

Arquitectura moderna en Bogotá



María Pía Fontana
Óscar Alonso Salamanca Ramírez
Pedro Juan Bright Samper
Miguel Y. Mayorga Cárdenas
Ricardo Rojas Farías

Arquitectura moderna en Bogotá



UTAD E O

UNIVERSIDAD DE BOGOTÁ JORGE TADEO LOZANO

FACULTAD DE ARTES Y DISEÑO

PROGRAMA DE ARQUITECTURA

Arquitectura moderna en Bogotá / compilador Ricardo Rojas

Farías ; María Pía Fontana ... [et al.]. -- Bogotá : Universidad de Bogotá Jorge Tadeo

Lozano. Facultad de

Artes y Diseño. Programa de Arquitectura, 2016.

220 p. : il., planos ; 22 x 22 cm.

ISBN 978-958-725-176-0

1. ARQUITECTURA MODERNA – BOGOTÁ. I. Rojas Farías, Ricardo, comp. II. Fontana, María Pía.

CDD720.986148"A772"

Fundación Universidad de Bogotá Jorge Tadeo Lozano
Carrera 4 N° 22-61 – PBX: 242 7030 – www.utadeo.edu.co

Rectora: Cecilia María Vélez White

Vicerrectora Académica: Margarita María Peña

Decano de la Facultad de Artes y Diseño: Arq. Alberto Saldarriaga Roa

Director del Programa de Arquitectura: Arq. Óscar Alonso Salamanca Ramírez

Director de Biblioteca: Andrés Felipe Echavarría

Editor en Jefe: Jaime Melo Castiblanco

Comité Editorial del Programa de Arquitectura:

Pedro Juan Bright

Alfredo Montaña Bello

Darío Vanegas Vargas

Compilador: Ricardo Rojas Farías

Coordinador Editorial: Andrés Londoño Londoño

Diseño y diagramación: Alejandro Sicard Currea

Impresión: Imageprinting Ltda.

Prohibida la reproducción total o parcial por cualquier medio sin autorización escrita de la
Universidad.

Impreso en Colombia – Printed in Colombia.

Arquitectura moderna en Bogotá

Helio Piñón

Carlos Eduardo Hernández Rodríguez

María Pía Fontana

Óscar Alonso Salamanca Ramírez

Pedro Juan Bright Samper

Miguel Y. Mayorga Cárdenas

Ricardo Rojas Farías



UTAD E O

UNIVERSIDAD DE BOGOTÁ JORGE TADEO LOZANO

FACULTAD DE ARTES Y DISEÑO

PROGRAMA DE ARQUITECTURA

Contenido

Prólogo.....	9
<i>Helio Piñón</i>	
Introducción	17
<i>Carlos Eduardo Hernández Rodríguez</i>	
1. La arquitectura y la naturaleza: reflexiones sobre la casa moderna en Bogotá	19
<i>Óscar Alonso Salamanca Ramírez</i>	
2. Bogotá: edificios en altura y espacio urbano moderno	63
<i>María Pía Fontana</i>	
3. Uso y tipo en la arquitectura moderna en Bogotá: el Centro Internacional como proyecto unitario	109
<i>Pedro Juan Bright Samper</i>	
4. Hacer centro: habitabilidad, modernidad y centralidad en el centro de Bogotá.....	123
<i>Miguel Y. Mayorga Cárdenas</i>	
5. Fabricar la torre: la evolución técnica al servicio de la máquina arquitectónica moderna en Bogotá	157
<i>Ricardo Rojas Farías</i>	

Prólogo

Volver a ver la arquitectura moderna

Helio Piñón*

La idea de modernidad ha sido uno de los ídolos de la conciencia del siglo xx y, a la vez, uno de los fenómenos históricos peor conocidos: probablemente, la relatividad intrínseca del concepto tiene que ver con el desconocimiento de que ha sido objeto. En efecto, el diccionario define lo moderno como “lo que existe desde hace poco tiempo” o “lo que ha sucedido en época reciente”, de modo que, en consecuencia, el modernismo sería una patología en la conducta intelectual o estética asociada a “la afición excesiva a las cosas modernas”. De todos modos, el desconocimiento de la noción de modernidad ha superado los límites de lo razonable cuando se ha referido a la arquitectura: en efecto, la arquitectura moderna se ha convertido en el emblema de una práctica del proyecto meramente coyuntural, caracterizada por su empeño en interpretar el espíritu del tiempo mediante la asunción de la “estética de la máquina”: esto es, asumiendo para la arquitectura la condición de manifestación visible de un funcionalismo a ultranza, entendido como determinismo funcional de la forma.

