacen su aparición de manera intensiva en el paisaje urbano de Bogotá desde finales de la década de 1940 no sólo van a transformar de manera radical su imagen, sino también su funcionamiento, su forma de vida y su espíritu.

* * *

Desde comienzos de la década de 1950 y hasta mediados de la década de 1970, Paul Beer fue contratado por las grandes compañías constructoras y las más reconocidas oficinas de arquitectos, para el registro fotográfico de sus obras. Buena parte de las fotografías tomadas a lo largo de este período (realizadas, por lo general, con fines de propaganda), documentan el proceso de construcción de algunas edificaciones o conjuntos que se insertan en el panorama urbano, respondiendo a nuevos criterios espaciales y constructivos que se habían comenzado a difundir desde Europa y Estados Unidos a partir de la década de 1930.

Como fotógrafo de arquitectura, Paul Beer se vio enfrentado a los mismos retos a los que ya habían dado respuesta algunos fotógrafos europeos y, particularmente, alemanes de su generación, quienes a partir de los años 1920 y 1930 asumieron la fotografía de arquitectura como una empresa comercial puesta al servicio de los arquitectos con el fin de destacar las cualidades de la nueva arquitectura.¹

Para lograr captar esta nueva arquitectura en toda su dimensión plástica, los fotógrafos desarrollaron una nueva visión que, en lo relativo a las formas de ver y analizar la estructura de lo visual, estuvo influida por algunos movimientos pictóricos contemporáneos como el expresionismo y el constructivismo. A falta de ornamento en los edificios, los fotógrafos se concentraron en resaltar las características inherentes a la nueva arquitectura: los ángulos rectos, las superficies lisas, los reflejos de las superficies vidriadas, los grandes contrastes de luz y sombra que acentuaban la composición de los volúmenes prismáticos, la luminosidad de los espacios interiores y la geometría de su composición fueron, entre otros, algunos de los factores que sirvieron para determinar el trabajo de los fotógrafos.

Algunos recursos exclusivamente fotográficos fueron puestos en juego para llevar a cabo esta tarea. Por ejemplo, para captar en su totalidad una edificación de gran altura sin disponer del espacio necesario para encuadrarla en el lente de la cámara, algunos fotógrafos realizaron dos tomas que luego ensamblarían en una sola imagen en el laboratorio. Las deformaciones a las que daban lugar los edificios altos cuando se les fotografiaba desde abajo eran corregidas mediante artificios sencillos en el momento de la toma o en el laboratorio. Tal fue el caso de muchas de las fotografías de Paul Beer que fueron modificadas mediante una ampliadora construida por él mismo y que le permitía manipular las imágenes en el laboratorio para corregir las deformaciones ocasionadas por la perspectiva.

Así, a través de esta interacción entre los problemas que planteaba la nueva arquitectura, y la creatividad y sensibilidad de los fotógrafos para captar su esencia en una imagen, surgía una nueva forma de mirar aquello que se veía a través del objetivo. El reto de fotografiar la arquitectura moderna dio lugar a nuevas formas de ver los hechos construidos, la ciudad misma, y destacó sus nuevas características formales.



Edificio Quintana, 1961



Edificio Quintana, 1963

Dos décadas de registro sistemático de las principales obras arquitectónicas y de infraestructura de la ciudad, hacen del archivo fotográfico de Paul Beer uno de los fondos documentales más importantes para el estudio de la ciudad contemporánea.

En diciembre de 2003 el Museo de Bogotá adquirió 850 ampliaciones fotográficas originales de este fotógrafo, que junto a los fondos documentales de otros fotógrafos reconocidos, como Saúl Orduz, Manuel H. Rodríguez, Jorge Gamboa, Daniel Rodríguez y Luis Alberto Acuña Casas, conforman un importante archivo fotográfico. Lo que tienen en común todos estos fondos documentales de fotografías es que registran desde los primeros años del siglo XX diversos aspectos de la construcción de la ciudad, sus manifestaciones culturales y sus hechos históricos más relevantes. Cada uno tiene características importantes relacionadas con la práctica profesional del fotógrafo, que hacen de ellos algo único y especialmente valioso para el estudio de Bogotá.

La importancia de conformar este archivo documental está referida necesariamente al uso que se le quiere dar como instrumento pedagógico y de investigación. Para Mumford, la fotografía es uno de los principales aliados del museo, ya que proporciona a la civilización moderna “un sentido directo del pasado y una percepción de sus rasgos memorables superior a los que pudiera haber tenido cualquier otra civilización”.² Si bien no se pone en discusión la utilidad de la fotografía como instrumento para documentar algunos de los temas abordados por los museos, se debate la manera como se exhiben y se contextualizan en el espacio del museo.



Estación de gasolina Shell Colombia - Av. Caracas, calle 49, 1956.



Edificio Sena, 1966

Buena parte de la utilidad de la fotografía para el estudio de algunos aspectos del desarrollo de la ciudad contemporánea está relacionada con sus características propias. Una de ellas, tal vez la más destacada, es que a diferencia de otros medios de registro, la fotografía permite captar el instante con el máximo de detalle, extraer de la realidad, del flujo incesante de hechos cotidianos, un momento específico para cristalizarlo en una imagen fija.

Esta característica ha sido de enorme utilidad para la observación de fenómenos por parte de la ciencia. Así como en el estudio de la naturaleza la fotografía cumple con la función de proporcionar imágenes de un fenómeno determinado para su posterior observación, la fotografía urbana y de arquitectura tiene consecuencias similares: permite documentar cada uno de los momentos representativos del proceso de construcción de un edificio o de cambio de una ciudad. Así, procesos que requieren una observación prolongada como el crecimiento de una planta, la construcción de un edificio o la transformación de una ciudad, se han convertido en fenómenos equiparables ante el lente de la cámara para su posterior estudio.

Esta aptitud de la fotografía para el registro de la vertiginosa transformación de la ciudad moderna fue explotada de manera más o menos consciente poco después de su invención: en 1874 se fundó en Londres la Society for Photographing the Relics of Old London y algunos años más tarde, en 1897, se fundó la National Photographic Record Association con el propósito de documentar las agonizantes ceremonias rurales y los festivales tradicionales de Inglaterra.³ De esta manera, la fotografía ofrecía la posibilidad de producir un archivo a escala y al ritmo que demandaba el rápido proceso de modernización de la ciudad. Gracias a esta característica, es posible en la actualidad recomponer el proceso de transformación de la imagen de una ciudad.

* * *

Sin embargo, las implicaciones de extraer una imagen fuera de sus límites de tiempo y espacio son mucho más complejas en la fotografía urbana. La primera de ellas tiene que ver con la transposición en el espacio de fragmentos de realidad que es inherente a toda la fotografía, pero que ha tenido su máxima expresión en la tarjeta postal y la fotografía de viaje. Esto no sólo transformó la noción de espacio existente hasta el momento sino que contribuyó a difundir una visión distorsionada de los lugares de donde provenían. La segunda está relacionada con la aptitud de la fotografía para fijar en el tiempo un instante y que, como se ha visto, tiene especial importancia para fijar la diacronía de ciudades en transformación. Sin embargo, al aislar una imagen o un conjunto de ellas de su secuencia original se rompe la noción de tiempo en la que se dio. Estas dos implicaciones obligan a no pocas cautelas en el momento de utilizar la fotografía para documentar la historia de la ciudad, y que tienen que ver con la necesidad de cruzar la información visible en la fotografía con la de otros discursos que la complementen y contextualicen.



Facultad de Ciencias, Instituto de Ciencias Naturales, Universidad Nacional, 1972

La fotografía es uno de esos instrumentos que contribuye a definir con mayor precisión algunos aspectos del proceso mediante el cual la ciudad contemporánea ha llegado al punto en que se encuentra, pero aislada pierde la posibilidad de interactuar con otras prácticas y otros discursos, y con ello buena parte de sus significados. Por otra parte, si bien la fotografía ha comenzado a jugar un papel importante como soporte de la memoria colectiva, corre el riesgo de convertirse en un sustituto “artificial” si no está en constante confrontación y verificación con otras maneras de mirar el pasado.

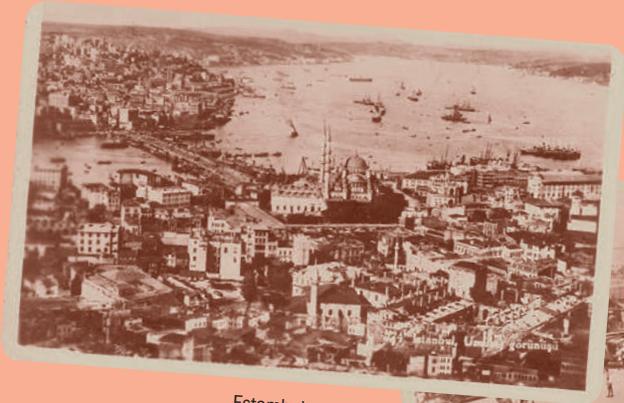
La aptitud de la fotografía para crear información y conocimiento se pone en juego en el momento de exhibir un conjunto de ejemplares sobre un tema determinado. El sentido que se ha querido dar al conjunto de fotografías exhibidas en la exposición *Metamorfosis de una ciudad: Bogotá en la lente de Paul Beer* es mostrarlas más allá de su significado estético, otorgándoles la posibilidad de una relación dialógica con el observador, poniendo en evidencia su aptitud y utilidad para contribuir a la conformación de la memoria colectiva, y para servir como documento de investigación a diversas disciplinas.

Notas

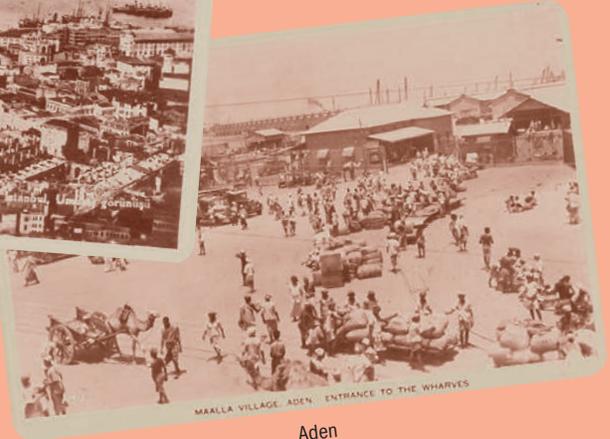
¹ Richard Pare, *Photography and Architecture: 1839-1939 (catálogo de la exposición)*, Montreal, Centre Canadien d'Architecture-Callaway Editions, 1982.

² Lewis Mumford, *Técnica y civilización*, Madrid, Alianza Editorial, 1992, p. 266.

³ Scott McQuire, *Visions of Modernity. Representation, Memory, Time and Space in the Age of the Camera*, Londres, Sage Publications, 1998, p. 125.



Istanbul



Aden



BARCELONA - 101

Plaza Cataluña



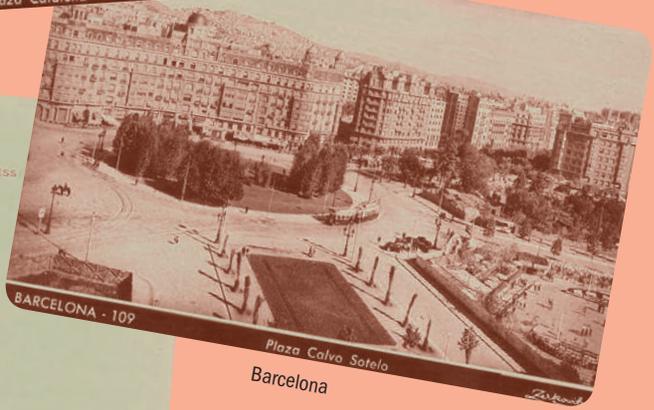
POST CARD

FOR CORRESPONDENCE

ADDRESS

Photographed by Mr. A. Adams, P. Photographs, Study, Aden, Copyright, Harmond.

