

## 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 adquirirían 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 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* (fig. 1), 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.

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. 2) 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. 3), 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 miradas<sup>1</sup> 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 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;

---

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

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”<sup>2</sup>; 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 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 (fig. 4) o del Dominion Center de Toronto (fig. 5), 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 (fig. 6 y 7); y el Centro Internacional (fig. 8 y 9), 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

---

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

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 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 (fig. 10, 11 y 12).

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 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.

## **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.