Así las cosas, es natural que a la modernidad arquitectónica se le atribuya una vida efímera: si realmente la arquitectura moderna no supuso más que un ligero correctivo moral

* Arquitecto español. Doctor en Arquitectura por la Escola Tècnica Superior d'Arquitectura de Barcelona (ETSAB), de la Universitat Politècnica de Catalunya (UPC). Catedrático de Proyectos Arquitectónicos en la ETSAB y en la UPC.

de la concepción del espacio, orientado a exacerbar la iconografía de la técnica –empeñado, en todo caso, en una figuratividad abstracta, fría e impersonal–, es natural que a los pocos años de producir sus primeros frutos, balbucentes e inmaduros, ya se quisiera pasar página: en efecto, en 1938, cuando el Pabellón de Barcelona o la Villa Savoye no habían cumplido su primera década, W.C. Behrendt ya se refería a las “formas mecánicas”, rígidas y absolutas, como pertenecientes a un pasado ya superado por las “formas orgánicas”, específicas y atentas a las circunstancias del lugar.

En los quince años siguientes se dio una serie de explicaciones de la arquitectura moderna que, en realidad, suponían otros tantos propósitos de rectificación, “si de verdad se quería reservar el auténtico espíritu moderno de la arquitectura”: cada autor se construyó un modelo mental de lo que para él era ser moderno y trató de que la arquitectura se ajustara a ese patrón. Baste recordar el pasaje de R. Banham en el que se lamenta de que los arquitectos modernos no utilicen en sus proyectos las ideas que avanzan en sus escritos: es decir, a mediados de la década de los años 50, el autor deplora la arquitectura moderna realmente existente por considerarla una traición respecto a los “principios teóricos” que deberían informarla.

Tal reducción de lo moderno a lo ideológico está en la base del desconocimiento del fenómeno de la modernidad artística que he mencionado al inicio de estas notas: la revolución de los modos de concebir que introduce la idea moderna de forma es de tal magnitud que los críticos tienen que derivar el fenómeno hacia los criterios conceptuales de un sociologismo, cuya ascendencia hegeliana dificulta la explicación del fundamento estético del cambio. Es más, obviaron la dimensión estética del fenómeno para presentarlo como el fruto inmediato de la irrupción de la máquina, tanto en la industria como en las conciencias. Se puede entender que, ante tan escaso utillaje teórico, los críticos hayan operado por el disimulo –o, lo que es igual, la banalización del fenómeno–, quitándole toda relevancia estética, para ofrecerlo como una cuestión sobre todo técnica y moral.

Lo que cuesta más asumir es que, si la arquitectura moderna es realmente un fiel reflejo del tiempo histórico en que se da, los críticos tuvieran una idea tan frenética de historia que, a los pocos años de emerger esa arquitectura, ya planteasen su relevo. El ciclo del clasicis-

mo –el otro gran sistema estético de la historia moderna– tuvo una vigencia de tres siglos y medio, con las vicisitudes que el paso del tiempo propicia, pero sin abandonar los principios esenciales que lo definen. El romanticismo –que, más que un sistema estético, debe considerarse un modo de abordar la práctica del arte, determinado por la relevancia de la subjetividad en la concepción–, fue el antecedente inmediato de la modernidad y duró un siglo. ¿Qué hizo pensar a los cronistas de la modernidad que a los quince años de aparecer sus primeras manifestaciones había llegado el momento de pasar página?

