

Medellín – ¿“Minimal”?

Revisión de la arquitectura moderna

Informe de investigación, 1997

Emilio Cera Sánchez

(1942 - 2014)

Arquitecto de la Universidad Nacional de Colombia. Realizó estudios de planeación, diseño y construcción de vivienda popular en Bouwcentrum International Education, Róterdam, Holanda. Magíster en Proyectos de Desarrollo Social de la Universidad del Norte, Barranquilla. Magíster en Ciencias de la Educación de la Universidad de París XII, Créteil, Francia. Profesor asociado y emérito de la Universidad Nacional de Colombia, donde además fue Decano de la Facultad de Arquitectura y Jefe de Planeación Física. Profesor de la Universidad Pontificia Bolivariana y de la Universidad Santo Tomás. Ganador de algunos concursos de arquitectura, acreedor de varios reconocimientos y autor de varios artículos, ensayos y libros.



Resumen

Los apartes transcritos en este documento corresponden al resultado de la investigación sobre la arquitectura de Medellín en la última década del siglo xx. Inicialmente, se presenta una síntesis histórica de la arquitectura colombiana previa a la aparición de la modernidad, luego se hace una descripción más detallada de la arquitectura moderna y sus derivas en el país, concentrando la reflexión en las tendencias identificadas en la arquitectura de la ciudad de Medellín.

Palabras clave

Arquitectura, Medellín, minimal, modernidad, posmodernidad.

Presentación

Al tiempo en que se realizaba el presente trabajo se vivían situaciones críticas en la arquitectura en Colombia, dentro de un contexto de recesión que alcanzó casi una década. Durante los años noventa el tema mundial dominante era el de la globalización, a lo cual correspondía una arquitectura supermoderna o neominimal. En nuestro país, la mayor preocupación era cómo lograr reactivar la industria de la construcción, recuperar el mercado de la vivienda y el fenómeno del desempleo general y en la profesión de arquitectura.

Como en los países desarrollados, también en el nuestro se había superado el debate del llamado posmoderno, y se habían abandonado las tendencias deconstructivistas, que por lo demás no dejaron obras que merezcan recordarse. El posmodernismo alusivo, que trabajaba lugar, contexto, identidad (que estuvo muy apoyado al principio en los trabajos de Robert Venturi, *Complejidad y contradicción*, de Christian Norberg Shultz y Aldo Rossi, o del texto canónico de la posmodernidad: *La condición posmoderna* de François Lyotard) se agotó, por su abuso del significado y la metáfora y por el mal empleo de una jerga semiótica, basada en los estudios de lenguaje de Noam Chomsky. La llamada “deconstrucción”, que incorporaba por su parte significados simbólicos y metáforas de otras disciplinas, se agotó en un manierismo y experimentalismo gratuitos.

El high-tech, que aparece a partir de los años setenta, no tuvo mayor incidencia por fuera de los países occidentales desarrollados del norte (en Colombia, sus atisbos son francamente ridículos). A partir de los años noventa se da un considerable renacer de la arquitectura, caracterizada por lo sobrio y una renovada búsqueda del “menos es más”, que puede contar en el momento actual con mejores posibilidades técnicas y de materiales que en la época de Mies van der Rohe en los Estados Unidos, y que es más abstracta en el manejo de la arquitectura como “objeto” simple y neutral. Un “menos es más” que ahora recurre a concentrar y omitir, creando una estética de lo ausente (la paradoja de toda eliminación reside en el hecho de que lo que se borra corre siempre el riesgo de subsistir bajo la forma de un espectro).

Para principios de los años noventa, también en Colombia, se había pasado de una actitud de denigrar lo moderno a un interés renovado por su estética, y a reconocer que los procesos de modernización abren las pautas en la arquitectura y la ciudad. Por otro lado, se empezó a dar cada vez menor interés por las dimensiones simbólicas de la arquitectura y mayor por la presencia de la misma. A principios de la década se dio a conocer el texto de Marc Augé, *Los no lugares. Espacios del anonimato. Antropología sobre modernidad*. Se

acuñó así el término supermoderno, condición que se da, según Augé, por una renovada o diferente relación entre la gente, los lugares y los espacios.

En todo el occidente desarrollado, al finalizar el siglo xx, se retomaron los temas de las cajas de cristal, o de superficies suaves, traslúcidas, con volumen rectangular, neutro, y las arquitecturas livianas abstractas, indefinidas, con espacios de alto control ambiental. Se vivió un fenómeno que también afectó la producción colombiana: la exageración de lo moderno. Se estudió el manejo del “menos es más” como tendencia, con sus vagas ausencias, en ocasiones, que se presenta como un fenómeno recurrente y dominante en nuestra arquitectura, y sus posibles raíces, teniendo en cuenta el panorama descrito.

