

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 desprevenición de quien no conoce su obra, situación contraria al ejercicio meticuloso y disciplinado del fotógrafo.

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

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, 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 (25280).

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 (24739, 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 histriónicas, 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.

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 (25345, 25344). 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 (25411), a una pequeña jardinera (25408), a un muro medianero (25402), e incluso es capaz de sacar la mesa de un café (25389), o subirse con éxito a un tejado (25290). (Véase la secuencia del edificio Grasco, 25008, 25009, 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 (24743, 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.

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.

Los modelos de Beer son esos edificios inmóviles. Su espacio es la ciudad. En sus fotografías (24794, 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 (24841, 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 (24795, 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 (24761, 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 (24800, 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 muestran el proceso de transformación de la ciudad: 25449 y 25450).

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,

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.

edificios, calles, casas, salones. Pero en una ciudad como Bogotá es normal que el encuentro entre naturaleza y artificial sea uno de los temas que se yuxtaponen en la lente de Beer. La naturaleza, 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 (25384, 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? (24937, 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 (24711, 24754, 24756 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.

La situación contraria también aparece, cuando la naturaleza se acerca en un primer plano, enmarcando así la imagen fotografiada (24771 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 (25063, Instituto Geográfico Agustín Codazzi). A veces, Beer sin duda ensaya, encontrando ángulos inesperados (25139,

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 (24686, 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.

El encuentro entre naturaleza y artefacto es en realidad una suma de coincidencias. Así se demuestra en una pareja de fotografías (25037 y 25038, 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 artefacto 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 (24781); incluso dando vistas fantásticas, como la pareja de edificios en los que la naturaleza queda enmarcada (24766 y 24767).

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 (24684, 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 (25011, 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 (25095, 25096, 25097, 25098, 25407, 25408, 25416, 25417, 25418, 25421). 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 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 (24714 y 24716), los sujetos modifican no el ángulo de la foto, sino la percepción del espacio. Entre dos 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, anestesiada, 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.

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 (24698, 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 (25075, 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 (24753, 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.

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 (24692, 24693, 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 (25200, 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 (25206, 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 (24700, 24702). 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 (24959 y 24960, 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 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 substraerá 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 irrepetible.

Por otro lado, la mirada que desde abajo se hace del edificio privilegia las texturas. De cerca los edificios no se desfigurán, 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

³ “...*Les contours prennent... un air de distinction auquel le goût ne saurait demeurer indiffèrent: l'édifice échappe à l'aspect vulgaire des constructions à lignes rigides, il s'empire 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, 2001, p. 409.

apartamento modelo en venta (25070, 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 25498, 25519, 25520). Las sillas se corren, las columnas se atraviesan, los muebles se superponen; e incluso cuando no hay nada para disponer el espacio, para acomodarlo, quizás Beer en persona improvise el escenario para la fotografía (25273, 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*

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 (24765). 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 (24787, 24797, 24798).

De hecho la escalera denota una suerte de encantamiento de Beer por las dobles alturas (véanse 25468, 25472, 25487, 25517). Quizás es un encantamiento con los planos que rompen esas dos superficies o fronteras de las fotos, las horizontales, porque no hay nada más sorprendente 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 (24768 y 24769), 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 24715), 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 (25212, gimnasio y piscina de la Escuela Militar). En algunos exteriores (24745, 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 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 (24933, y 24965, 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. 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 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. 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 (25025, 25028, urbanización Santa Bárbara de Usaquén; 25027 edificio carrera 1 este, calle 76; 25110, 25191, 25252, urbanización BCH, Quinta Mutis; 25182, 25191, 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, 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 (24996-25001) 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 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 claustro; 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 hacen 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.

Bibliografía

Baudelaire, Charles. “Le cygne”, en *Les fleurs du mal*, París, Flammarion, 1991.

Choisy, Auguste. *Histoire de l'architecture*, tomo 1, París, 2001.