No es el momento de ahondar en esta cuestión, pero me parece fundamental apuntarlo, como contexto de las reflexiones que siguen: interesa recordar que, efectivamente, en torno a 1960, en Europa, y unos años más tarde en Estados Unidos y en Latinoamérica, se dio por concluido el ciclo de la arquitectura moderna. En ocasiones, con el pretexto de una supuesta *continuità*, se planteó una revisión que invierte los principios básicos de la modernidad, por mucho que en esa época no se atreviera nadie a hablar de “posmodernismo”, calificativo que tardaría casi dos décadas en aparecer y alcanzar su mayor fortuna. La sustitución de los principios de la concepción moderna, que habían inspirado la mejor arquitectura hasta entonces, por “métodos” basados en la gestión de imágenes afectivas con vagas resonancias históricas, de la técnica constructiva o de la realidad más tópica, se llevó a cabo, en definitiva, a través de la renuncia a la relevancia de la forma como agente del orden visual de la obra. Dicha renuncia a la forma supone el eclipse de la visualidad, es decir, de la condición específica de lo visual, tanto si se entiende como atributo del objeto, como si se asocia a la capacidad de mirada del sujeto que garantiza la experiencia artística: en efecto, la arquitectura del realismo provoca –como respuesta de los arquitectos a la orfandad estética en la que se les ha sumido– una acelerada conceptualización que desemboca en la sustitución del juicio estético por la verificación de la “idea” que se utiliza para estimular el proyecto.

La arquitectura renuncia así a su matriz visual intrínseca, para convertirse en la expresión de ideas, en estricta consonancia con la idea hegeliana del arte. Una noción que –en tanto que contempla el arte como expresión sensitiva de una idea– es incapaz de explicar, por su propia definición, la modernidad artística: sistema cuyo fundamento se sitúa en el propósito de construir universos ordenados con criterios de consistencia formal, sin interés alguno en la expresión de nada ajeno a la propia obra. La crítica situó así lo específico de la modernidad

en un ámbito indeterminado que media entre lo estilístico y lo ideológico: en todo caso, la caracterizó como una doctrina coyuntural y de rápida obsolescencia. Sólo así se entiende que, apenas transcurridos diez años desde las primeras villas de Le Corbusier y del Pabellón de Barcelona, de Mies van der Rohe, ya hubiera quien tratase de pasar página de lo moderno, con reconocimientos desiguales de sus “inequívocas aportaciones”: en pocos años, apareció una moda crítica cuyo ensañamiento con lo moderno ponía en evidencia tanto el desconocimiento de los auténticos principios estéticos de la modernidad como la insensibilidad de los cronistas ante sus aportaciones espaciales y plásticas.

No es de extrañar que, con una idea de lo moderno tan banal y costumbrista, se infravalorase el sentido histórico de su emergencia: en efecto, la rapidez con que aparecieron las primeras críticas a la nueva mirada –Behrendt, como se ha visto, antes de finalizar los años 30 ya consideraba que la “forma orgánica” empezaba a imponerse claramente a la “forma mecánica”– demuestra la desconsideración con que los críticos recibieron la revolución estética más importante –tanto por sus principios como por su trascendencia– de la historia del arte, lo que les llevó a considerarla un movimiento tan radical como efímero, cuyo ciclo se habría agotado en diez o quince años. Las doctrinas que han tratado de tomar el relevo desde entonces dan la medida de la infravaloración de que la arquitectura moderna ha sido objeto: una serie de fragmentos doctrinales –generalmente de carácter moral y poca enjundia teórica– se han postulado para sustituir, sucesivamente, la solvencia de un sistema totalizador y coherente, capaz de dar cuenta de la creación artística en el sentido más amplio, no tan sólo de la arquitectura.

El fracaso –tanto estético como estadístico– del posmodernismo pone en evidencia los errores de apreciación de sus promotores: en la actualidad, sólo en los parques temáticos y en los bingos más groseros se aprecia la hegemonía del infantilismo ofensivo con que se quiso jubilar lo moderno, pero hasta en los edificios administrativos próximos a los aeropuertos –ámbito privilegiado de la peor arquitectura contemporánea– se acusa cierto retorno a los modos de la modernidad. Digo “modos” para que nadie interprete que veo, en la apariencia moderna de cierta arquitectura actual, síntomas de regeneración: sólo trato de constatar cómo la ausencia de alternativas a la figuración moderna hace que, cuarenta años más tarde, una espacialidad neoplástica, precisa y refinada, claramente deudora de la arquitectura

moderna, siga dominando claramente tanto en los comercios de referencia de Via Condotti, como en los de West Broadway Street.