Resultados de la investigación

Colombia: evolución hacia el moderno - constantes sobrias

Precolombino. Arquitecturas efímeras

No existen vestigios de arquitectura o ciudad en el territorio colombiano durante el periodo precolombino, con excepción de los asentamientos de la Sierra Nevada de Santa Marta; ya que las versiones de los demás asentamientos que nos han llegado, dada su condición de materialidad efímera, ha sido gracias a los cronistas en sus memorias.

De los asentamientos estudiados en todo el país se puede concluir que se trataba de arquitecturas y preciedades concebidas con la lógica racionalidad y sobriedad, que permitían el desarrollo del conocimiento y los recursos disponibles, y que se imponían sobre las aspiraciones. Los datos con que se cuenta indican que eran modestos.

Colonial. Predominio de la sobria arquitectura militar

Durante el periodo colonial, en el actual territorio colombiano, no se produjeron arquitecturas muy importantes, con excepción de la realizada en Cartagena. Santafé de Bogotá, Popayán y las demás provincias del

territorio virreinal de la Nueva Granada desarrollaron unas arquitecturas de carácter popular, y los escasos monumentos y obras públicas se construyeron siguiendo modelos de la metrópoli y estuvieron a cargo de alarifes, aparejadores, carpinteros y mano de obra local (se podría considerar edificación más que arquitectura), aunque en algunos casos tenga mérito como conjunto su valor aislado es de poca monta.

Aunque no es el interés de este trabajo explorar la arquitectura de los periodos mencionados, está claro que ni siquiera en Cartagena se construye con presencia de ornamento abundante o códigos barrocos. Tal vez por su carácter militar defensivo predominante, y por sus raíces andaluzas, la arquitectura en Cartagena y el Caribe es de estirpe sobria. Tanto la arquitectura militar (murallas, castillos, obras defensivas) como la religiosa (catedrales, diferentes parroquias y conventos) y la civil (casas, edificios de gobierno y otros) son de una sencillez casi espartana, asunto no atribuible solamente a la pobreza. Algo deliberado hubo en tal ascetismo.

La arquitectura doméstica, aunque generosa en área y altura, con amplios patios y solares, destaca por su pobreza digna o austeridad, para emplear un eufemismo muy socorrido. ¿Qué tanto de la arquitectura herreriana, además de la innegable influencia de arquitectura militar, hay en esto? ¿Qué tanto de la arquitectura popular mediterránea? La cultura andaluza, y por supuesto su tradición en arquitectura, fue la que predominó en la colonización española en América; y esta arquitectura es heredera de la mejor cultura popular mediterránea, sin duda nuestra raíz más importante en cuanto a arquitectura detectada en la actualidad. Colombia adeuda mucho a la tradición popular mediterránea. Esta tradición tuvo tres tipos de construcciones: casas o edificios con patio, edificios aterrizados y escalonados y construcciones en hilera.

El patio se da en el Mediterráneo (Goldfinger, 1993) desde África del Norte hasta las islas griegas y, por supuesto, en el sur de España. Estas modalidades se dan mezcladas y con variantes según el sitio y la cultura

específica. Lo que las une es una idea de forma clara, solidaria, un desarrollo armónico, orgánico, por células y asentamientos muy variados, dentro del predominio de las formas cúbicas. Esta arquitectura es construida de modo predominante con madera, albañilería de ladrillo, piedra o bahareque y tapia con revoque, teja de barro y terrazas en tablón de ladrillo.

Aspiraciones republicanas —el Neoclásico—

Un buen ejemplo de las aspiraciones republicanas colombianas, en cuanto a arquitectura, lo tenemos con el caso del Capitolio Nacional. Aunque la idea era anterior, en 1846 se iniciaron los trabajos del “edificio principal de la Nación” y los cimientos se terminaron en 1851.

Thomas Reed, su autor, deja en su memoria descriptiva las siguientes aseveraciones:

me piden un Capitolio, un Palacio republicano que proporcione decente alojamiento a todos los altos poderes nacionales [...] el compromiso es grande y habrá que apurar la economía en la distribución y ordenación [...] no se pensó en una obra grande ni ostentosa ya que [...] quedará empezada y no competiría en lujo con los europeos [...] ni conviene cebarlos en lo superfluo cuando todavía carecen de lo necesario [...] por lo tanto, el proyecto presenta la sobriedad, severidad republicana, entereza de carácter de que tanto ha menester un pueblo reducido y modesto [...] aliados con la dignidad y majestad que debe respirar el primer templo civil de una nación [...]; el edificio es sobrio y macizo, sin decorados churriguerescos, los adornos ociosos y las falsedades, exageraciones y extravagancias características de toda decadencia [...] su aspecto es austero, macizo y cerrado (Ortega, 1999, pp. 257-269).

¿Se simplifica el lenguaje neoclásico? ¿O se adaptan y adoptan códigos lingüísticos del racionalismo europeo? ¿Purismo, imposición de la pobreza? ¿Se trata de una condición impuesta por escasez de recursos o una búsqueda deliberada de lo sencillo como valor? Para el capitolio se hace uso de abstracción, asimetría, nuevos

materiales, se buscan valores universales. Para esto, se emplea, de modo deliberado, el código neoclásico, adaptándolo a nuestra realidad y recursos para la época.