—THIS IS A REAL PHOTOGRAPH—



BARCELONA - 109

Plaza Calvo Sotelo

Barcelona



Paris



Amsterdam

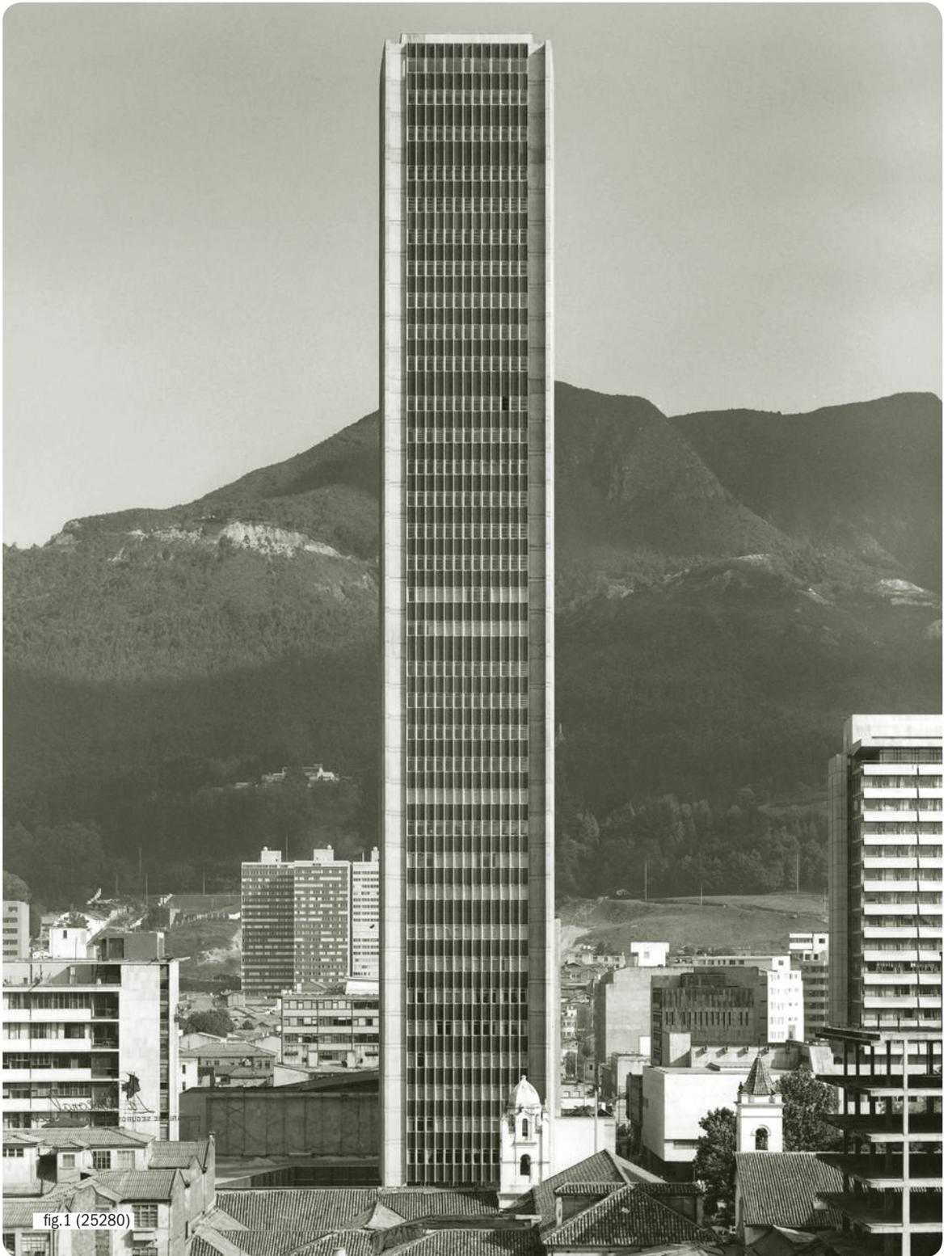


fig.1 (25280)

Paul Beer y el arte de fabricar imágenes

Margarita González y Ricardo Daza

En fotografía hay, como en todo, personas que saben ver y personas que no saben ni siquiera mirar.¹

Félix Nadar

Cuentan que Félix Nadar, el famoso fotógrafo francés de mediados del siglo XIX, pedía a sus amigos que se quedaran completamente quietos por cerca de 18 minutos, para que su aparato fotográfico lograra registrar sus rostros. Algunas veces cedía amablemente a que su modelo se ayudara con las manos para mantener el cuerpo inmóvil. Ningún modelo estuvo completamente solo. En el taller de Nadar, lo acompañaba sin falta el artificio de la luz.

El fotógrafo Paul Beer no tiene modelos animados, y por supuesto, no necesita hacerles peticiones concretas. Para el encuentro entre Paul Beer y sus modelos, es decir, la ciudad y sus edificios, él es quien porta la cámara fotográfica y quien busca el mejor momento de luz. Hablar de sus fotografías, de su trabajo de explorador urbano, es contar ese instante del encuentro.

Estos párrafos iniciales son una simple prevención hacia lo que no se leerá acá. Este escrito no es una descripción catalogada de la obra de Paul Beer. Escribirla es trabajo de especialistas. Lo mismo sucede si se intentara hacer una mirada crítica a su trabajo. Este texto se aproxima a las fotografías de la muestra con la desprevenimiento de quien no conoce su obra, situación contraria al ejercicio metódico y disciplinado del fotógrafo.

Las preguntas de partida han sido hechas a cada una de las fotografías: ¿cómo las ha conseguido Paul Beer?, ¿qué les ha preguntado en el momento de tomarlas? Nuestra intención es aproximarnos a su forma de mirar.

¿Cómo definir la mirada de Paul Beer?

Observar las fotografías de Paul Beer es entrar a un mundo conocido. Ellas nos muestran los edificios en su estado primario, edificios que hoy reconocemos transformados, rodeados de árboles que antes apenas aparecían, y que ahora se encuentran protegidos por otros edificios que la lente de su cámara fotográfica no alcanzó a registrar. Mirando las fotografías, la ciudad se vuelve a descubrir. Casi intuitivamente empezamos a adivinar los lugares fotografiados y con angustia nos asombramos de su aparente transformación. Aparente,



fig. 2 (24739)



fig. 3 (25345)



fig. 4 (25344)

porque al visitar de nuevo los lugares de las fotografías, sólo algunas cosas han cambiado realmente. Entonces comprobamos que si la fotografía de Beer existe, es para recordarnos que los edificios, las casas, los espacios interiores siguen allí, grabados e impresos en ese papel, y que el ejercicio que él nos propone, ahora, es verlos de nuevo aparecer.

La fotografía es el registro de una mirada. Y para definir la mirada de Beer hay que decir que siempre es premeditada. De hecho, ninguna de las fotografías parece ser instantánea. Todas son intencionalmente estudiadas, todas tienen un ángulo de visión facultativo, en la medida en que dirigen al espectador a su objetivo (fig. 1).

En su fotografía, el objeto, el edificio, es lo relevante. Éste aparece las más de las veces abstraído del contexto. Imaginar un ángulo de visión que suprima el objeto de su contexto es la facultad de su lente. Entonces (fig. 2, Edificio Banco Comercial Antioqueño, calle 12), el edificio aparece completo, nunca recortado, visto desde lejos, como si fuese admirado por un devoto: intocable, alejado, puesto sobre un escaparate. Esto no significa que el contexto, que muchas veces es la ciudad o la naturaleza, no sea una herramienta para Beer. El contexto es fundamental cuando de planos verticales o de composiciones más pintorescas, casi histrionicas, se trata; pero aparecerá en la medida en que la composición lo exija.

Beer seguramente trabaja por encargo. Con su cámara, se acerca mirando el objeto del encargo, se pregunta desde qué ángulo habrá de capturar la arquitectura que en su momento aparecía recién construida.

fig. 5 (25411)



fig. 6 (25408)



fig. 7 (25402)





fig. 8 (25389)



fig. 9 (25290)



fig. 10 (25009)

Quizás entonces se pueda ensayar una descripción de su ejercicio fotográfico, imaginando un escenario: estando en Bogotá, en la calle 19 con carrera 4, Paul Beer ha sido enviado a registrar un edificio en construcción. Se acerca al lugar de los hechos, e inconforme con lo que ve, busca una nueva perspectiva entrando al recién estrenado edificio de oficinas de enfrente. De cara a sus ojos, el edificio que va a ser fotografiado apenas se está construyendo. Con la extrañeza de lo inédito, Beer ve frente a él lo que será una fachada poco convencional. Ve levantar un muro de 20 pisos de ladrillo, pieza por pieza. Dispone su cámara, ajusta la lente, cuadra el trípode, se agacha un poco para buscar la altura ideal, aquella que no delate el marco desde el que será tomada la imagen. Quizás ha tenido que subir y bajar muchas veces por el edificio que le sirve de marco, hasta encontrar el ángulo ideal (fig. 3 y 4). Cada ángulo escogido responde y se ajusta a su mirada.

Cuando sale a la calle, el edificio cambia de perspectiva, de hecho se deforma. La cámara ayudará a mantener el edificio bajo la conciencia visual del que lo ha mirado de frente. No contento con la manipulación óptica, el fotógrafo parte a buscar otra plataforma para su mirada. Da vueltas buscando la posibilidad de enfocar desde un nuevo ángulo, entonces se trepa al platón de una camioneta (fig. 5), a una pequeña jardinera (fig. 6), a un muro medianero (fig. 7), e incluso es capaz de sacar la mesa de un café (fig. 8), o subirse con éxito a un tejado (fig. 9). (Véase la secuencia del edificio Grasco, fig. 10, 11 y 12).

fig. 11 (25008)



fig. 12 (25010)



Paul Beer se ha alejado del lugar de los hechos. Pero una mirada atrás lo llama de nuevo. Quizás ha medido de nuevo la distancia, y cuando no tiene suficiente, ha partido en la búsqueda de otro ángulo: buscar esa otra mirada no es más que una exploración visual para que el edificio siempre guarde un primer plano (fig. 13, Edificio Hongarcia).

Beer registra la arquitectura de los años sesenta y setenta, llamémosla moderna: aquella cuya forma participa de la composición de su mirada. De hecho, cuando registra otras partes de la ciudad, éstas no parecen ser vistas con los mismos ojos casi cualitativos que tienen los edificios modernos. Además, es una arquitectura cuyo proceso Beer puede registrar. Registrar la construcción de estos edificios les da a las fotografías y a las edificaciones un carácter no definitivo, casi alterable.

Recorrer, caminar, subir, bajar, trepar, esperar parecen ser las palabras que acompañan las fotografías de los edificios, que describen la mirada de Beer. Una mirada inquisitiva, pero por lo mismo cuidadosa, escrupulosa y singular.



fig. 13 (24743)

La fotografía de la ciudad

*Otra vez te veo,
Ciudad de mi infancia pavorosamente perdida...
Ciudad triste y alegre, otra vez sueño aquí...
Fernando Pessoa, Lisboa Revisited*

Los primeros trabajos fotográficos hechos por Louis Daguerre e Hippolyte Bayard, tenían por modelo la ciudad. El espacio urbano y sobre todo los edificios, garantizaban que el precario desarrollo de la cámara oscura pudiera registrarlos tras permanecer largo tiempo frente a la inmovilidad de sus formas; inmovilidad necesaria para imprimir, por efecto de la luz, la imagen encuadrada.



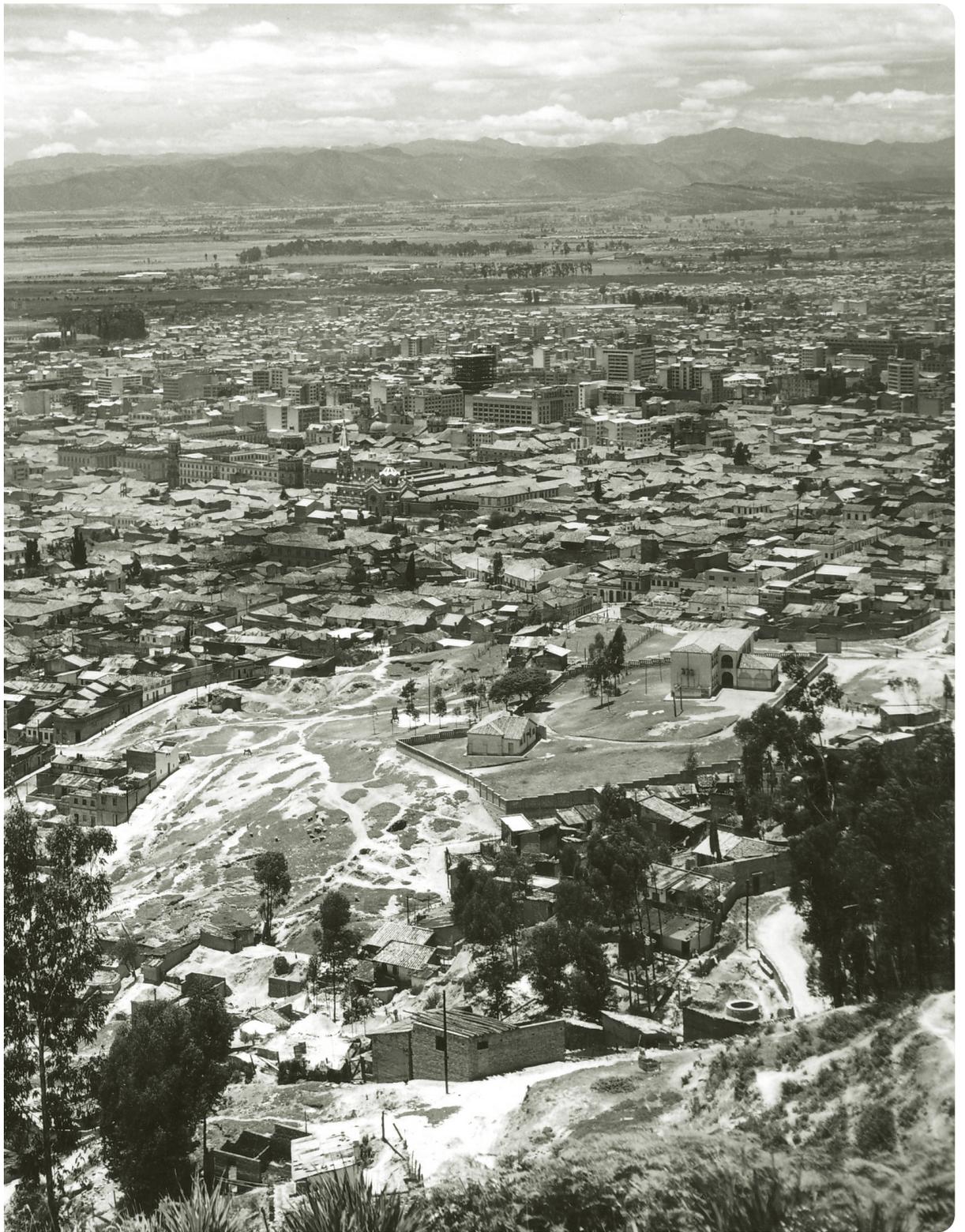
fig. 14 (24841)



fig. 15 (24795)



fig. 16 (24794)