La crítica ha asistido impertérrita al episodio de suicidio cultural que acabo de esbozar: ha presenciado la perversión de la modernidad y –sobre todo– su reemplazo por una imaginiería banal, mezcla de audacia y torpeza, sin ni siquiera enrojecer; por el contrario, ha encontrado en la glosa condescendiente de sus cachivaches una salida profesional. De modo que la crítica ha sido, en realidad, primero la creadora y después la acompañante de unas doctrinas que quisieron enmendar la modernidad con unos criterios críticos y operativos que, vistos con la perspectiva del tiempo, cada día parecen más ridículos. No; la arquitectura moderna no ha tenido una crítica que estuviera a la altura de su importancia estética e histórica: la falta de una idea de arte capaz de reconocer las modificaciones esenciales que introduce la concepción de la forma característica de la modernidad –unida a un sociologismo estético de matriz hegeliana que anida en la conciencia de la mayoría de los críticos– se resuelve en la asunción de un ideologismo de emergencia –de carácter esencialmente moralista– con el que se despachó el comentario a cualquier obra de arquitectura moderna, sin apenas haber atisbado su naturaleza arquitectónica.

No deja de resultar curioso que ese moralismo de la crítica remitiera a las puertas del posmodernismo: se diría que un instinto de supervivencia advirtió a los críticos que su perseverancia en el comentario ideológico comprometería su propio cometido público de intermediarios privilegiados entre la arquitectura y la gente: desde entonces, asistimos a un espectáculo impúdico, en el que los críticos más radicales de la “ideología moderna” se muestran razonablemente comprensivos con la mediocridad consumista que anida en la “iconografía posmoderna”. Pero ya se sabe que, para los profesionales, más allá de los críticos no hay vida, y es natural que sea así: necesitan de la autoridad de algún famoso para saber a qué atenerse. No se puede pretender que un arquitecto, además de ejercer la profesión, sea capaz de discernir el sentido estético de sus actos: “para eso está la crítica, institución mediadora entre las obras y el mundo”. La trascendencia de la crítica es, pues, enorme y su responsabilidad en el abandono de la modernidad ha sido definitiva. En esas circunstancias, y con poquísimas excepciones, los auténticos críticos de la segunda mitad del siglo xx han sido los fotógrafos: la renuncia a mirar –a favor del comentario ideológico o moral– en que

los críticos han basado sus discursos ha encontrado su antítesis en el trabajo de un colectivo que tiene en la mirada el fin último de su cometido profesional.

La revisión de la historia de la arquitectura del siglo xx –tarea necesaria y urgente, a la que, en alguna medida y desde diversos ámbitos, se está contribuyendo– tiene en los fotógrafos a sus mejores aliados y, a la vez, su condición de posibilidad: no tan sólo porque sus documentos permiten la revisión, sino porque con su mirada supieron identificar los valores y criterios de proyecto que los críticos no advirtieron; por razones teóricas –creyendo que lo arquitectónico era otra cosa–, o por mera insensibilidad. Testigos de una mirada que no debió eclipsarse, los fotógrafos han sido quienes, con su propio modo de ver o con las sugerencias y la complicidad de los autores, han construido el contrapunto visual de discursos de predicado único, tan incapaces de dar cuenta de la arquitectura que parecen glosar, como de criticar la ideología frente a la cual parecen construir sus discursos.

Es difícil separar la arquitectura de R. Neutra de las fotografías de J. Schulman; la de M. Breuer, de las imágenes de Stöller; la de J.A. Coderch, de la mirada de F. Català-Roca, y la de A. Jacobsen, de las fotos que tomaba él mismo de sus obras, por referirme sólo a casos del dominio público. No cabe duda de que hicieron mucho más los fotógrafos con su mirada que los críticos con sus discursos. Al tomar una fotografía, el fotógrafo separa un episodio, identificado por su valor visual, del resto de la obra; de modo que, al sustraer, construye una realidad visual que tiene sentido en sí misma, si bien su visión no puede prescindir del sentido que se deriva del hecho de formar parte de una realidad más compleja, que es la obra. Hablo de sentido visual, en tanto que determinado por la posición del episodio dentro del conjunto; pero tal sentido no puede prescindir, tampoco, del que adquiere el fragmento dentro del sistema funcional que supone la obra entera.