Neoclásico

La escogencia del neoclásico era parte de una tradición de la cultura occidental: se ha empleado siempre esta tendencia como muestra de valores relativos a la razón, la ciencia y el progreso; por esto, el capitalismo, sobre todo el anglosajón, también empleó el código neoclásico. Para la Revolución francesa lo neoclásico representaba los valores civiles de la república romana. Se valoraba su carácter democrático. También, por supuesto, en ese momento denotaba valores de modernización. Lo neoclásico invocaba el progreso y la razón. Se veía como lenguaje culto empleado por las civilizaciones más grandiosas. Se ligaba incluso al desarrollo social (Niño, 1991). En la entonces naciente república fue definitiva la decisión y escogencia del código neoclásico. Escribió Thomas Reed: “No he hecho sino traducir en piedra una necesidad de este pueblo”, refiriéndose a la obra del capitolio.

Por razones como las mencionadas, adoptaban las nacientes repúblicas latinoamericanas, y Colombia entre

ellas, el lenguaje neoclásico como elemento unificador para las distintas tipologías. El Neoclásico se prefirió por su rigor científico en el lenguaje, en planimetría, espacialidad y nivel decorativo, y por sus características de orden. La definición precisa de orden se refería a la articulación general y a los elementos ornamentales. También se destacó en la decisión un cierto higienismo: luz, aire, ventilación... servicios sanitarios. En síntesis, se vio en el Neoclásico lo nuevo, teóricamente.

Modernidad republicana

El periodo llamado republicano en Colombia (1810 -1910?) produce una modernidad inspirada en lo francés y en el código ecléctico de *beaux art* matizado con renacimientos coloniales. A finales del siglo XIX se consolidan las arquitecturas regionales en algunos territorios, en parte debido al aislamiento y la necesidad de un desarrollo con pocos recursos.

Atreviéndonos a proponer una clasificación de la arquitectura en Colombia, desde la independencia hasta hoy, y enmarcada en la corriente objetiva (siglos XVIII y XIX), corriente nueva objetividad (siglo XX, años veinte y treinta), y modernidad (república liberal), tenemos la siguiente tabla.

Tabla 2.1 Clasificación de la arquitectura en Colombia desde la independencia hasta hoy

Periodo	Código - Estilo
1800-1810	Neoclásico - colonial
1840-1880	Ecléctico - Neoclásico - ecléctico
1890-1930	Neoclásico - ecléctico
1930-1950	Moderno racional - <i>art déco</i>
1950-1990	Transición / Organicismo
1970-1990	Posmoderno
1990	Neominimal - esencial- supermoderno

* En todos los periodos se dan arquitecturas populares en las diferentes regiones

Fuente: elaborada por el autor.

Años treinta “modernización”

El siglo xx en Colombia se inicia, según muchos autores, después de su segunda década. Sin embargo, está claro que en ciudades como Barranquilla, en las primeras décadas, existen desarrollos importantes. En 1928 aparecen en el directorio profesional de la ciudad los siguientes arquitectos: Alfredo Badenes, Max A. Borrero, Domingo de la Hoz, Pablo y Víctor Galofre, Luis Gutiérrez de la Hoz,¹ Guillermo González, Dominiciano Hamburger (?), Francisco Martínez, Félix Mercado, Reinaldo Morales, Miguel Pacheco, Enrique Pérez G. y los hermanos Sabalza (Rasch, 1928). Ya para 1920 se crean el barrio El Prado, la aviación, los correos y se tenía una industria textil (Textiles Obregón).

El liberalismo emprendió, desde principios de siglo, la acción política que culminó con la toma del poder con Enrique Olaya Herrera en 1929. A partir de entonces, el esfuerzo de la llamada república liberal por actualizar el país, por hacerle retomar el tren de la historia asimilando los desarrollos científicos, técnicos, artísticos, fue más una lucha contra el frente interno de sectores que no querían ceder privilegios que contra límites impuestos por países desarrollados.

La arquitectura colombiana, en los años treinta, empleaba una relativa modernización, técnica y de materiales nuevos. Se dieron casos de lenguaje moderno y racional sobre tecnologías tradicionales. En el interior de Colombia, el siglo xx se iniciaba en la década de los treinta y a él se entraba tangencial, dependiendo en buena medida de los centros europeos tradicionales (Londres, París y ahora de Norteamérica, convertida cada vez más en alternativa al poder y saberes europeos). El país era todavía pastoril, rural, si mucho preindustrial, preburgués. En literatura éramos bardos, no pensadores (Rafael Gutiérrez Girardot), era un país jesuítico-tomístico.