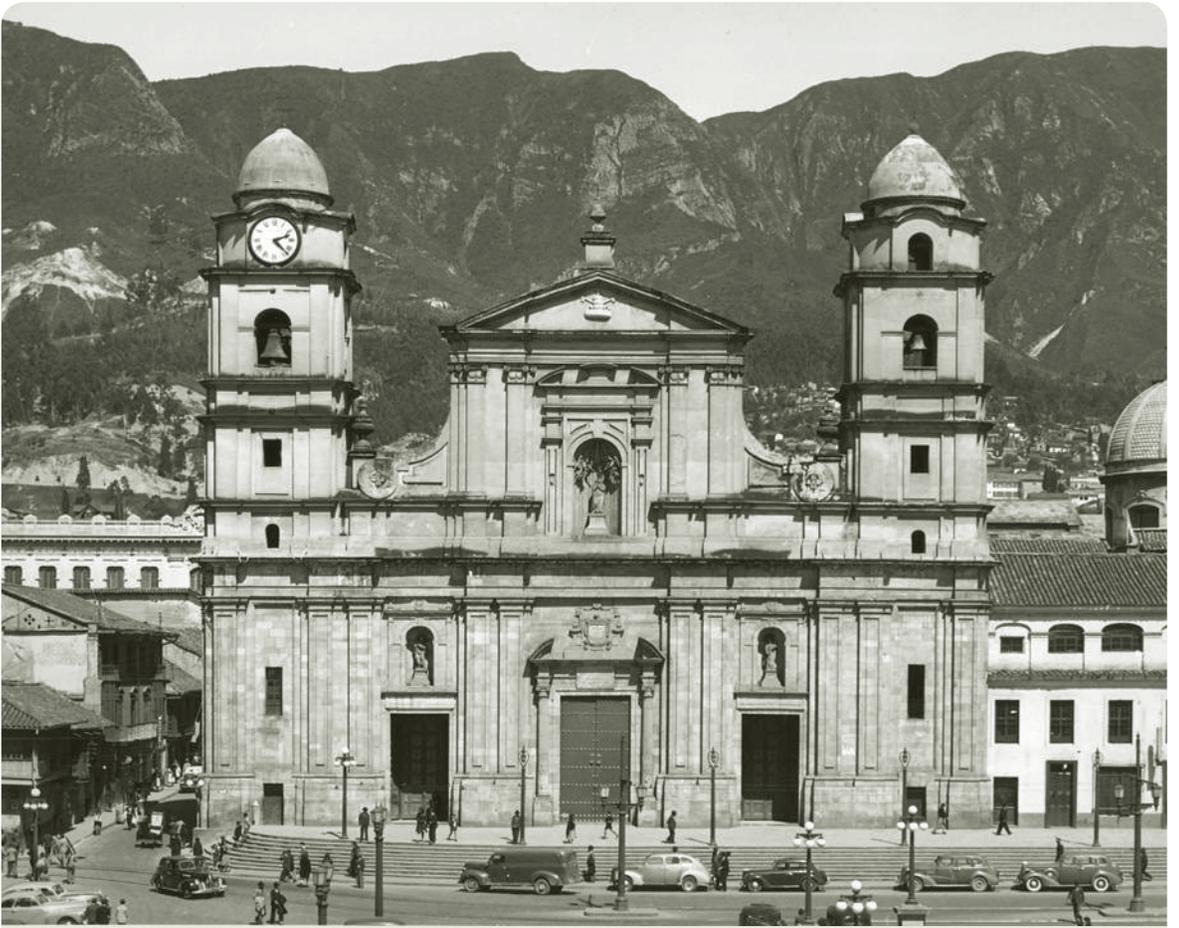


fig. 17 (25450)



fig. 18 (25449)



fig. 19 (24761)

Los modelos de Beer son esos edificios inmóviles. Su espacio es la ciudad. En sus fotografías (fig. 16, Panorámica de Bogotá desde Las Cruces), la ciudad se muestra desde una posición inédita, desconocida. En el caso de las panorámicas, Bogotá es un mantel de construcciones bajas, homogéneas, que en algunos casos privilegian la vista de caminos que parecen conducir al fin del mundo: la soledad de sus perspectivas, la ausencia de construcciones, la homogeneidad de sus parajes, hacen olvidar que es la misma ciudad desde la que hoy vemos esas panorámicas.

Sin desdén por la Bogotá que aparece vista de lejos, esta mirada carece de fantasía. Beer es un fotógrafo de búsquedas sugestivas. Y aunque las panorámicas de Bogotá se presenten como extrañas hoy en día, no generan demasiadas sorpresas ni encuentros particulares. La ciudad como modelo tiene un papel en las fotografías de Beer en la medida en que heterogénea, es a la vez naturaleza y artificio (fig. 14, San Martín antiguo): un edificio visto en primer plano altera las alturas de los otros, afecta la amplitud de los

cerros, descompone la perspectiva de las calles. Es esa la ciudad que Beer parece preferir (fig. 15, Panorámica de Bogotá desde el barrio Granada).

Y sin embargo, las panorámicas son necesarias, porque se encargan de registrar las transformaciones. Las fotografías de Beer parecen recrear los versos de Baudelaire: “La forma de una ciudad / cambia con más presteza que el corazón de un mortal”.² Las fotografías profetizan la transformación de la ciudad (fig. 19, carrera 10 en construcción con la iglesia Santa Inés en primer plano). En el momento de verlas nos cuentan lo que el fotógrafo está guardando de su presente. Pero en el caso de las tomas urbanas surgen varias preguntas: ¿a dónde se irán estos edificios, esta iglesia que tengo enfrente, este pabellón que aparece a la distancia?, ¿hasta dónde llegará esta calle, cuántas montañas atravesará?

La ciudad sin duda se registra aún con sus paradojas (fig. 20, Camarín del Carmen). Al lado de fotografías de edificios que testimonian la presencia incólume de las formas utilitarias, los edificios de vivienda repetitivos, los edificios de oficinas cuyas fachadas son sumatorias de ventanas, se encuentran también otras fotografías en donde los cables apenas atestiguan la presencia de la electricidad o del teléfono, huellas tímidas de la llamada modernidad, que se montan artificialmente sobre las calles empedradas, las paredes pañetadas, los balcones de madera, las tejas de barro, la mula y su precario conductor. Pero Beer se siente más atraído por esa otra ciudad que no se detiene, que sigue andando: en construcción, en demolición, en proceso. La ciudad es una y es muchas, y la fotografía de Beer la muestra en todas estas facetas. Dos fotografías de la Catedral Primada de Bogotá señalan el proceso de transformación de la ciudad (fig. 17 y 18).

Naturaleza artificio

La mayoría de las fotografías de esta muestra han sido tomadas en Bogotá. La ciudad es, pues, el taller del fotógrafo. En ese taller aparecen por igual árboles, edificios, calles, casas, salones. Pero en una ciudad como Bogotá es normal que el encuentro entre naturaleza y artificio sea uno de los temas que se yuxtaponen en la lente de Beer. La natu-

fig. 20 (24800)



fig. 21 (25384)



fig. 22 (24937)





fig. 23 (24711)



fig. 24 (24754)

raleza, aunque aparezca como telón de fondo, protagoniza la toma, contraponiéndose a lo artificial, al edificio, registrando en la fotografía un juego de encuentros: vertical contra horizontal, oscuro contra claro. Beer logra juntar esas dos realidades en un diálogo, en una conversación de pares.

Este diálogo no siempre sucede de la misma forma: de hecho las conversaciones siempre se empiezan de maneras diversas. Cuando la vertical se opone a la horizontal de los cerros hay cierta quietud, cierto equilibrio (fig. 21, edificio Avianca, eje Occidente-Oriente). Entonces, sólo dos formas llaman la atención del fotógrafo: edificio y montañas. Las otras formas que son parte del escenario urbano quedan suspendidas en una capa imperceptible, para evidenciar el encuentro entre los dos protagonistas de la fotografía. ¿Y cuando la línea de horizonte ya no es montaña, sino sabana? (fig. 22, edificio Seguros Colombia); entonces la ciudad se vuelve capa de arena que se pierde en la bruma de la distancia; pero, al igual que en el caso de los cerros, el fotógrafo ha buscado encuadrar ese diálogo entre la vertical y la horizontal.

Quizás la naturaleza, carente de todo efecto pintoresco, recrea aquí cierto dominio, cierta artificialidad. En algunas ocasiones (fig. 23 y 24, colegio La Merced) la naturaleza es la que enriquece la percepción de la arquitectura. Claro, se objetará acá que lo importante en estas fotos es el edificio, pero aunque la naturaleza haya aparecido por azar, es ella la que impulsa a la arquitectura a ser un objeto nítido en el marco limitado por Beer.

fig. 25 (24771)



fig. 26 (25063)



La situación contraria también aparece, cuando la naturaleza se acerca en un primer plano, enmarcando así la imagen fotografiada (fig. 25 Condominio Bavaria, primer piso). Al levantar la vista, Beer seguramente ha quedado atrapado por el desorden de ramas y hojas que ceden a la gravedad. Y la luz, débil bajo el árbol, hace las veces de caja negra, sacando ante nuestros ojos los verdaderos colores del fondo: concretos claros, casi amarillos, vidrios sin cortinas profundos y oscuros, automóviles pardos, asfaltos prietos, y el follaje denso y a la vez exangüe. Este marco a veces aparece ya no sobre la lente del fotógrafo, sino que surge desde sus pies, cuando el edificio se pone sobre un tapete de césped (fig. 26, Instituto Geográfico Agustín Codazzi). A veces, Beer, sin duda, ensaya, encontrando ángulos inesperados (fig. 27, edificio Ecopetrol), en donde la naturaleza parece afectar directamente la arquitectura y no sólo enmarcarla. La naturaleza, fondo o primer plano, teatraliza lo fotografiado.

En otras ocasiones, lo fotografiado es un conjunto sin un único protagonista: es una especie de escenario que visto desde un palco hace rodar a sus pies una ciudad (fig. 28, costado oriental del parque Santander). Cuando esto pasa, el protagonista tiene el anonimato de cualquier esquina urbana: mostrando algunas sutilezas precarias, lo nuevo y lo viejo parecen convivir. El cable del teléfono que sale de una esquina del Jockey Club apenas parece prestar servicio a sus vecinos menos dignos, que más temprano que tarde desaparecerán. Quizás el registro fotográfico sea el primer eslabón en la construcción de esta esquina. Esta foto no es sino una huella anterior al futuro Museo del Oro. Y de esa huella, es imprescindible decir que las casas aún tienen dignidad; aunque cualquier prejuicio se dirigiría a calificarlas de estorbo de esa modernidad que se aproxima por las esquinas de la fotografía.

fig. 27 (25139)



fig. 28 (24686)



fig. 31 (24781)



fig. 29 (25037)



fig. 30 (25038)



El encuentro entre naturaleza y arteficio es en realidad una suma de coincidencias. Así se demuestra en una pareja de fotografías (fig. 29 y 30, edificio carrera 7, calle 87) en las que la naturaleza aparece tímida, casi estorba en la primera de ellas, pues no tiene la fuerza suficiente para resaltar al edificio. Beer corrige esta intención acercándose al edificio y omitiendo conscientemente esa mancha de fondo que ya no dialoga con el primer plano de la foto. La naturaleza no sale porque sí, ella tiene una intención muy clara en la fotografía.

Y como naturaleza y arteficio parecieran dar pistas de una composición pictórica, citar los conjuntos urbanos no resultaría ahora demasiado arriesgado. Cabría mencionar, por ejemplo, el condominio de Bavaria, para resumir todas las búsquedas de la mirada de Beer: cerca, lejos, arriba, abajo; componiendo en el interior del conjunto una ciudad diferente (fig. 31); incluso dando vistas fantásticas, como la pareja de edificios en los que la naturaleza queda enmarcada (fig. 32 y 33).



fig. 32 (24766)



fig. 33 (24767)



fig. 34 (24684)



fig. 35 (25011)

Pero aquí no queda resumida la tarea de Beer como fotógrafo urbano. En ciertos casos, el edificio fotografiado trata de ser objeto independiente, sustraído del contexto en el que se encuentra (fig. 34, Banco Comercial Antioqueño, calle 12). Es una manera de evidenciar la verdadera apariencia del edificio: aquella que el arquitecto imaginó en el momento de proyectarlo (fig. 35, dibujo edificio carrera 10). Porque no hay duda de que el ejercicio del arquitecto supone pensar el edificio ausente, tal y como la lente de Beer nos lo muestra: los vecinos no sirven sino para imponer límites de altura o renglones de lectura de las ventanas. Pero el edificio retirado, sustraído, es el foco de atención de Beer.