La fotografía, cuando se asume como una actividad creadora –es decir, constructora de formas–, culmina su dimensión de juicio estético: en efecto, el acto de reconocimiento de la forma que supone el juicio encuentra en la fotografía su máxima precisión. La arquitectura moderna se ha transmitido a través de fotografías: los arquitectos supieron ver inmediatamente de qué se trataba, sin ni siquiera verificar la opinión de los críticos. El arte –la arquitectura, en consecuencia– se ha transmitido siempre por la experiencia: sólo en momentos de

un alto grado de institucionalización –en el neoclasicismo, por ejemplo– la teoría ha cumplido una misión normativa, metodológica, si se quiere; pensemos en J.N.L. Durand. La teoría, en el sentido en que hoy se conoce, en el mejor de los casos ha descrito los principios en que se basa uno u otro momento del arte, para tranquilidad de aquellos que se sienten incapaces de apreciarlo a través del juicio estético. Sí; a los fotógrafos de mediados del siglo xx se debe la atípica continuidad de la arquitectura moderna: no tanto –o no tan sólo– porque han transmitido unas imágenes que deben reconsiderarse –en muchos casos, considerarse visualmente por primera vez–, sino porque han transmitido un modo de ver la arquitectura que es crítico en sí mismo; por una parte, porque identifica los valores en que se basa una arquitectura irrepetible y, por otra parte, porque da continuidad al hecho de mirar como acción constructiva, es decir, como modo típico de construir la forma moderna.

El trabajo que se está impulsando desde la Facultad de Artes y Diseño de la Universidad de Jorge Tadeo Lozano y desde su Programa de Arquitectura, parte de cuyos resultados se ven reflejados en esta publicación, se inscribe en la perspectiva que comento: reconsiderar la arquitectura moderna a través de la mirada es una labor que debe emprender inexcusablemente quien pretenda conocer los fundamentos estéticos del episodio probablemente más importante de la historia del arte. El arraigo excepcional de la modernidad en Latinoamérica es consecuencia de una conjunción de circunstancias de diversa naturaleza. Por una parte, la arquitectura moderna perdió en la travesía el halo ideológico del que jamás pudo desprenderse en Europa; paradójicamente, la distancia favoreció la percepción: los arquitectos aprendieron a manejar los valores y criterios de proyecto de las revistas, no de los intentos teóricos de encontrar el fundamento social de un episodio que no se puede entender si se obvia la historia del arte como hecho autónomo. Por otra parte, los años 60 –el momento más fructífero de la arquitectura moderna– coincidieron con una coyuntura económica favorable, que dejó su impronta en las ciudades. Por último, la arquitectura moderna llegó a ser valorada por instituciones políticas, culturales, productivas y comerciales, como se aprecia con sólo observar la titularidad de los edificios, así como por ciertos sectores sociales con capacidad económica para construir.

Tales circunstancias hicieron que Latinoamérica se convirtiera, de algún modo, en la reserva de la modernidad, cuando en buena parte de Europa el realismo –con el bienintencionado

propósito de establecer una *continuità* con lo moderno, sin renunciar a los valores afectivos de la arquitectura histórica— hacía estragos en las escuelas de arquitectura y en las ciudades. En un momento como el actual, en el que la arquitectura moderna parece volver a interesar—probablemente, como consecuencia del cansancio de cuatro décadas de desorientación—, aunque sea como un estilo más presentable que los inmediatamente anteriores, me parece inevitable recuperar el sentido de lo moderno auténtico: la coyuntura lo favorece, ya que ahora, puesto que ya no es novedad, se presenta desprovisto de todas las adherencias teóricas e ideológicas que lo desfiguraron en la Europa de hace cincuenta años. Latinoamérica ofrece, en conjunto, un acervo de arquitectura a reconsiderar.

Pero volvería a equivocarse quien siguiera la consigna tan habitual de “repensar lo moderno”, con la que ensayistas y publicistas de las diferentes ramas parecen asumir lo que se les viene encima, con talante grave y cara de circunstancias: si se quiere captar lo que convirtió la arquitectura moderna en un episodio fundamental de la historia del arte de todos los tiempos—saliéndose del círculo de prejuicios en que se ha visto envuelta la segunda mitad del siglo xx—, conviene percatarse de que las artes visuales reciben ese nombre por la relevancia de la visualidad, tanto en su concepción como en su experiencia. De ese modo, habría que cambiar el tópico de “repensar” por el propósito de “remirar”, es decir, volver a mirar la arquitectura moderna. Esta publicación es una invitación a una actividad que habrá que asumir si no se quiere prolongar la agonía de una arquitectura que, como decía hace unas semanas un amigo, progresa en un frenético “avanzar hacia la nada”.