De modo anecdótico veamos un poco el clima que imperaba. Refiriéndose al claustro de Santo Domingo

¹ Maestro de obra, con nivel profesional.

en Bogotá, derribado para construir el edificio Murillo Toro, el presidente Eduardo Santos, citado por Carlos Niño (1991), dice:

Me atrevo a pensar que ese claustro perdió hace muchísimos años el valor que pudiera tener; como obra arquitectónica nunca ha tenido valor considerable, no resiste la comparación, ni siquiera de lejos, con los maravillosos claustros quiteños y menos aún con los que en Europa se conservan en muchas partes como recuerdos vivos del arte de otra época. Nuestro gran patio de Santo Domingo, derribado a fines del siglo xvii y reconstruido cuando ya había nacido la República, era apenas una modesta obra de albañilería. Sus paredes de tierra pisada hablaban solo de la pobreza de nuestra colonia. Ninguna de sus columnas exhibía el menor adorno y su único valor residía en su amplitud (s. p.).

Sobre el mismo tema *El Tiempo* califica el edificio de anacrónico y desvaloriza, de paso, el edificio del actual Museo Nacional:

el patio quedaría tan simple, tan inexpresivo y tan tonto como la fachada del Panóptico Central. Bogotá no puede ser interminablemente una ciudad conventual, gris y monótona; la influencia de esos edificios antiguos y mal ubicados le da ese carácter, el ambiente es de suyo plomizo y triste, de él se contagiaron las almas de los arquitectos coloniales, casi todos los frailes con los ojos enteramente puestos en la muerte (s. d.).

Proyecto arquitectónico. Objetivo

Con la república liberal, la coyuntura de crisis y migraciones, después de la caída de la Bolsa de Nueva York, y la inestabilidad en Europa en el periodo de entreguerras, nos vienen aires nuevos y un realismo desencantado. El término objetivo en este contexto, como hemos explicado ampliamente, proviene del movimiento que se dio en Alemania, Holanda y Suiza, entre 1923 y 1933, que identificaba un realismo nuevo con influencia socialista. Hubo en este realismo una mezcla de cinismo y resignación ante un mundo duro

y en crisis, como el europeo de entreguerras, y de entusiasmo e interés por la realidad al alcance de la vida cotidiana. Había una desilusión saludable con la realidad, producto de la razón.

Este realismo, como arte, agrupó, como vimos, corrientes antiexpresionistas en arquitectura. El primero en usar el término *sachlichkeit* (objetividad) en Alemania fue el arquitecto Hermann Muthesius, en artículos escritos para la revista *Dekorative Kunst* entre 1897 y 1903. Muthesius sostenía que los movimientos como el de *Arts and Crafts* y el de la Ciudad Jardín ingleses eran *sachlich* (Muthesius, 1900). Muthesius hizo parte del Deutscher Werkbund, que se fundó en 1907, con el ánimo de colocar a la cabeza la producción alemana. Su exposición en Stuttgart, 1927, lanzó la arquitectura racionalista.

En Alemania, Holanda y Suiza, este concepto trascendía el arte y se volvía una revolución mental que se entendía como *zeitgeist* o espíritu de la época; como una actitud general para el pensamiento y el sentimiento. La actitud *sachlich*, aunque muy ligada al socialismo, no lo estuvo directamente al llamado realismo mágico.

La inteligencia y la cultura de la Europa central y occidental, para los años veinte, recibió una gran influencia de los desarrollos de las vanguardias rusas (Alemania y Rusia se vieron enfrentadas, en esta época, a las potencias occidentales; y además con el bloqueo económico impuesto por los acuerdos de Versalles y por reparaciones de guerra). La vanguardia rusa publicó, en 1922, la revista *Vesch*, en tres idiomas (*Vesch-Gegenstand-Objet*), que evocaba a la vez lo *sachlich* y lo suprematista. En 1923 aparece la revista *G*, de Berlín (por *Gestaltung*: forma). Ambas publicaciones vieron en las estructuras de la ingeniería empírica lo *sachlich* y reconocían en ellas: belleza espacial, significado y la yuxtaposición de lo abstracto no objetivo con lo empírico. En Basilea se formó el grupo ABC con aportes del arquitecto holandés Mart Stam, El Lissitzky y del grupo formado por Emil Roth, Hannes Meyer, Hans Schmidt y Hans Wittwer. La idea era el diseño, con base científica, de edificios que respondieran a las necesidades sociales.

Muchos arquitectos de la época en Europa trabajaron por medio de un diseño colectivo y la “invención” por elementos tectónicos, estructuras funcionales y algunos elementos compositivos abstractos. Se aplicaban estándares normativos (Paul Artaria) y tecnologías en donde se usaba el concreto reforzado, metal y vidrio. En general, se destacaba la estética y la economía de la tecnología moderna de la construcción (proyecto de Meyer en Basilea y Petersschule de Hannes Meyer). Para estos arquitectos era preocupante la exactitud en la construcción, los cálculos y la pertinencia social de las obras.