La certeza de las transformaciones

Entre las imágenes de la muestra, los grupos de fotografías que presentan secuencias de transformación, construcción y cambio de un lugar son frecuentes (fig. 36, 37, 38, 39, 40, 41, 42, 43, 44 y 45). Antes se ha introducido el tema de la ciudad, al cual la transformación no es ajena. El proceso que implica registrar un cambio es un trabajo no sólo



fig. 36 (25095)



fig. 37 (25097)



fig. 38 (25098)



fig. 39 (25096)



fig. 40 (25407)

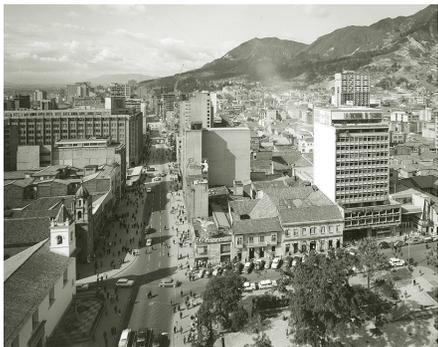


fig. 41 (25418)



fig. 42 (25421)



fig. 43 (25417)



fig. 44 (25416)



fig. 45 (25408)

de testimonio o testigo de dicho proceso, sino de urdir una fotografía con la siguiente, y así, encadenar los hechos hasta el final.

La secuencia fotográfica del edificio Avianca, en el costado norte del parque Santander, ayuda a comprender este proceso de forjar una historia, una narración visual. En esta historia, los personajes reales son los edificios, los otros, los que caminan a su lado, los que aparecen y desaparecen como fantasmas, no son más que simple decorado.

Registrar entonces un proceso de cambio es la búsqueda paciente, el encuentro periódico con los objetos fotografiados, permitiendo al espectador entender el devenir de la ciudad. Quizás Beer tiene algo de detective, o mejor aún, algo de pedagogo. El antes y el después, y por ende el desarrollo del proyecto, es explicado paso a paso.

Escasos ejemplos muestran otro proceso de ese tipo de cambio, o mejor aún, de narraciones con imágenes: en el interior de la cafetería del Banco de Bogotá (fig. 46 y 47), los sujetos modifican no el ángulo de la foto, sino la percepción del espacio. Entre dos



fig. 46 (24714)



fig. 47 (24716)

fotografías, la primera nos muestra el espacio lleno de mesas. La segunda nos muestra a las personas que llenan el espacio antes protagonizado por mesas. Entonces se percibe algo sutilmente alterado, sutilmente vitalizado. El grupo de personas que ahora colma el espacio no se ha fijado en la presencia silenciosa de Beer. Quizás él ha dejado su cámara allí, detenida, fantasmal, y de lejos ha obtenido esta toma. Pero lo interesante de esta toma es el ángulo de la misma. Es una pareja de fotografías en las que la cámara no se ha desplazado, ni siquiera la apertura del diafragma parece haber variado. Entonces entendemos la intención de Beer: registrar el cambio. Podría decirse que los cambios, las transformaciones, no sólo conducen a un registro temporal, de un antes y un ahora, sino a la conciencia de un movimiento, de un así es a esta hora, pero así también pudo haber sido antes o puede ser después.

Registrar con una cámara fotográfica cómo se alteran los espacios, provoca en el espectador una ligera sensación de sorpresa. La fotografía despierta esa conciencia visual que, anes-

tesuada, se resiste a las alteraciones, a las mutaciones que ofrecen a la vida esos cambios imperceptibles. La cámara fotográfica de Beer es los ojos de quienes no pueden ver.

En blanco y negro

La ausencia de color en las fotografías es un reto a la imaginación. La película monocromática nos permite entender que el color, como fenómeno óptico, es en realidad un universo de posibilidades.

Precisamente el encanto de la película monocromática es despertar el juicio adivinatorio, permitiéndonos preguntarnos de qué color y en qué material está hecho eso que Beer intenta mostrarnos. La película en blanco y negro carece por lo general de información detallada del material. Quizás por eso el technicolor no sólo es la muerte de la fotografía en blanco y negro, sino la muerte del misterio y de la imaginación.



fig. 48 (24698)

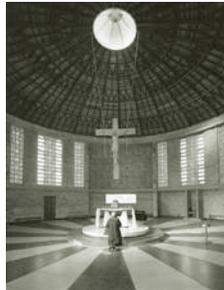


fig. 49 (25075)



fig. 50 (24753)

La ciudad le permite a Beer manejar el contraste propio de la película monocromática. De lejos, los cerros son una pincelada de fondo oscuro que contrasta fuertemente contra el claro de los edificios fotografiados (fig. 48, avenida 19, costado nororiental). Cuando los planos de dos tonalidades se contraponen, el efecto conseguido es de tal vitalidad que la fotografía pasa de inmediato de ser un plano sin vida, de ser una simple imagen, a ser una imagen vivida. De igual manera, el claroscuro en el siglo XVII buscaba cargar de significados los juegos de luces y sombras. En Beer quizás el contraste claro-oscuro se hace evidente en los interiores de las iglesias: en el caso de la capilla del Minuto de Dios, su forma circular genera esa graduación de la luz, que no se consigue con los ángulos rectos (fig. 49, capilla de la urbanización Minuto de Dios).

A manera pues de composición barroca, los edificios se entienden desde cambios contrastantes entre la penumbra y la luz (fig. 50, colegio La Merced, salones y patio). Presa de los dos planos horizontales, la cámara mira más allá de sus límites, y encuentra la luz, como el pintor que va sacando el blanco de su lienzo.



fig. 51 (24692)



fig. 52 (24693)

Puede que luz y sombra sean el fin de la película blanco y negro. Esto lo sabemos, en el caso de Beer, porque entre las fotografías de la muestra algunas se presentan en parejas. A primera vista, los pares no parecen tener sino unos ligeros cambios (fig. 51 y 52, grupo de casas calle 17, carrera 13): las nubes se han disipado un poco, las personas han aparecido, la luz ha cambiado. No son errores del fotógrafo. Es la búsqueda de la luz, y con ella de la textura de la película. La sombra y no el color se convierte en sustancia para el objeto fotografiado (fig. 53, vista carrera 7 entre calles 19 y 18). Ella empieza a darles volumen y presencia a esos edificios que no vemos, pero que dejan su huella detrás del fotógrafo. Los brillos aparecen sobre el asfalto (fig. 54, Banco Popular, carrera 7, calle 17).

Esto es llevado al extremo en un ejercicio de contrastes: dos fotografías en dos momentos diferentes del día; dos tomas del General Santander en dos realidades (fig. 57 y 58). En una, aparece el espacio que enmarca la estatua, visible y claro; en otra, el primer y casi único plano resulta ser la piedra que levanta el monumento. Ambos a la misma distancia, ambos en la misma posición, ambos han cambiado la percepción. Lo mismo sucede con dos fotografías de un conjunto de almacenes (fig. 55 y 56, carrera 15, calle 92) en dos realidades: día y noche. De día, la luz natural no deja ver los espacios interiores; el edificio es objeto visto únicamente desde fuera, la luz diurna genera cierta distancia; de noche

fig. 53 (25200)



fig. 54 (25206)





fig. 55 (24959) - fig. 56 (24960)



fig. 57 (24700)



fig. 58 (24702)



fig. 59 (25070)

el edificio cambia: las cubiertas se aligeran, las nubes anuncian una tormenta, hay cierta teatralidad adicional.

Tenemos así dos maneras de trabajar una técnica que a todas luces se ha ido olvidando.

La tarea del fotógrafo

Tarea no alejada de la arquitectura misma, o de la pintura, es la del fotógrafo. La cámara de Beer corrige con esmerado cuidado las verticales que nuestro ojo deforma al acercarse al edificio. Su cámara es entonces un corrector de nuestra mirada.

Las correcciones de sus fotografías nos recuerdan, en cierta medida, la perfección de los templos griegos: esos ingeniosos artificios que consisten en oponer contra curvas a las curvas aparentes de las líneas y las superficies, método que incluso era conocido por los egipcios. El espectador de la fotografía, que no ha sido advertido de estas correcciones ópticas, sentirá de inmediato algo insólito. El edificio se ve espigado, recto, perfeccionado. Como dice Auguste Choisy respecto a las correcciones griegas y egipcias:

Los contornos toman [...] un aire de distinción al que el gusto no permanecerá indiferente: el edificio escapa al aspecto vulgar de las construcciones de líneas rígidas, impregnándose de un aspecto imprevisto y nuevo que lo subtrae posiblemente del análisis pero que nos complace incluso al saber que ignoramos el verdadero sentido y la causa.³

Quien se acerque a las fotografías que aquí se muestran, tendrá un ángulo particular: han sido tomadas desde otro edificio. La fotografía de Paul Beer no es la visión del peatón desprevenido. Ha tomado el tiempo, la distancia, quizás se ha asomado a la ventana y ha visto aparecer, bajo su marco, ese otro edificio a lo lejos. En este sentido la fotografía de Paul Beer es contraria a la de Henry Cartier-Bresson. Cartier-Bresson, como un buen sabueso, está atento, al acecho, no premedita la fotografía, espera y capta de un solo golpe un instante único e irreplicable.



fig. 60 (25498)



fig. 61 (25519)

Por otro lado, la mirada que desde abajo se hace del edificio privilegia las texturas. De cerca los edificios no se desfiguran, simplemente dejan de ser únicamente construcción para ser tejido, textura, adquiriendo de hecho una percepción cercana a la del peatón.

El interior: contra la huella

Una mesa puesta, un cenicero limpio. Los interiores fotografiados por Beer se oponen al interior que deja huellas, rastros de sus habitantes. Se acercan a los de un apartamento modelo en venta (fig. 59, unidad residencial Colseguros, apartamento modelo).

Cuando se fotografía un espacio interior, ausente de personajes, se fotografía un espacio difícil de clasificar. La arquitectura deshabitada pareciera un estado ideal. Las cosas en ese caso tienen una posición protagónica. Omitir o adicionar un objeto en un escenario interior puede subvertir o cambiar la mirada del fotógrafo.

Pero los interiores nunca se verán desnudos. Los interiores parecen dispuestos por el propio Beer (véanse fig. 60, 61 y 62). Las sillas se corren, las columnas se atraviesan, los muebles se



fig. 62 (25520)



fig. 63 (25273)



fig. 64 (24787)

superponen; e incluso cuando no hay nada para disponer el espacio, para acomodarlo, quizás Beer en persona improvise el escenario para la fotografía (fig. 63, Veraguas).

En los interiores hay una delicada combinación de texturas: en el fondo, en los lados, en el suelo, en el techo; cuadros, linos, maderas, flores. El interior es una caja mágica, un recodo de presencia humana, en el que las sillas dialogan, puestas de frente o en diagonal. Por qué no pensar que Beer es presa de esa cultura de los años cincuenta que tiene fe en el objeto y que le crea una postura ideal, esa cultura que les ha montado un altar a las cosas cotidianas; pero más que exhibirlas como en un escaparate, la fotografía demuestra una suerte de respeto por la disposición que ellas le dan al espacio.

Un tema menor: la escalera

*Todavía nos falta bajar algún escalón (...o subirlo...) para poder
reírnos con comodidad absoluta de la muerte de K.
Franz Kafka, El proceso*

fig. 65 (24765)



fig. 66 (25468)



fig. 67 (25472)





fig. 68 (24798)



fig. 69 (24797)

Podría la escalera ser un tema de fotografía. Y ¿cómo registrarla?: ¿en movimiento?, ¿en ascenso?, ¿en descenso? Una escalera en particular parece alentar el interés sobre este elemento de la arquitectura (fig. 65). En el edificio del Centro Internacional, un intrincado grupo de planos es registrado desde todas sus posibilidades: subir, permanecer, bajar. Como un grabado de Piranesi, la escalera parece detonar esa sinrazón que el fotógrafo vuelve imagen, que vuelve cuadro. Éste puede parecer un ejemplo menor, pero también es el que inaugura las preguntas sobre la presencia de las escaleras en las fotografías de Beer.

Un tema como las escaleras podría allanar el camino hacia el tema de la mirada compositiva. Un trío de fotografías de una escalera evidencia este interés, porque no casualmente las fotos han sido tomadas en dirección a una ventana desde la que se ve la ciudad. Y mientras sube y baja la escalera, la ciudad se detiene a lo lejos, soportada por los dos planos del interior (fig. 64, 68 y 69).

De hecho la escalera denota una suerte de encantamiento de Beer por las dobles alturas (véanse fig. 66, 67, 70 y 71). Quizás es un encantamiento con los planos que rompen esas dos superficies o fronteras de las fotos, las horizontales, porque no hay nada más sorpresivo

fig. 70 (25487)



fig. 71 (25517)





fig. 72 (24768)



fig. 73 (24769)

que encontrarse con ese objeto casi plástico que atraviesa el espacio. La escalera es un tema silencioso, imperceptible, pero a la vez es sujeto de trabajo compositivo, sensible y especulativo en la lente de Beer.

Los planos de El proceso

Dos fotografías (fig. 72 y 73), una exterior, otra interior, coinciden en ciertas cosas: el lugar, el día, posiblemente la hora, con la certeza de un cambio de minutos. Decir que la primera es el edificio visto desde fuera, desde el andén, es dar un paso a la segunda, donde el mismo edificio aparece visto desde dentro, desde el pasaje cubierto. Aparece entonces un plano adicional que corta la mirada: es el plano del techo. Pero antes de afirmar que esta fotografía altera la percepción del edificio observado, el interior es el que queda registrado, en una ligera sujeción que el marco de la lente consigue, reuniendo dos de los planos que componen el espacio interior: suelo y techo.