Introducción

Carlos Eduardo Hernández Rodríguez*

Presentar un libro como éste, sobre *Arquitectura moderna en Bogotá*, se constituye en una oportunidad para resaltar la importancia que cobra en la academia la divulgación de los resultados de los procesos investigativos de las disciplinas y profesiones que, como la arquitectura, navegan en áreas donde hipótesis y comprobaciones cobran nuevos matices y se mezclan con muchos desarrollos tomados de las ciencias sociales y de las mismas disciplinas, que no necesariamente siguen los conductos regulares de la investigación de las llamadas “ciencias duras”. En este sentido, este libro da cuenta de varias miradas en torno a temas específicos desde la investigación en arquitectura y se constituye en una oportunidad para conocer algunos de los avances realizados desde un grupo de profesores investigadores, que han decidido embarcarse por los caminos de la indagación y la búsqueda de respuestas, con el desarrollo de procesos y herramientas analíticas diversas, que han permitido develar nuevas aproximaciones al tema propuesto.

Aun hoy, con los rápidos métodos de comunicación, los libros siguen siendo un canal apropiado para divulgar en la comunidad académica y a los interesados en estos temas, los resultados de las nuevas proposiciones en torno a discusiones que han sido planteadas

* Arquitecto, Universidad Nacional de Colombia. Maestría en Urbanismo, Universidad Nacional de Colombia (Facultad de Artes). Candidato a doctor en Arte y Arquitectura de la Universidad Nacional de Colombia. Actualmente es Director de Innovación Educativa y Apoyo Académico de la Universidad Jorge Tadeo Lozano.

desde la arquitectura y el urbanismo, con preocupaciones centradas esencialmente en el análisis de las espacialidades que hemos habitado o habitamos y sus múltiples relaciones e interacciones, contenedoras de innumerables procesos que bajo la lupa del investigador, abren inmensas posibilidades para el descubrimiento y la fascinación.

El hilo conductor del libro se centra en el análisis de aspectos que centrados específicamente en la arquitectura y el urbanismo moderno presentes en la ciudad de Bogotá, presentan aproximaciones y lecturas variadas que aportarán significativamente a las discusiones sobre estas temáticas.

Respecto a los autores, se resalta la creciente producción del grupo de investigación del Programa de Arquitectura de la Universidad Jorge Tadeo Lozano, con aportes de algunos de sus profesores como Pedro Juan Bright, Óscar Salamanca Ramírez y Ricardo Rojas Farías, quienes consignan aquí parte de los planteamientos construidos en sus últimas investigaciones a propósito del tema propuesto. De igual manera, destaca la presencia de amigos colaboradores como María Pía Fontana y Miguel Mayorga, investigadores de la Universidad Politécnica de Cataluña, que como profesores invitados internacionales, han aportado desde sus indagaciones a la construcción de esta mirada a la arquitectura y a la modernidad en Bogotá.

Con la aparición de estos documentos desde la academia como parte fundamental al apoyo de la investigación en nuestras disciplinas, se continúa un camino promisorio para el fortalecimiento de estas discusiones en los próximos años y que renueva permanentemente el compromiso de la Universidad con la investigación.

1. La arquitectura y la naturaleza: reflexiones sobre la casa moderna en Bogotá

Óscar Alonso Salamanca Ramírez*

La capacidad de construir edificios que establezcan una relación de semejanza o de oposición con el medio son alternativas que han tomado los arquitectos, en el transcurso de los tiempos, para establecer un punto de contacto con el medio que lo rodea. Esta facultad de establecer semejanzas u oposiciones y de comprender el mundo para alterarlo y traducirlo a una forma arquitectónica, se manifiesta como mecanismo que lleva implícita una manera particular de constituir la relación del hombre con la naturaleza. Según lo anterior, es posible afirmar que una edificación es un producto humano que pretende instaurar una relación con el territorio que lo rodea. En este sentido, los procedimientos para construir la forma arquitectónica, las preexistencias del lugar y los mecanismos, mediante los cuales se integra o se separa de la naturaleza, son variables que permiten precisar los límites de la obra arquitectónica. La delimitación del lugar, entonces, juega un papel importante en el proceso proyectual, por cuanto permite concretar aquello que define la edificación y aquello que existe previamente en el lugar en donde se instaura la arquitectura, aspectos que