De Meyer son los siguientes aforismos: “Todas las cosas del mundo son un producto de la fórmula función, tiempo, economía, de modo que ninguna de estas cosas es una obra de arte”. “Todo arte es composición y por tanto resulta inadecuado para un fin particular”. “Toda vida es función y por lo tanto no es artística; la idea de la composición de un muelle es capaz de hacer reír a un gato”. “Pero ¿cómo diseñar el plano de una ciudad o el plano de una vivienda?, ¿composición o función?, ¿arte o vida?” (Meyer, 1928, s. p.).

La crítica de los opositores a esta posición extremadamente *sachlich*, y entre ellos la de Le Corbusier, era por su ataque al arte. Según Le Corbusier la *neue schlichkeit* ignoraba las palabras *baukunst* (arte de construir) y *kunst* (arte), sustituidas por *bauen* (construcción) y *leben* (vida). La arquitectura, dice Le Corbusier, es un fenómeno de creación de acuerdo con una distribución. Quien determina la distribución determina la composición.

Por su parte, el grupo holandés De Stijl, en su ensayo de 1924 “Vers une Construction Collective”, abogó por una solución objetiva y técnica para la síntesis arquitectónica. Se buscaba constituir un entorno de acuerdo con las leyes creativas, según principios fijos, siguiendo las leyes de la economía, de las matemáticas, la técnica y la sanidad, para lograr una nueva unidad plástica.

Moderno con raíces populares

El énfasis en lo espacial, minimizar o eliminar la decoración y ornamentos e incorporar nuevas técnicas y materiales, fue algo compartido por muchas de las corrientes modernas. La conexión de la modernidad con la arquitectura popular, como con la tradición clásica, es bien conocida (Adolf Loos, arquitectura moderna alemana y holandesa)... En el caso de Le Corbusier, su interés por estas tradiciones (la clásica y la popular) lo llevó a estudiar la arquitectura de la cuenca mediterránea (Turquía, la Acrópolis, las Islas del Egeo); a su vez, la obra de Wright debe mucho a las tradiciones japonesas populares.

La luz, la claridad formal, los medios sencillos y honestos conservarán, tanto en las tradiciones cultas como en las populares, una magnificencia a pesar de su aparente sencillez clásica y humildad en los casos populares. Le Corbusier encontró en el mediterráneo el sitio donde la forma resaltaba bajo la luz y mostraba plasticidad y armonía (Ronchamp es deudora, sin dudas, de la arquitectura vernácula de las islas griegas y del norte de África). La herencia mediterránea, sobria y magnífica se prolongó con la primera modernidad reinterpretada, con sus lecciones de sencillez, geometría y efectos de luz en superficies, color.

Moderno con raíces clásicas (dórico)

Lo clásico, sobre todo en la arquitectura dórica, se basa en el lugar elemental, arquetípico. El espacio sagrado, la arquitectura mágica y aúlica, buscando la unidad, la simplicidad, la precisión, la repetición... Luz y sombra en la materialidad y espacios puros, perfectos, esencialistas... geometría, cuerpos platónicos, sencillez, rigor, austeridad, virilidad (¿parquedad o laconismo?).

Moderno con raíces japonesas (sukiya-kinari)

La tradición japonesa, tan sólida como la del clásico occidental, también privilegia las geometrías y los volúmenes simples. Emplea series limitadas de materiales, la eliminación de excesos en objetos y de la satu-

ración figurativa; propone espacios vacíos que hagan olvidar al usuario las referencias anteriores.

La estética kinari busca la belleza a través de la simplicidad trabajada con ausencia de ornamentos. Esta estética se relaciona con la cultura sukiya, que parte de una mirada sacra a la naturaleza. Sus principios manejan geometría, luz natural, naturaleza, buscando la materialidad. Esta estética es tan parca y poética como un haiku: haiku es agua (muy conocido es el haiku del maestro Basho: “un viejo estanque / una rana se salta:/ el sonido del agua”... (Sari y Montaner, 1996, s. p.)).

Moderno con raíces populares mediterráneas

Lo básico, lo económico, la unidad y austeridad. ¿Pobreza? (Delia Mies: *beinahe nichts...* o casi nada) medios sencillos, honestos, formas que resaltan bajo la luz con plasticidad y armonía, idea de claridad, solidaria: desarrollo racional armónico por células. Predominio de forma cúbica. Colores blancos.

Moderno con raíces de las vanguardias (purismo-De stijl-neue sachlichkeit)

Casta belleza, maternidad, pura técnica, precisión mecánica, racionalidad, repetición, reducción, abstracción. Por el lado purista: orden, geometrías y formas platónicas, objetos típicos... neoplatonismo; por el de la *neue sachlichkeit* abstracción, realismo con dosis de cinismo y resignación, de desencanto, elementarismo, estandarización. Esto se lleva a extremos con el grupo suizo ABC, que como ya vimos dominó en la Bauhaus cuando estuvo bajo la dirección de Hannes Meyer (1928). “Todas las cosas del mundo son un producto de la fórmula función, tiempo, economía...” (s. p.).²

El *international style* es una propuesta que deforma la modernidad sencilla y la deja en manos de promotores, con ánimo solo de obtener máxima rentabilidad. La vació de su contenido social y la tornó disponible para la economía del mercado. En Tadao Ando se da

² Se sustituían *bau* y *kunstr* por *bauen* y *leben*.

la vertiente anticonsumista. En México, basado en ABC (Hannes Meyer) se dará el llamado pobrismo... función por economía. No incluimos el *art déco* en esta rápida revisión por considerar que fue el último estertor de *beaux arts*. Sukiya: esta tradición trabaja la monotonalidad (de monótono). En el caso de Tadao Ando, como vimos, es un rechazo a los valores consumistas.³ También trabaja las repeticiones, el cambio gradual mediante pequeñas variaciones, la geometría simple, la claridad espacial y conceptual.