Entonces se ve el interior enmarcado y limitado. En la película *El proceso* de Orson Wells, basada en la novela que con el mismo título escribió Franz Kafka en 1914, Anthony Perkins, que hace el papel de K, aparece en las primeras escenas en un espacio extrañamente aplanado: las dos superficies horizontales, suelo y techo, se perciben a una distancia mucho menor de la que uno suele imaginar, de hecho parece que se acercaran peligrosamente entre sí.

Así sucede en los interiores de Beer: la arquitectura se transforma, haciendo que los planos horizontales, como en *El proceso*, se acerquen peligrosamente entre sí. A partir de esas fotografías interiores alguien se atrevería a decir que Beer tiene una estatura por encima de la media. En un interior, Beer ya no debe agacharse, ahora se deja apresar por las dos superficies que enmarcan su fotografía: el suelo y el techo hacen un paréntesis vertical. Cada uno de los dos planos resulta inconfundible. El plano del techo siempre es de una textura diferente, alterada por la luz artificial.

El plano superior es una sumatoria de lámparas, tramas, objetos que cuelgan y que cargan de texturas a la fotografía. El hecho de que aparezca ese plano nos invita a pensar en la regularidad de las lámparas, en la lisura de los techos. De los interiores Beer parecería quedar alterado por la regularidad de la iluminación. Reflexionar sobre ello es ver cómo la lámpara que cuelga del techo es para nosotros un adorno o un objeto sin interés en el edificio, pero para Beer pareciera ser, por el contrario, el negativo de ese suelo liso, es decir, una superficie raras veces uniforme. Lámparas, lucernarios o tuberías (véase fig. 74), es igual. En la foto es el efecto de ese otro plano que envuelve y atrapa la mirada, como un conjunto teatral, visto desde el balcón central.

Ahora tomemos como ejemplo las fotografías del edificio aún sin transformar que alberga la Biblioteca Luis Ángel Arango. Estas fotografías muestran con fuerza inusitada la presencia de esos dos planos en los espacios interiores. Estos dos planos sirven de marco vertical, de límite de la fotografía, acrecentando la sensación de grandeza de los edificios.

La relación con el exterior en las fotografías interiores también responde a esa posición del oprimido entre los planos horizontales. En ese sentido la ventana es un plano que rompe la sensación dominante de las horizontales. Pero si tomamos la lente de Beer como un marco, podemos ver que el exterior a veces goza del mismo diálogo de planos: el suelo y el techo quedan neutralizados (fig. 75, gimnasio y piscina de la Escuela Militar). En algunos exteriores (fig. 76, Cuartel Batallón de Ingeniería No. 1 Caldas) la fotografía logra componer con los dos planos de suelo y cielo. Si la fotografía es exterior, el cielo se vuelve textura, plano pintado, casi pensado para rellenar en igual proporción ese vacío que ha dejado la horizontalidad el edificio.

La máquina

El mundo de la industria crece a la par con el joven aparato fotográfico. No es pues azar que aparezcan imágenes de máquinas entre la colección de Paul Beer. Sin duda la disciplina de la arquitectura y de la construcción industrial ha construido un marco en el que la fotografía tiene una búsqueda particular. La idea de la máquina es palpable en

fig. 74 (24715)



fig. 75 (25212)



fig. 76 (24745)





fig. 77 (24933)



fig. 78 (24965)

Beer, no sólo porque es el reportero de la construcción de un edificio, sino por la manera como nos muestra las fábricas.

Las fábricas a veces parecen tener la misma sutilidad de la máquina (fig. 77 y 78, Fábrica de Cementos Samper). Ellas se ven estáticas, casi sin movimiento. Sin duda se trata de un tipo de fotografía diferente a la de los edificios que hacen parte de la ciudad. Las fábricas se ven ausentes aun del tejido urbano y parecen estar tiradas en medio de cualquier lugar. Quizás esa fascinación por la máquina estática, sacada del contexto, nos recree la sensación de que son edificios que parecen funcionar aislados.

Los cuartos de máquinas y los garajes igualmente testimonian esta inclinación por registrar los aparatos mecánicos. En el interior del Banco de Bogotá (carrera 10, calle 14) hay un par de fotografías adicionales de los cuartos de máquinas (fig. 79 y 80). Ambos resultan ser absolutamente limpios, claros, iluminados. La máquina parece estar expuesta en un museo, porque se ve estática, casi sin movimiento ni utilidad. Beer ha liberado a la máquina de su utilidad, como el coleccionista despoja al objeto de su uso cotidiano convirtiéndolo así en una obra de arte, en una pieza de colección.

Las casas: exterior de una realidad

Echando un último vistazo a las fotografías, otro grupo de realidades es evidente. Las casas, unifamiliares o en conjunto, son parte de esa ciudad, ya desligada de un contexto, de una trama reconocible. Son parte de la ciudad moderna. Las casas son construcciones que no tienen una única versión, pues en la muestra nos dan cuenta de una suerte de variación y adaptabilidad a cualquier contexto y lugar. En general hablamos de grupos, de conjuntos, formas de hacer la ciudad, tan indiferentes al territorio, al paisaje; indiferencia que Beer palpa desde sus fachadas.

Las casas unifamiliares se ven relacionadas entonces con los edificios bajos, y aquí su lente repite el principio de los edificios del centro de la ciudad: ha tomado como límite



fig. 79 (24725)



fig. 80 (24724)



fig. 81 (25208)



fig. 82 (25027)

de la foto el límite de la construcción, pero esta vez compone, como en un tapiz de largas bandas, las partes de la imagen: cielo, fachada, suelo.

En realidad estas casas delatan otra ciudad, completamente apartada a la construida por las grandes edificaciones. Las casas unifamiliares aisladas semejan parajes idílicos muy cercanos a los suburbios americanos, en los que los volúmenes aplanados, sin gracia adicional más que la combinación de materiales en la fachada, es la que modifica la fotografía (fig. 81). Cuando la casa hace parte de una manzana se fotografía ausente, aislada, sin tocarse con las otras, sin traslapos ni rebabas. Curiosamente la casa unifamiliar es muestra de la vida comunitaria libre de mezclas.

Por otra parte, entre los conjuntos de casas fotografiados, la homogeneidad es lo que llama la atención. Las casas quedan registradas en un mismo tono que no diferencia los límites de las casas entre sí. Enfrente a estas, en algunas ocasiones posan los novatos propietarios. En esos contados casos son los niños y los adultos quienes miran la lente de Beer (fig. 83 y 84, urbanización Santa Bárbara de Usaquén; fig. 82 edificio carrera 1 este, calle 76; fig. 85 y 86, urbanización BCH, Quinta Mutis; fig. 87 y 88, casas Polo Club). ¿Cuál es el interés al tratar de animar estas fotografías? Quizás el fotógrafo está fijando una posición crítica frente a la repetición fría, mecánica e insensible de las urbanizaciones,

fig. 83 (25025)



fig. 84 (25028)





fig. 85 (25110)



fig. 86 (25252)

porque en las fotografías de los frentes de las casas unifamiliares no hay rastro de personas. Quizás este tipo de imágenes requiere, en algunos casos, de la presencia humana, esa que muestra una esperanza de vida, de cambio; esa presencia humana que hasta ahora, en toda la muestra, es la única que ha dicho “Sí, acá estamos”, guardándose para el futuro, el presente de la instantánea fotográfica.

Esa otra mirada

La fotografía exterior es familiar, nos habla de las huellas de la memoria; las fotografías interiores son ajenas: nos hablan de las particularidades de un escenario donde sabemos qué pieza se va a rodar, pero no sabemos a quién debemos esperar.

Concluir con un grupo de fotografías de la Universidad Nacional no parece conducirnos a un desenlace. Pero es imposible no hablar de ellas. Entre 1972 y 1974 (fig. 89 y 90) unas cuantas tomas nos hablan de ese presente eterno de la fotografía. Quien no sabe la fecha exacta en la que Beer tomó estas fotografías, podría caer en el error de ubicarlas en el ahora. Quizás, el mensaje implícito de algunas fotografías evidencia la capacidad que tenemos de olvidar el pasado. Entonces, cuando la lente de Beer los registró, los edificios

fig. 87 (25191)



fig. 88 (25182)



nuevos se nos mostraron inaugurados por una mancha, por una especie de herida: un graffiti político. Diríamos entonces que ese graffiti parece haber pertenecido a los edificios del campus; de hecho nos preguntamos: ¿cuánto tiempo lleva allí? Y la respuesta parecería ser: “desde siempre”. Entonces hay que preguntarse por lo cotidiano. Quizás ésa sea la pregunta que nos hace las fotografías de Beer al volverlas a ver. Quizás debemos preguntarnos si la ciudad, nuestra ciudad, a fuerza de costumbre se ha quedado incólume ante la falta de preguntas, ante la falta de sorpresas, ante la falta de curiosidad.

Dice Aristóteles en su *Poética* que la palabra “poesía” significa “fabricar”, “producir”, “crear”. Borges ha sumado a este significado el hecho de que el poeta es un fabricante no sólo de notas líricas, sino también un narrador de historias. Historias, dice Borges, “[...] en las que podríamos encontrar todas las voces de la humanidad”. Quizás Beer sea un narrador de historias a partir de sus imágenes. En esas historias están todas las voces de la ciudad. Historias contadas en blanco y negro, sin palabras, como en el cine mudo, que es, si se quiere, universal.

Pero Borges también señala cómo en una época contar cuentos y recitar versos no eran cosas diferentes. Las fotografías de Paul Beer tienen esa connotación poética. El lenguaje es el mismo de la ciudad, de hecho podríamos decir que su lenguaje es el de cualquier fotógrafo aficionado, pero Beer construye con ello imágenes de una excepcional particularidad. Gracias a esta muestra, gracias a Beer, conservaremos siempre el placer de volver a ver nuestra ciudad.

Notas

¹ “Il y a en photographie comme partout, des gens qui savent voir et d'autres qui ne savent même pas regarder”.

² “Le vieux Paris n'est plus (la forme d'une ville / Change plus vite, hélas! que le cœur d'un mortel)”, Charles Baudelaire, “Le cygne”, en *Les fleurs du mal*, París, Flammarion, 1991, p. 130.

³ “...Les contours prennent... un air de distinction auquel le goût ne saurait demeurer indifférent: l'édifice échappe à l'aspect vulgaire des constructions à lignes rigides, il s'empreint d'un caractère imprévu et neuf qui se substraît peut-être à l'analyse mais nous saisit alors même que nous en ignorons le vrai sens et la cause”, Auguste Choisy, *Histoire de l'architecture*, tomo 1, París, s.e., 2001, p. 409.

fig. 89 (24996)



fig. 90 (24999)





Edificio Seguros Colombia (hoy Fonade), 1974.



Supermercado Carulla, ca. 1960



Hotel Tequendama, 1954



Hospital Militar, 1959



Hospital Militar, 1959 , 1954

Consideraciones sobre arquitectura moderna en Colombia

Paula Echeverri Montes

Permítaseme suponer que alrededor de los años cincuenta existió un momento de crisis en el que el mundo construido, como resultado de la práctica de la abstracción racionalista, tuvo que ceder por presión de la misma realidad, dispuesta a no permanecer sometida. Lo que para el Renacimiento fue alcanzar la verdad a través de la abstracción conceptual de la perspectiva, para la segunda mitad del siglo XX lo constituye liberarse, como complemento de una naturaleza bastante más compleja.¹

En nuestra realidad nacional, este cambio también tuvo consecuencias importantes. Pregunto: ¿hasta dónde podría llamarse *moderna* la generación de arquitectos formada durante la primera mitad del siglo XX, y hasta dónde la arquitectura después de los cincuenta manifiesta una maduración en la experiencia arquitectónica, cuyas determinantes desbordan ya los ideales modernos de los años veinte y treinta? Tendremos que analizar el panorama internacional tanto como la escena nacional para dar cuenta de la construcción de este nuevo ideal, asociado a modelos internacionales como el Nuevo Empirismo o el Team 10 en Inglaterra, pero con determinantes locales diferentes y cuya solución será igualmente particular.

La primera consideración importante será entender que, para nuestro país, la influencia del movimiento moderno no se dio de manera exclusiva en relación con Europa sino más bien por una fuerte influencia norteamericana, al igual que en el resto del subcontinente latinoamericano. Desde la perspectiva europea, hechos históricos como la exposición *Die Wohnung* (Deutscher Werkbund), con su imponente ciudadela de la Weissenhofsiedlung en Stuttgart (Alemania), 1927, o los Congresos Internacionales de Arquitectura Moderna (CIAM), fundados en La Sarraz en 1928, constituyeron la base conceptual del nuevo pensamiento moderno, que desde la perspectiva americana no se consolidará más allá de la construcción de un modelo estilístico a raíz de la exposición del “Estilo Internacional” en el Museo de Arte Moderno (MoMa, Nueva York, 1932), promovida por Alfred Barr, con la curaduría de Henry-Russell Hitchcock y el arquitecto Philip Johnson. Los proyectos elegidos para esta exposición constituyen una muestra tendenciosa a través de la cual se verifica el modelo estético que será para muchos el referente directo para la construcción de *lo moderno*.