* Arquitecto, Universidad Nacional de Colombia. Máster en Historia, Arte, Arquitectura y Ciudad, Escuela Técnica Superior de Arquitectura de Barcelona, de la Universidad Politécnica de Cataluña. Maestría en Arquitectura de la Universidad Nacional de Colombia (Facultad de Artes). Candidato a doctor en Arte y Arquitectura, Universidad Nacional de Colombia. Actualmente es Decano encargado del Programa de Arquitectura de la Universidad Jorge Tadeo Lozano.

conducen a la configuración de un universo que, en doble vía, separa y, a la vez, integra los diversos espacios que la conforman.

En la formulación de los postulados que enmarcaron el pensamiento de la arquitectura moderna, la relación entre la naturaleza y la arquitectura se encontró matizada por diversas posiciones, algunas de ellas divergentes, que enmarcan la producción arquitectónica en las primeras décadas del siglo xx. Es así como el movimiento moderno en arquitectura se presenta como la culminación de un proceso que, para autores como Giedion, plantean la separación de la relación del hombre con el mundo. Esta manera de entender el problema se centró en consolidar la idea según la cual, a través de la edificación, la arquitectura se expresa en la forma pura, condición que conlleva la disposición de volúmenes prismáticos sobre una superficie verde, como una manera de hacer evidente la conquista de la naturaleza a partir de intervención humana. La valoración de la edificación autónoma y suelta en el espacio se presenta en los planteamientos de Giedion cuando dice: “Actualmente hemos vuelto a ser sensibles al poder de los volúmenes para emanar espacio, lo que nos ha abierto los ojos sobre cierta afinidad emocional con los primeros orígenes de la arquitectura. Volvemos a darnos cuenta de que los volúmenes emanan espacio, igual que la envolvente da forma al espacio interior. Podemos recurrir a la obra de un escultor para buscar una expresión de esta experiencia contemporánea de las relaciones entre volúmenes de diferente forma, altura y posición” (Giedion, 2009: 28-29). Frente a lo anterior, el autor procura legitimar la condición universal de su planteamiento mediante tres componentes que permiten abordar esta manera de hacer la arquitectura. En primer lugar, la idea de volumen dispuesto en el territorio que configura el espacio arquitectónico se valida en la historia, por cuanto es un procedimiento que no es nuevo y ha sido utilizado como un recurso para establecer una relación del hombre con el mundo.¹ En segundo lugar, la ratificación del volumen sobre la superficie, como condicionante de la configuración del espacio arquitectónico, permite otorgarle la misma potencia al espacio ilimitado frente a aquel que ha sido definido por un plano, situación que implica establecer la idea en la cual el espacio interior

1 Es importante anotar que Giedion hace referencia explícita a la arquitectura egipcia, hecho que es significativo, por cuanto el valor de la historia se define en relación con la producción arquitectónica moderna. La paradoja se encuentra, entonces, en que uno de los postulados sobre los cuales se cimentó el mundo moderno es su presumible separación con el pasado, y la aceptación de la arquitectura egipcia para explicar la arquitectura moderna pone de manifiesto la necesidad de verificar hasta dónde fue tan radical el cuestionamiento del pasado por parte de los arquitectos modernos.

se subordina a la disposición del edificio en una extensión del terreno en el que se localiza. Y, en tercer lugar, la categoría artística de la arquitectura, al establecer el carácter escultórico de la obra, tema que ubica al arquitecto como un hacedor de cuerpos en el espacio.