En esta corriente las obras se dan con una designificación de los materiales y tecnologías, y se busca la estimulación de la sensibilidad perceptiva y emotiva. Según Simón Marchán Fiz (1994), en todo el minimal se trató de una fenomenología de la presencia.

Less is more (menos es más). Lectura de la obra como elemento unitario⁴

Las tendencias minimal, a través de la historia, han propuesto interpretar las obras como objeto único, rotundo, situado en su entorno de modo singular, como hito y referente en su medio. Se han resaltado las formas geométricas simples y los materiales expresivos. La vía común para obtener lo sencillo ha sido reduccionista y se ha propuesto la llamada ley de la omisión: se puede omitir siempre que se sea consciente de tal omisión, y si lo omitido refuerza la composición basada en un aura de lo omitido, de lo no dicho, de lo indecible, o simplemente de una composición en la cual se es conciso y se celebra con esta la tensión, el suspenso o el interés. “Mínimo esfuerzo económico y máximo efecto artístico” ha sido el eslogan que ha regido estas tendencias, sobre todo después de los años sesenta (del siglo xx). Este enfoque de la omisión nos recuerda el pensamiento de Heinrich Tessenow.

En la década de los sesenta minimalismo equivalía a revolución de los elementos del lenguaje o simplificación formal; la búsqueda de la transparencia e inmaterialidad

o de la forma sólida, opaca, contundente, estable (¿gestáltica?). Se intentó trabajar, en cada obra, develando la razón oculta y profunda del fenómeno arquitectónico, su cualidad espiritual, la percepción de su realidad espacial, volumétrica, pura, sin ornamentación, sin narrativa simbólica o histórica. Puede pensarse que en su conjunto estas tendencias formaban otro “ismo”. Según Mies van der Rohe, como vimos, se trataba de la obtención del “casi nada” (*beinahe nichts*), que otros le han convertido, adjudicándose, en *less is more* (menos es más). Aprendimos de las vanguardias del siglo xx que los ismos son todas exageraciones negativas y detrás de sus manifiestos existen, con frecuencia, muchas estrategias ocultas comunes; la búsqueda del orden estructural, de la identidad y sucesión, de la repetición, son comunes tanto al llamado minimal como al pop... y a muchas otras manifestaciones artísticas. Las estructuras repetitivas y la reducción “formal” también.

Según lo propuesto en el texto *Aspects of Minimal Architecture* (Toy & Spens, 1994), el minimal en la arquitectura occidental tiene las siguientes raíces.

Tabla 2.2 Raíces del minimal en el siglo xx

Raíces del siglo xx		Características
Clásico dórico	+	Japón y dórico: se busca el lugar elemental, se privilegia el espacio sagrado. Trabaja una arquitectura áulica, mágica
Popular		Se trabaja lo básico, la unidad, la economía, la pobreza y la austeridad
Purismo <i>sachlich</i>	+	Se trabaja la casta belleza material, la pura técnica, la abstracción y la precisión mecánica

Fuente: elaborada por el autor.

³ Monotonalidad = ¿rechazo a valores consumistas?

⁴ Tomado de Savi y Montaner (1996).

El art déco versus la sachlichkeit

Aunque el *art déco* es casi totalmente ignorado por toda la historiografía sobre arquitectura, como vimos, fue una de las tendencias de mayor difusión desde 1925 hasta bien entrados los años cuarenta (en algunos países latinoamericanos y en Miami hasta los años cincuenta del siglo xx).

El *art déco* se presentaba como espacio oficial francés, y como corriente modernista de transición se exportó de París al resto del mundo, logrando gran aceptación en Norteamérica (Hollywood, Nueva York, Miami) y en Cuba, Argentina, México... en la mayoría de países el *bon gout* francés vendía bien el *art déco*; el cual, además, era apropiable fácilmente por los estratos medios urbanos. En algunos casos se logró difundir aun en estratos bajos.

En la exposición de Arte Decorativo de París, 1925, el estilo oficial fue el *art déco*, apoyado por personajes como Robert Mallet-Stevens, Urbain Cassan, Auguste Perret, Pierre Chareau, Robert Delaunay y Fernand Léger (la oposición más consistente al *art déco*, como estilo decadente, la hizo desde las páginas de *L'Esprit Nouveau* Charles-Édouard Jeanneret (Le Corbusier) con Ozenfant y Pierre Jeannette).