[Y] Lo más grave es que para promover este Estilo Internacional falsamente unitario, los experimentos de los futuristas, de los constructivistas rusos, del expresionismo alemán, de la Escuela

de Ámsterdam o de la arquitectura organicista quedaban marginados y silenciados. Además, la pretensión de establecer unos cánones, un lenguaje, un estilo, estaba en contradicción con algunas de las ideas claves de arquitectos como Gropius o experiencias como la Escuela de la Bauhaus. De hecho, con esta interpretación se estaba traicionando y reduciendo la base de la arquitectura del Movimiento Moderno, al no querer entenderse que más allá de la forma y del lenguaje había una nueva metodología de pensar y proyectar la arquitectura, de plantearla dentro de la ciudad racional y de proponerla como factor social esencial.²

Coincidentalmente, en los primeros años de la década de los treinta ya Le Corbusier había querido hacerse partícipe de esta nueva vanguardia norteamericana y, a pesar de la escasa acogida inicial, llegaría a representar en sí mismo la vanguardia y sería el líder de la promoción moderna *americana*. Seguramente, en este nuevo escenario encontró un ámbito mucho más noble para la aplicación de sus teorías arquitectónicas y urbanísticas, pero sería su práctica la que demostraría un cambio importante de actitud. Políticamente, la influencia de Estados Unidos se iría extendiendo por toda Latinoamérica.

El 10 de noviembre de 1937 el gobierno de Getúlio Vargas inauguró el Estado Nuovo, una nueva etapa en la organización política del Brasil inspirada en los modelos autoritarios europeos. [A]l menos ésta era la impresión que el cambio de rumbo causó en los Estados Unidos. Probablemente para aventar esos temores, el 15 de marzo de 1938 fue designado canciller Oswaldo Aranha, ex embajador en los Estados Unidos y con fuertes simpatías por ese país.³

Paralelamente, en el Departamento de Estado se multiplicaban las medidas de acercamiento a los países latinoamericanos, en los planos político, económico y cultural. En el marco de una estrategia de defensa continental era prioritario lograr que Brasil volcara su política de manera favorable hacia los Estados Unidos.⁴

El caso brasileño en el contexto latinoamericano es muy significativo porque además del impulso de esta arquitectura a nivel mundial, Brasil se convierte en objetivo de la mirada de Le Corbusier, quien será un actor importante en la creación de esta vanguardia moderna. En 1935 es invitado a participar en el desarrollo del proyecto del edificio del Ministerio de Educación y Salud en Río de Janeiro, por iniciativa del joven arquitecto Lucio Costa, quien reconoce al maestro suizo como el representante del verdadero ideal moderno. Le Corbusier, muy interesado en la propuesta, acepta, además porque acaba de terminar un viaje por Estados Unidos, fruto del cual no recibe ningún encargo.

El siguiente paso en la consolidación de esa arquitectura brasileña es el Pabellón de Brasil en la Feria Mundial de Nueva York, en 1939. Este proyecto, ganado en concurso por Lucio Costa y Oscar Niemeyer, cumplía con las expectativas del jurado calificador en tanto que, con una visión contemporánea, logró dar expresión arquitectónica al ambiente

brasileño sin acudir a referentes de la arquitectura y la cultura tradicional; se constituirá entonces en paradigma para las nuevas generaciones en toda Latinoamérica y el resto del mundo, a través de una forma sensual que se hace menos abstracta en relación dinámica con el contexto.⁵

Paradójicamente, finalizada la Segunda Guerra Mundial, si bien la devastación de las ciudades europeas permitiría el desarrollo e implementación de las ideas modernas de renovación y la fundación de la ciudad funcional, la nostalgia y el afán de reconstrucción de la memoria cultural y urbana de esas ciudades colmaría las expectativas de sus ciudadanos pero defraudaría el espíritu moderno de sus arquitectos y urbanistas, quienes buscarán entonces en América un aliciente para sus prácticas.

En 1947, Le Corbusier participa en la comisión para la proyección del edificio sede de la Organización de las Naciones Unidas en Nueva York, la cual coincide con el creciente interés que manifiesta la organización de los CIAM por realizar el Congreso en suelo norteamericano.

Como de costumbre, la proposición de Le Corbusier precede a un proyecto completo que el maestro francés quería desarrollar a su manera; sus esfuerzos, sin embargo, no tienen éxito y el proyecto ejecutivo es realizado por Wallace K. Harrison y Max Abramovitz (1948-1950).

La realización del mismo tiene ya elementos que anuncian un cambio, seguramente influido por lo que a través de las exposiciones del MoMa se promovía como arquitectura moderna internacional, una versión plástica menos dura que el racionalismo lecorbuseriano de los años previos a la Segunda Guerra Mundial. “Se puede imaginar que Le Corbusier hubiera mitigado el contraste entre la escala del rascacielos y la de cada elemento de oficina”;⁶ los arquitectos Harrison y Abramovitz, en cambio, aceptan este contraste sin establecer ninguna relación proporcional, sin lugar a dudas una solución

[...] más audaz y más valiente que cualquiera otra anterior, ya que plantea perentoriamente el problema del rascacielos moderno formado por la indefinida repetición de un módulo a escala humana, sin someterlo a los límites ópticos y a los preceptos proporcionales de la tradición.⁷

A raíz del proyecto para la ciudad funcional (CIAM 4, 1933), la crítica internacional emprende una cruzada por el reconocimiento de la realidad urbana y la posibilidad de relación entre sus habitantes, porque considera que se ha hecho una abstracción tal que anula la viabilidad del habitar.

Mientras tanto, en Colombia, las políticas de desarrollo se fundaron en estímulos al desarrollo urbano y a la construcción de vivienda durante los años treinta y cuarenta,⁸ pero igual que sucedió en Brasil, la obsesión por demostrar una realidad progresista

moderna llevó a la convocatoria que se hizo a través del delegado colombiano en las Naciones Unidas, Eduardo Zuleta Ángel, para que fuera el mismo Le Corbusier quien dictaminara sobre el proyecto urbano para Bogotá. Así, a través de la filiación personal de éste con una oficina que desde hace ya tiempo se desempeña en Latinoamérica, la Town Planning Associates, Josep Luis Sert y Paul Lester Wiener empiezan a trabajar en el contexto nacional involucrando en sus proyectos a los arquitectos jóvenes recién graduados.

Good afternoon everyone...

I have the pleasure of asking you to extend your welcome to one of the most brilliant and forward thinking men in the world of art and architecture... Le Corbusier of France [imprecisión del periodista]. An exhibition of his recent work... drawings and models will open this evening at the Museum of Modern Art in New York City. Later Le Corbusier will lecture under the auspices of the Museum in cities of the east Middle West... He will present his ideas for using modern architecture and city-planning to create happiness in the world so changed by the amazing development of the machine. Our distinguished guest, Le Corbusier of France, had his first sight of your country last Monday. You agree with me, I know, that it is a privilege to meet the artist-architect whose influence is recognized in all parts of the civilized world and who believes so sincerely that "the house, the street, the town are points to which human energy are directed" and that what was in a large measure adequate before the development of the machine with its effects on man's tempo of living, can to-day counteract the principles around which we revolve.⁹

En Colombia, si bien desde antes de 1945 los arquitectos que han llegado como inmigrantes desarrollan su actividad académica y profesional, los jóvenes que se han formado en el país viajan a Europa y Estados Unidos, donde encuentran modelos que amplían sus perspectivas profesionales. Este primer período moderno en nuestro país está tinturado de la influencia del eclecticismo *revivalista* que tanto en Europa como en Estados Unidos se da como consecuencia de profundos cambios de pensamiento. Jóvenes arquitectos como Alberto Manrique Martín, Jorge Gaitán Cortés, Carlos Martínez y Gabriel Serrano impulsan cambios estéticos y técnicos cuyo modelo, siendo europeo, se matiza a través de la experiencia americana.

Ganada la guerra por el bloque aliado, Nueva York se convierte en el centro de operaciones de la Organización de las Naciones Unidas y con ello la polaridad internacional cambia. En una fracción de menos de 10 años Estados Unidos se hace modelo del progreso y líder de la vanguardia.

El CIAM sigue sesionando en Europa después de la guerra, pero lo que sucedió en 1933 a bordo del crucero *SS Patris II*, con el interés que suscitaba el tema de la ciudad funcional tanto entre los profesionales como entre la crítica, tuvo consecuencias muy importantes,

principalmente porque despertó la sensibilidad de quienes pensaban que la arquitectura es también un problema humano y del medio ambiente, y que por tanto no puede desligarse de esta realidad como solución de los problemas habitacionales, así en la unidad como a escala urbana. Será éste el tema recurrente que los congresos en adelante buscarán debatir; la crisis del movimiento moderno está, en mi opinión, fuertemente asociada a esta circunstancia, y tomaría casi 20 años para que se disolvieran los congresos CIAM, en 1956, y surgiera la propuesta del Team 10 como alternativa organizada.

Luego de las primeras manifestaciones modernistas que trataban de introducir el debate y las prácticas de las vanguardias artísticas europeas, y especialmente en la década posterior a la Primera Guerra Mundial, en los Estados Unidos tuvo lugar una fuerte puesta en cuestión de las tendencias culturales inspiradas en lo que se veía como un exceso de racionalismo.¹⁰

Colombia participa de la experiencia de los CIAM a través de profesionales como Carlos Martínez, que residieron en Europa durante la época (1928-1930) y para quienes fue definitiva esta experiencia en la construcción del discurso académico y profesional en el ámbito nacional. Esta cofradía de arquitectos, constituidos en una elite, ideológicamente unidos por un pensamiento moderno, fue estimulándose alrededor de espacios físicos muy interesantes, como las reuniones de los lunes lideradas por Carlos Martínez, o el edificio AKL,¹¹ en la calle 17 con carrera 7ª en Bogotá, construido por Cuéllar Serrano Gómez al parecer con un diseño extranjero. En este lugar confluyó, entre los años cincuenta y sesenta, una gran cantidad de arquitectos jóvenes en práctica, quienes participaron así del desarrollo de los proyectos de unos y otros. En el conjunto de los proyectos resalta una unidad de conjunto aparentemente conceptual, cuyas fuentes se alejan de los ideales modernos y adoptan en la práctica una síntesis formal y espacial más apropiada al momento, momento que personajes como Lewis Mumford y Bruno Zevi han evidenciado a través de su crítica.

Esta generación de jóvenes y entusiastas arquitectos se enfrenta en su ejercicio profesional con determinantes específicas que definen en gran medida sus proyectos; me refiero a la realidad social y a la escala de valores culturales que prevalecen en una sociedad burguesa emergente como la colombiana. Estas personas, con una organización social y doméstica que poco les interesa modificar, exigen soluciones prácticas a necesidades puntuales como la organización jerárquica dentro de la unidad doméstica. En Colombia, a diferencia de lo que ocurre en Brasil, la arquitectura moderna no se convirtió en emblema nacional de una política de progreso sino en emblema social y en mecanismo de elevación del estatus de una sociedad burguesa, algo así como la identificación con modelos ideales más depurados.

Mientras tanto, en Europa el crecimiento de las ciudades, como consecuencia del desarrollo industrial, se concreta en propuestas como la ciudad funcional (1933), o progresos

parciales de vivienda para la ubicación de grandes masas, como fue la experiencia holandesa y alemana (fin de los años veinte); en Colombia, a través de las políticas económicas de desarrollo (años treinta), se dio una conciencia clara de la complementariedad de la expansión urbana y la vivienda en dicho proceso. Lo paradójico es que el sentimiento político buscó igualmente el apoyo profesional de arquitectos extranjeros como solución al problema inmediato de la modernización de las ciudades. Le Corbusier representaba la vanguardia, una vanguardia que en ese momento participaba del espíritu progresista norteamericano.

Le Corbusier llega a Colombia en 1947 procedente de Nueva York y se presenta como líder de la arquitectura moderna; como era su costumbre, arma un proyecto que recoge la experiencia de la ciudad funcional para aplicarla en una reconfiguración de la realidad local. Por sugerencia suya participan Josep Luis Sert y Paul Lester Wiener, quien había tomado parte activamente en el diseño del Pabellón de Brasil en la Feria Mundial de Nueva York en 1939,

[No] sólo porque Wiener tenía vinculaciones personales estrechas con los más altos niveles del gobierno [estadounidense], sino porque había sido el proyectista nada menos que del pabellón norteamericano en la Feria Internacional de París [1937, exposición para la cual Le Corbusier diseñó el Pabellón des Temps Nouveaux]. A través de su suegro Henry Morgenthau Jr., secretario del Tesoro de la Presidencia de Roosevelt, Wiener estableció las estrechas relaciones con el Departamento de Estado que facilitaron el encargo del pabellón de París y los lazos que más tarde darían origen a numerosos planes para ciudades latinoamericanas proyectadas en sociedad con José Luis Sert [*Town Planning Associates*].¹²

Las influencias en nuestro país son intrincadas; los años sesenta mostrarían en la expresión arquitectónica nuevas síntesis, una valoración y clasificación de las determinantes diferente de la que los arquitectos habían aprendido en su paso por la academia, simplemente porque la práctica maduró en discusiones menos dogmáticas. La nueva manera de abordar el tema produjo finalmente un cambio de actitud frente a la creación arquitectónica y un interés aparente en la configuración espacial, la percepción y la composición arquitectónica, como fruto del entendimiento del lugar, lo que se tradujo en una curiosa simbiosis de arquitectura, forma, espacio y contexto, como en el caso específico de Brasil, que se convirtió en paradigma de esta arquitectura moderna con identidad cultural. En Colombia la escala de intervención de la ideología moderna en la estructura social, y su incidencia en el cambio de los valores culturales, no fue tan marcada; la sociedad mantuvo una cohesión basada en la tradición, que poco se alteró con la nueva arquitectura; lo que sucede es que esta manifestación arquitectónica sintetiza la aspiración modernizante del Estilo Internacional frente a las realidades sociales y produce una arquitectura que se

inscribe muy bien dentro de la tendencia mundial de los sesenta, tendencia que promueve la arquitectura como posibilitadora del desarrollo social y las relaciones humanas.