En el lado opuesto del anterior planteamiento se encuentran los postulados presentados por Bruno Zevi, autor que hace énfasis en la ordenación de una arquitectura que defiende el valor del espacio interior del edificio como tema central de trabajo y que, con matices de carácter social, establece un vínculo entre el edificio y el lugar. Desde esta perspectiva, la apuesta por una arquitectura que incorpora variables asociadas a la experiencia del espacio arquitectónico se plantea como una variante al funcionalismo manifiesto en la “máquina para habitar”. Al respecto, Zevi afirma lo siguiente: “La reiterada fórmula funcionalista de la ‘máquina para habitar’ refleja esa ingenua interpretación mecánica de la ciencia como verdad fija, lógicamente demostrable, matemáticamente indiscutible e invariable. Ése es el viejo significado de la ciencia, que ha sido reemplazado en nuestro siglo por otro nuevo, más relativo, elástico, articulado. El espíritu científico arroja hoy su luz sobre todo el campo irracional del hombre, descubre y libera los problemas colectivos e individuales del inconsciente y la arquitectura, que en veinte años de funcionalismo se ha puesto al día con respecto a la cultura científica y técnica de un siglo y medio, se abre y se humaniza, no por romántica arbitrariedad, sino por el natural progreso del pensamiento científico” (Zevi, 1998: 106).

La anterior formulación pretende situarse como una evolución en la configuración del espacio arquitectónico, por cuanto sus argumentos intentan demostrar que el edificio es el resultado de incorporar variables que no están necesariamente en el ámbito profesional, sino que existen otros temas, de orden contextual, que están al servicio de la condición humana de la arquitectura. Lo anterior hace parte, según Zevi, del habitual avance del conocimiento y es, precisamente, esta condición, el motor que le permite a los arquitectos dar un paso hacia adelante en sus reflexiones.

Es significativo cómo la reflexión sobre la relación entre arquitectura y naturaleza se intenta sustentar a partir de una visión científica de la arquitectura que, en las dos orillas de la discusión, reclamó una metodología que pretendió la validez de su formulación como una disciplina del conocimiento.

La dialéctica entre la arquitectura y la naturaleza se sitúa, en primer lugar, como un acto de contraste, el cual permite definir una condición de diferencia de la arquitectura frente a su contexto. En este caso, se privilegia el objeto sobre el lugar, idea que se cimentó en la regulación, la reglamentación y la estandarización del espacio urbano y arquitectónico, al tomar en las formas puras y en la noción del ángulo recto, la manera de tomar distancia frente al lugar. En este orden de ideas, Le Corbusier plantea una aproximación que valida esta condición racional de la producción arquitectónica, la cual se devela mediante la incorporación de un método de verificación de variables que se hacen manifiestas en la ciudad y en la arquitectura. Le Corbusier plantea: “El urbanismo, preocupado por la felicidad o el infortunio, decidido a crear la felicidad y a expulsar la desgracia, se presenta como una ciencia digna en este período de confusión; semejante preocupación que origina ciencia, revela una evolución importante del sistema social. Evidencia, por una parte, la áspera e imbécil acción individual en pos de apetitos egoístas; tales acciones han constituido las grandes ciudades. Demuestra, por contraste, la reparación automática en la hora crítica; solidaridad, piedad, amor del bien que proyectan una voluntad poderosa hacia un objetivo claro, constructivo, creador. El hombre en ciertos momentos se dispone a crear de nuevo y éstas son sus horas de felicidad” (Le Corbusier, 2001: 49-50).

En segundo lugar, como acto de mimesis, entendida como la capacidad de construir y producir semejanzas con el medio que lo rodea, mecanismo que permite extraer del contexto físico las determinantes que posibilitan la edificación, aspecto que condujo a que fuera factible ajustar los procedimientos del proyecto a las posibilidades del lugar. Esta manera de aproximarse al problema arquitectónico parte de las reglas emanadas por el orden natural, las cuales garantizan su permanencia en el tiempo. Al respecto, Wright considera: “El empleo directo y práctico de los principios orgánicos crea la multiplicidad de las nuevas formas como algo esencial para la civilización moderna, por lo tanto nace fuerte y multiplicado desde el interior para defenderse contra cualquier ataque externo. Un gran ejemplo del arte empleando la ciencia” (Wright, 1998: 663).

En el contexto local, estos conceptos no se presentaron con la radicalidad con que se hicieron manifiestos en Europa o Norteamérica. La ciudad de Bogotá, en la década de los años 40 del siglo pasado, se debate entre el mantenimiento de una tradición y la apertura a los