Como propuesta, el *art déco* se planteaba como estilo nacional francés, decorativista, elitista, artesanal y lujoso, en contraposición con el abstraccionismo racional y objetivo (*sachlich*) que era cosmopolita, constructivo, popular, seriado y barato. Con su máxima difusión en la exposición de Stuttgart (Weissenhof de 1927), en la cual exponen, entre otros, Ludwig Mies van der Rohe, Le Corbusier, Walter Gropius, los hermanos Luckhardt, Hans Scharoun, Ludwig Hilberseimer, J. P. Oud y Hugo Haring.

El *art déco*, llamado por algunos corriente *twentie* (en Nueva York, años veinte, de proporción vertical), con su particular estética arquitectónica, incorporó escalonamientos en frente y altura, retranqueos, redientes, claroscuros y énfasis en algunos de los elementos de

su estructura, división espacial geométrica con dintel, ochaves o escalones (sin arcos); la fachada era ornamentada y lo mismo los accesos, los remates, las rejas, las puertas y balcones, los vestíbulos y escaleras, etc. Dos buenos ejemplos en Medellín son el Palacio de Bellas Artes, de la oficina de H. y M. Rodríguez (primera obra de Nel Rodríguez), y el edificio del Museo de Antioquia (antiguo Palacio Municipal). Los colores *fauve*: rojo, malva, amarillo, verde, y a veces más sofisticados: negro con dorado, gris con plateado, marrón con blanco.

El patrón decorativo es en zigzag y grecas, adornos florales abstractos en bajo relieve muy geometrizados, enmarcados en rectángulos (como en muchas casas del barrio Prado, en el centro de Barranquilla, y en Medellín en sectores de la calle Ayacucho). Era frecuente el empleo de la figura humana en escultura y alto relieve (edificios Víctor, Bedout, el antiguo Crillón y el antiguo Palacio Municipal, en Medellín).

La temática

En general eran titanes, atletas, obreros, mujeres y luego la máquina con el humo de fábricas, energía, rayos eléctricos. Temática muy recurrida también en la pintura mural que se da desde los años treinta; en Medellín con buena representación de artistas como Pedro Nel Gómez Agudelo e Ignacio Gómez Jaramillo, y en la cual también incursionó mucho después Fernando Botero Angulo (mural en el antiguo edificio del Banco Central Hipotecario de Colombia, diseñado por Nel Rodríguez en 1960).

Como se mencionó anteriormente, además de Medellín, Barranquilla es la ciudad colombiana donde se da con mayor fuerza el *art déco* (Edificio SCADTA (Avianca) del Paseo de Bolívar y el Edificio García — ambos del arquitecto Manuel Carrera— y numerosas casas del barrio Prado). En ambas ciudades el uso del cemento, ladrillo, revoque y carpintería metálica o de madera barata “cae de perlas” en la época de la gran depresión, y ante la escasez tradicional del país. Para muchos, esta arquitectura representó la opción de un

pseudolujo. Además del *art déco* se dan en Medellín y Barranquilla versiones neocoloniales muy sobrias, sobre todo para la arquitectura residencial. En Bogotá, son destacables los casos del Teatro Jorge Eliécer Gaitán (antiguo Teatro Colombia), de Guillermo Carrizosa y Fred T. Ley, en la carrera 7.^a, y el Teatro Faenza de J. Ernesto González Concha, del año 1924. En el centro reconstruido de Manizales, después del incendio de 1925, también se empleó en muchas de las fachadas de edificios construidos por Pablo de la Cruz y la Ullen Ance Company.

En general, en todas estas corrientes imperó un esencialismo propio de una economía de medios (algunos llamaron a ciertas versiones mixtas, decolonial). La simplicidad, tanto en el *art déco* como en el posterior racionalismo *sachlich* triunfante, siempre estuvo en el límite. Fue difícil en un país pobre y en una época de crisis no confundir simplicidad con especulación mezquina o con pobreza. Por otra parte, la versión abstracta racional (*sachlich*) que trabajan en Colombia los arquitectos de formación europea (Leopoldo Rother, Bruno Violi, Federico Blodek, entre otros) va imponiéndose sobre el *art déco*, deformada, adaptada en ocasiones con mucha aproximación al enfoque de Le Corbusier, en otras con innegable impronta neoclásica.

Bogotá presenta, después de 1936, la mayor muestra de esta racionalidad sobria en los edificios del campus de la Universidad Nacional de Colombia y los realizados a través del Ministerio de Obras, y luego en los proyectos de los egresados de la Universidad Nacional, exalumnos de Rother y Violi, que influyen y hacen obra en todo el país.

Clasicismo desnudo

En muchos otros países se vive una situación similar a la colombiana, de una gradual imposición de la modernidad nacional sobre otras corrientes, entre ellas la del *art déco*. El *art déco* se torna más suntuoso y rígido mientras se populariza en América. Para 1930 llega a los barrios de las ciudades latinoamericanas.