Notas

¹ Wilhelm Worringer, *Abstracción y naturaleza*, 1ª edición en alemán, Munich, R. Piper & Co., Verlag, 1908, 1ª edición en español, México, Fondo de Cultura Económica, 1953, 2ª reimpresión, 1975.

² Joseph María Montaner, *Después del movimiento moderno, arquitectura de la segunda mitad del siglo XX*, Barcelona, Editorial Gustavo Gili S.A., 1993, p. 13.

³ Cfr. Jorge Francisco Liernur, "The South American Way, El 'milagro' brasileño, los Estados Unidos y la Segunda Guerra Mundial (1939-1943)", en *Revista de Cultura de la Arquitectura, la Ciudad y el Territorio*, Centro de Estudios de Arquitectura Contemporánea, Universidad Torcuato di Tella, No. 4, diciembre de 1999. Frank D. Mc Cann, *The Brazilian American Alliance. 1937-1945*, Princeton, Princeton University Press, 1973; Stanley E. Hilton, *Brazil and the Great Powers, 1930-1939; The Politics of Trade Rivalry*, Austin, Texas University Press, 1975.

⁴ Liernur, *op. cit.* pp. 23-24.

⁵ Zilah Quezado Deckker, *Brazil Built, The Architecture of the Modern Movement in Brazil*, Nueva York, Spon Press, 2001, p. 41.

⁶ Montaner, *op. cit.*

⁷ *Ibid.*

⁸ Carlos Niño, *Arquitectura y Estado*, Bogotá, Centro Editorial Universidad Nacional de Colombia e Instituto Colombiano de Cultura, 1991, pp. 108-110.

⁹ Cfr. Le Corbusier, *Cuando las catedrales eran blancas*, publicado originalmente en francés, 1936. Segunda edición en español, Buenos Aires, Editorial Poseidón, 1958. Claudine Macdonald, *Radio City*, Nueva York, s.e., pp. 58-59.

¹⁰ Liernur, *op. cit.* p. 25.

¹¹ Este tema es resultado del trabajo de los alumnos del seminario de investigación Teoría de Arquitectura Moderna en Bogotá, dictado por mí durante el primer semestre de 2005 en el Departamento de Arquitectura de la Universidad de los Andes, en Bogotá.

¹² Liernur, *op. cit.* pp. 26 y 39, nota 20.

Bibliografía

Hilton, Stanley E. *Brazil and the Great Powers, 1930-1939; The Politics of Trade Rivalry*, Austin, Texas University Press, 1975.

Le Corbusier. *Cuando las catedrales eran blancas*, publicado originalmente en francés, 1936. Segunda edición en español: Buenos Aires, Editorial Poseidón, 1958.

Liernur, Jorge Francisco. "The South American Way, El 'milagro' brasileño, los Estados Unidos y la Segunda Guerra Mundial (1939-1943)", en *Revista de Cultura*

de la Arquitectura, la Ciudad y el Territorio, Centro de Estudios de Arquitectura Contemporánea, Universidad Torcuato di Tella, No. 4, diciembre de 1999.

Mc Cann, Frank D. *The Brazilian American Alliance. 1937-1945*, Princeton, Princeton University Press, 1973.

Montaner, Joseph María. *Después del movimiento moderno, arquitectura de la segunda mitad del siglo XX*, Barcelona, Editorial Gustavo Gili S.A., 1993.

Niño, Carlos. *Arquitectura y Estado*, Bogotá, Centro Editorial Universidad Nacional de Colombia e Instituto Colombiano de Cultura, 1991, pp. 108-110.

Quezado Deckker, Zilah. *Brazil Built, The Architecture of the Modern Movement in Brazil*, Nueva York, Spon Press, 2001.

Worringer, Wilhelm. *Abstracción y naturaleza*, 1ª edición en alemán, Munich, R. Piper & Co., Verlag, 1908, 1ª edición en español, México, Fondo de Cultura Económica, 1953, 2ª reimpresión, 1975.



Unidad Residencial Colseguros, 1971



Biblioteca Luis Ángel Arango, 1957



Biblioteca Luis Ángel Arango, 1957

Edificio Banco de Bogotá, 1963



Edificio Banco de Bogotá, 1959

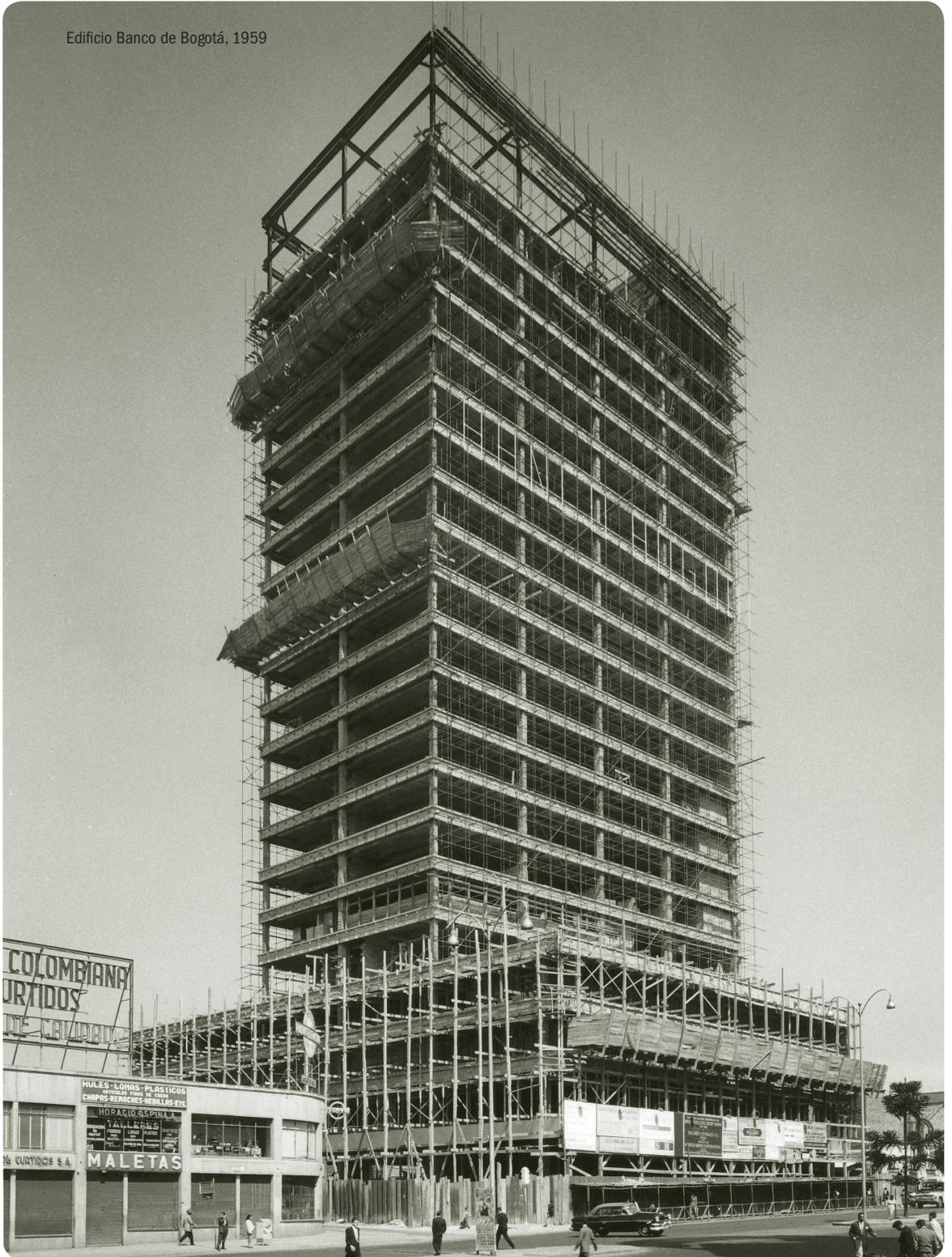




fig. 1



fig. 2

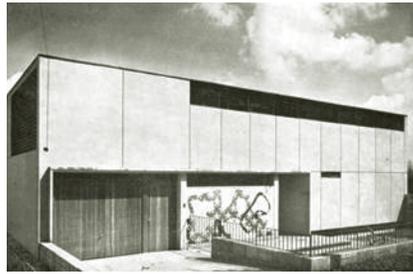
Colombia. Re-visión de la modernidad

María Pía Fontana y Miguel Mayorga

Es frecuente abordar el tema de la modernidad a partir de unas cuantas confusiones, a las que se recurre por desconocimiento o simplemente por superficialidad, confusiones que han llevado en algunos casos a generar un estigma alrededor de la forma moderna y que se hacen evidentes, por ejemplo, cuando se utilizan criterios banales para “catalogar” a la arquitectura moderna pues se considera que toda construcción que tenga ventanas corridas, pilotes y fachadas blancas, o que se haya construido con hormigón, vidrio y acero, o que se haya realizado durante una determinada época, es necesariamente moderna; o, por ejemplo, cuando no se concede la debida importancia a los instrumentos que sirven para su aproximación y estudio, como es el caso de la visualidad; o incluso cuando se afirma que la forma moderna no ha dado respuesta a las diversas escalas de intervención, y que sus preceptos han inducido al caos de la ciudad contemporánea; o también cuando se afirma que las propuestas del movimiento moderno no han sabido adaptarse a las distintas realidades geográficas y a los distintos lugares; o, por último, cuando no se considera el patrimonio moderno como *patrimonio histórico*, sino, por el contrario, como amenaza o antítesis de lo histórico.

El caso colombiano es sin duda paradigmático para verificar y aclarar muchos de estos malentendidos. Alrededor de los años cincuenta y sesenta el país asistía a una gran transformación en todos los campos, un deseo de modernidad que se reflejaba claramente en el paisaje urbano de muchas ciudades, donde se construían infraestructuras, se transformaban amplios sectores de la ciudad, se edificaban nuevos barrios y equipamientos, se proyectaban y realizaban nuevos edificios. Las ciudades adquirían definitivamente una impronta moderna.

En este punto vale la pena, entonces, aclarar lo que a nuestro entender es la forma moderna. Para esto, de entrada, la definiremos como un sistema complejo de relaciones espaciales entre distintas partes, autónomas en sí, y que a su vez hacen parte de un todo más amplio. Por esto se hace necesario aclarar qué entendemos por *relaciones*, haciendo referencia al ámbito más general del pensamiento artístico que se inició en Europa a principios del siglo XX. Por un lado Piet Mondrian, quien entre 1919 y 1920 plasmó en la revista *De Stijl* una serie de conversaciones imaginarias entre tres personajes, X (pintor naturalista), Y (un aficionado a la pintura) y Z (un pintor abstracto realista), conversaciones que surgían durante un paseo que se iniciaba en el campo y concluía en la ciudad, en el



Colombia: arquitectura moderna años 50 - 60. Bogotá

estudio del pintor abstracto. Tratando de definir, a través de tres puntos de vista diferentes, la necesidad de un nuevo arte para un hombre nuevo, Mondrian sintetiza las bases de una nueva concepción espacial y de interpretación de la realidad mediante su abstracción a través de sistemas de relaciones, que significa, como afirma Y, que “ [...] debemos aprehender lo visible como un todo del cual nada puede ser omitido”, y que Z reafirma cuando dice: “Sí, todas las cosas son parte de un todo: cada parte recibe su valor visual del todo, y el todo lo recibe de las partes. [...] Por esto digo que la relación es lo principal”.

Y, a su vez, Theo van Doesburg, que con su *Abstracción de una vaca. Cuatro etapas*, de 1917, nos muestra el proceso de transfiguración estética de un objeto natural, que finalmente se vuelve visible a través de las puras relaciones entre las partes. Lo que importa no es la apariencia de las cosas, sino la composición y disposición de cada elemento que las compone, cuya expresión a través de un proceso de abstracción vuelve el objeto visible. Este proceso ya no se desarrolla a partir de la observación de las formas contingentes, personales o subjetivas, sino más bien a partir de los atributos universales, o sea sus contrastes, tensiones, relaciones de color y forma, que son los que por fin muestran la forma esencial y real del objeto y de su entorno. De esta manera se llega a una visión sintética en la cual la vaca animal no puede verse sin su entorno, el suelo, el cielo, los objetos que la rodean; todo es necesario para que la realidad se haga visible a través de formas objetivas y se vuelva re-conocible para todos.

Colombia: arquitectura moderna años 50 - 60. Bogotá





Colombia: arquitectura moderna años 50 - 60. Bogotá

Si nos remitimos, llegados a este punto, a dos fotos de Paul Beer, tendremos más claro cómo se hacen visibles estos principios en arquitectura: en la primera (fig. 1) el ámbito privado de una residencia, la calidad de sus espacios, la relación y sucesión de los distintos ámbitos, la clara identificación de los elementos constructivos, la apropiación por parte de quien la habita; en la segunda (fig. 2), un edificio público urbano altamente representativo, su pertenencia a una parte central de la ciudad, la articulación de la planta baja con la calle y su relación con el entorno y las preexistencias. Las dos son miradas intensivas, fragmentos que construyen una realidad autónoma en sí y que llevan además implícita su pertenencia a un todo. En síntesis, empieza a ser evidente que los valores intrínsecos de la modernidad no se pueden confundir con sus características externas y aparentes; los pilotes, el vidrio, los muros blancos o la aparente sencillez no constituyen ni representan obligatoriamente los atributos que hacen verdaderamente reconocible la forma moderna.

De esta manera, se evidencia también la importancia de la visualidad, y en este caso la fotografía, como instrumento de conocimiento de la realidad y de transmisión de valores estéticos, y los fotógrafos como verdaderos críticos del siglo XX, capaces de individuar valores y criterios del proyecto que los críticos de arquitectura no vieron, no quisieron o no pudieron ver, y de mostrarlos a través de sus miradas¹ En este sentido Paul Beer, alemán especializado en fotografía industrial, que llegó a Colombia a mediados de los años cuarenta, debe considerarse un fotógrafo de la modernidad, profesional que, como

Colombia: arquitectura moderna años 50 - 60. Cali





Itinerarios urbanos modernos. Carrera Séptima Bogotá, 2004

otros seguramente más reconocidos, asumió la responsabilidad de su trabajo, aunque probablemente él mismo no supo, en su momento, que sus fotografías iban a ser una de las más importantes aportaciones a la divulgación y el conocimiento de la arquitectura moderna de Colombia. No es una simple coincidencia que Carlos Martínez, fundador de la revista *Proa*, publicara dos libros con el título *Arquitectura en Colombia*, uno en 1951 y otro en 1963, con el objetivo de presentar “[...] la mejor información del tema que aquí se trata y que de su testimonio pueda el lector concluir, objetivamente, cuál es el estado actual de la arquitectura en Colombia”. El arquitecto, que confiaba en la capacidad de juicio de los lectores y sobre todo en la elocuencia del material gráfico, presentó básicamente planos y excelentes fotografías (muchas de autoría de Beer) como elementos suficientes para el entendimiento de las obras que presentaba. Los fotógrafos, en muchos casos con la complicidad de los mismos arquitectos, se encargaron de dejar un testimonio de la arquitectura de aquellos años, *miradas* que reflejan los valores esenciales de la modernidad, que son actos constructivos de la realidad; fragmentos que no dejan de ser parte de un todo y que a la vez poseen valor en sí mismos; medios de comunicación y de divulgación; instrumentos de crítica arquitectónica y testimonios imprescindibles de aproximación a través de la visualidad.

El valor de las relaciones es igualmente importante para abordar el tema de las intervenciones modernas a escala urbana y para verificar su supuesta incapacidad de dar respuestas a la ciudad; el diseño del espacio público y los proyectos a escala urbana plantean los mismos problemas de la escala doméstica, porque “el problema de la forma es uno y múltiples sus manifestaciones”;² es decir, en principio la proyección a las distintas escalas se basa en criterios comunes, que implican la disolución de los límites a favor de la relación entre las partes, con el entorno y con la ciudad. Varios autores, como Carlos Martí Arís, quien habla del proyecto incumplido de la arquitectura moderna en sus propuestas para la ciudad, o David Harvey, quien habla de un *esfuerzo razonablemente exitoso* de los planteamientos urbanos de la modernidad, o Helio Piñón cuando afirma que la arquitectura moderna niega la división radical entre espacio público y privado, y que la separación que



Itinerarios urbanos modernos. Carrera Séptima Bogotá, 2004

existe es sólo de usos y “no afecta a su identidad formal”, permiten corroborar en pleno estas afirmaciones. Y por si fuera poco, basta con mirar algunos de los proyectos urbanos de Mies van der Rohe, suficientemente conocidos y representativos, para ejemplificar el tema y entender claramente de qué se está hablando: la pérgola que relaciona las dos torres de apartamentos de Lake Shore Drive, las relaciones entre edificios, espacios públicos, calles y entorno del Federal Center de Chicago o del Dominion Center de Toronto, el conjunto de edificios, calles, plazas, espacios de transición y de circulación que se articulan de forma compleja, en sí mismos plantean y resuelven además su integración a la ciudad a través de relaciones visuales, funcionales, espaciales, etc. Si hablamos del caso colombiano cabe destacar, entre muchas de las intervenciones y propuestas urbanas modernas, dos espacios urbanos centrales representativos tanto para la ciudad de Bogotá como para el país: la carrera séptima, sobre todo el tramo comprendido entre la plaza de Bolívar y el parque Santander; y el Centro Internacional, intervenciones que han marcado fuertemente el paisaje urbano de la ciudad, hasta el punto de caracterizar su centro histórico con una impronta claramente moderna, y permitiendo, a la vez, su continuidad y convivencia con el tejido colonial. Variaciones sobre un tema, una reconstrucción de un tejido urbano y un conjunto urbano de nueva implantación, ambas son intervenciones modernas que han “hecho ciudad” y que han resuelto su integración urbana.

De todos modos, el hecho de hacer referencia a la realidad colombiana no implica que las reflexiones propuestas se refieran solamente a este ámbito geográfico; por el contrario, nos ayudan a introducir un importante punto relativo a la supuesta indiferencia de la arquitectura moderna por el lugar. En *Opiniones sobre arquitectura*, Josep María Sostres habla



Itinerarios urbanos modernos. Centro Internacional, 2004

de la arquitectura colombiana, y la describe como caracterizada por un “tono comedido y realista” y por el uso de una serie de elementos arquitectónicos, como patios, voladizos, soluciones de fachadas, que se justifican por las características específicas del clima de Bogotá, aspectos que le confieren un “genuino carácter nacional”; y es cierto que también muy riguroso y consciente de la topografía y del clima es el carácter de la producción arquitectónica de Cali o de Barranquilla, por ejemplo, donde más bien el clima tórrido o los vientos imponen soluciones que hacen gran uso de muros calados, patios abiertos y voladizos para dar sombra. Basta mirar las obras de González-Ripoll en Barranquilla o de Lago & Sáenz y de Borrero, Zamorano & Giovanelli en Cali para ver claramente el carácter local y universal, a la vez, que distingue a la arquitectura colombiana de los años cincuenta y sesenta.

Universalidad y adaptación local, términos que no implican una arquitectura hecha de fórmulas, repeticiones o imitaciones, sino, por el contrario, todo un repertorio de posibles variaciones sobre un tema, testimonios de múltiples adaptaciones de la arquitectura moderna a distintas realidades geográficas, con sus diferentes topografías y paisajes, condiciones de clima y vegetación, materiales y técnicas constructivas, etc. Y que de todos modos no pierden su carácter de universalidad: “Nos parece inútil insistir en esta verdad elemental, que cualquier cosa de valor universal vale más que cualquier cosa de valor solamente individual. Es la condena del arte ‘individualista’ en beneficio del arte universal”, escribía Le Corbusier en *L'esprit nouveau*, en 1921.

Un caso como el de Bogotá es, finalmente, muy representativo también para abordar el tema del patrimonio histórico: ciudad que posee un patrimonio moderno con una fuerte predominancia del factor urbanístico, un verdadero laboratorio de la modernidad, que



Itinerarios urbanos modernos. Centro Internacional, 2004

merece una valoración y un estudio que no se limite a catalogar como patrimonio solamente los edificios y las obras que tengan más de 50 años o que sean de autoría ilustre; el criterio cronológico no es necesariamente válido y hace falta plantear una estrategia basada en criterios sobre todo cualitativos.

Está claro, a modo de conclusión, que iniciativas como esta exposición que se presenta en el Museo de Bogotá, son la ocasión para volver a mirar la ciudad con ojos nuevos; pero también para empezar a considerar la modernidad como un *modus operandi* vigente y todavía actual; para acercarnos al trabajo de un fotógrafo como Paul Beer, que con su mirada ha sabido mostrar la ciudad y su arquitectura como pocos; para afirmar que la arquitectura moderna colombiana, a pesar de ser muy propia del lugar, posee los valores de universalidad propios de las grandes obras; que fragmentos urbanos como la carrera séptima o el Centro Internacional, para citar los casos más reconocidos, son prueba de los logros a nivel urbano de la modernidad. Y por último, seguramente no en orden de importancia, ésta es la ocasión para comenzar a pensar en el patrimonio artístico, arquitectónico y urbano como algo que empieza a existir en la cotidianidad y en el imaginario de las personas, del cual se empieza a tener conciencia incluso antes de que lo hagan las instituciones; obras, documentos, fotografías, arquitecturas, fragmentos urbanos, sectores, barrios y ejes de las ciudades, todos son necesarios para la consolidación de una memoria y de una identidad colectiva, patrimonio del que paradójicamente no siempre se tiene conciencia por tenerlo demasiado cerca y estar inmerso en una cotidianidad que a veces se parece mucho a la indiferencia.



Itinerarios urbanos modernos. Centro Internacional, 2004

Notas

¹ M. P. Fontana, M. Mayorga, C. Martí Arís, H. Piñón, Catálogo de la exposición “Colombia, Arquitectura Moderna 50-60”, Barcelona, ETSAB, 2004.

² Helio Piñón, *El espacio urbano moderno y sus perversiones*, manuscrito inédito, 2000.

Bibliografía

Arango, J. y Martínez, Carlos. *Arquitectura en Colombia*, Bogotá, Ediciones Proa, 1951.

Doesburg, Theo van. “Principios del nuevo arte plástico”, en *Arquitectura* No. 18, Valencia, 1985.

Fontana, M.P., M. Mayorga, C. Martí Arís, H. Piñón. Catálogo de la exposición “Colombia, Arquitectura Moderna 50-60”, Barcelona, ETSAB, 2004.

Martínez, Carlos. *Arquitectura en Colombia*, Bogotá, Ediciones Proa, 1963.

Mondrian, Piet. *Realidad natural y realidad abstracta*, Barcelona, Barral Editores, 1973.

Ozenfant, Amédée, Le Corbusier. *Acerca del purismo. Escritos 1918-1926*, Madrid, El Croquis Editorial, 1993.

Piñón, Helio. *El espacio urbano moderno y sus perversiones*, manuscrito inédito, 2000.

Sostres, José María. “Opiniones sobre arquitectura”, en *Arquitectura* No. 10, Valencia, 1983.







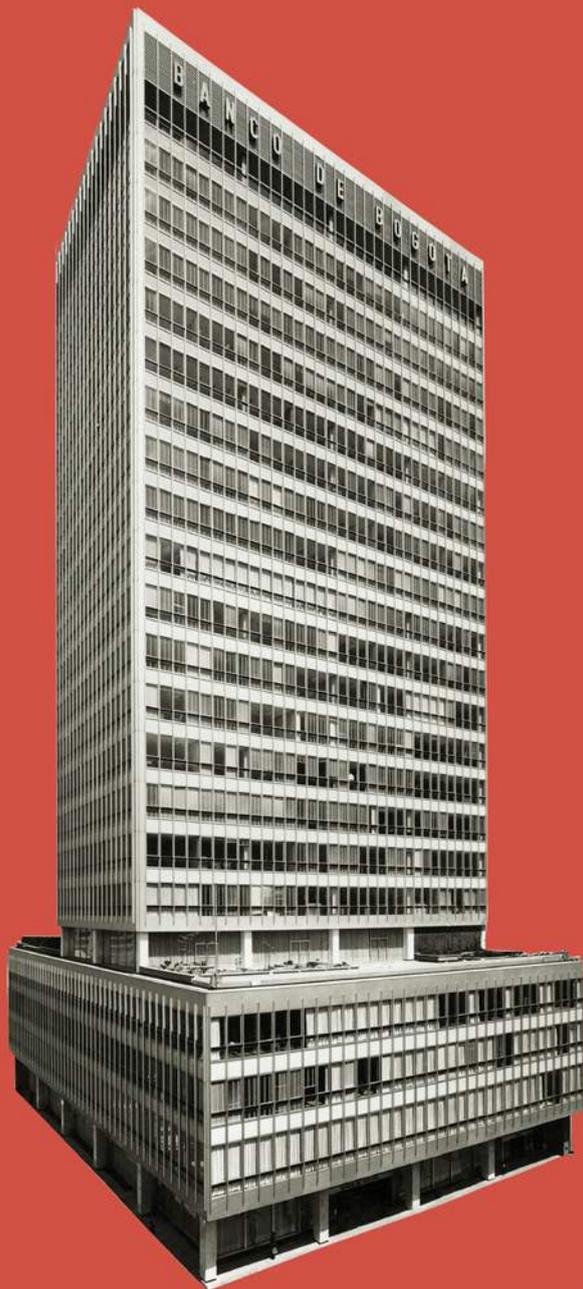












ALCALDIA MAYOR
DE BOGOTÁ D.C.

Instituto Distrital
CULTURA Y TURISMO

Una Expedición por el Orgullo

museodebogotá



Corporación la Candelaria

Bogotá sin indiferencia

ISBN 958-8232-45-7



9 789588 232454 >