El decorado (como el famoso del barco Normandie de Cassandre) va irradiando a objetos, escenografías, autos, cine.

El *art déco* popularizado se usó en cines, hoteles y cosas. ¿Idea de un lujo democratizado? En las décadas del treinta al cuarenta ocurre el éxodo de arquitectos españoles causado por la guerra civil, cuya influencia en Latinoamérica es grande pues contribuye con las corrientes modernas. La arquitectura franquista, de código neoclásico, se da en Colombia en regiones con corrientes derechistas (en Medellín, el Edificio del Banco de Bogotá, hoy de la Bolsa). En todo el país se encuentran ejemplos, sobre todo en arquitectura de colegios y comunidades religiosas españolas, como el Colegio Calasanz masculino, en Medellín.

El surrealismo en el arte domina la época (décadas de los treinta y los cuarenta) y su culto a los objetos se impone a partir de los *ready made* de Marcel Duchamp; de aquí nace el expresionismo abstracto norteamericano. El surrealismo influye más que ninguna otra vanguardia en el arte y la cultura en toda América. Y casi nada en su arquitectura. ¿Somos mejores en épocas de vacas flacas? Pareciera, por la experiencia de los años treinta que produjo la mejor arquitectura, y la de las décadas de los setenta y ochenta que produce la peor. Esto lo corrobora la llamada “narco arquitectura” que con todos los recursos produce solo *kitsch* y baratatura.

Como vimos, en Colombia y el resto de los países latinoamericanos, en las primeras décadas del siglo, se enfrentan varias tendencias arquitectónicas que eliminan al expresionismo. En América Latina quedan tres corrientes conviviendo:

- Neocolonial (vivienda y arquitectura religiosa): con identidad hispano-mediterránea (España-California-estilo misiones).
- *Art déco* (*beaux arts*): influencia de París, burguesía afrancesada.
- *Sachlich*: con ascendiente en Alemania-Austria-migrantes centroeuropeos y burguesía progresista local.

Los tres son sobrios y austeros. Los más ornados son el *art déco* y el neocolonial, especie de pastiche mediterráneo. Al final se enfrentan las corrientes *sachlich* y *art déco*, imponiéndose, como en el resto del mundo, la primera opción, conocida en América como modernismo.

El *art déco* se consolidó en la Exposición de Artes Decorativas de París de 1925, intentando poner a tono a los franceses en materia de arquitectura, pero con resultados francamente conservadores. En casi todas las obras del *art déco*, en nuestras ciudades, se trataba más de una renovación de la piel (se llamó también arquitectura o estilo de fachada) y, en muchas ocasiones, se limitaba a recortar aleros, erigir áticos y remodelar en “estilo déco” la fachada.

El *art déco* utilizó una arquitectura medio clasicista y con empleo ecléctico de ornamentos, con predominio de la geometría, la verticalidad y el bajo relieve. Se limitaba a cambios compositivos, no tipológicos ni constructivos. En contraposición a esto, la adaptación en nuestros países del programa funcionalista *sachlich* proponía una arquitectura popular cuidando la historia y el valor de la tradición, que respondiera al clima y los modos de vida, lo cual era bien acogido por la burguesía progresista. También se intentaba una renovación tipológica acorde con los nuevos modos de vida, e incorporar nuevos materiales y sistemas constructivos.

Las formas *art déco*, al transcurrir la década de los treinta, van siendo simplificadas y diluidas hasta desaparecer en un protomoderno liso, llano, que elude todo ornamento y casi nunca ofrece nada a cambio. Lo *sachlich*, por su parte, define su posición racional y objetiva basado en las leyes de la economía, la estandarización, el taylorismo, la ingeniería, el maquinismo, hasta donde era posible en un país retrasado y donde la mano de obra, como hoy, era muy mal pagada.

Para la década de los cuarenta se proponen eslóganes como: “el racionalismo no es forma, es integrar la industria a la arquitectura”, es tipificación, normaliza-

ción, colectivización e integrar la economía en la producción. El desfase con la realidad del país hizo que se facilitara la crítica de quienes veían en los sistemas tradicionales —entre ellos el ladrillo— la panacea. Para los años sesenta ya todo intento de racionalizar la construcción había sido superado por el ladrillismo.

Otro eslogan fue: “lo moderno es enfrentar problemas sociales”. Enfrentar los propios problemas, emplear materiales tradicionales o disponibles buscando nuevos modos de utilizarlos, incorporando el clima, es integrar la arquitectura a la naturaleza (jardín, patio, antejardín), adaptación a lo local de principios universales. Este moderno fue positivo cuando se logró adaptar al país y a sus condiciones locales (en cada ciudad o región) interpretando, simplificando, estilizando; moderno si no se imita lo extranjero ni se hace uso de un funcionalismo árido e inexpressivo sino que se crea partiendo de las propias necesidades y cultura (Kaufmann, 1982). Esta es posiblemente la mejor vía, aun hoy.

Realismo mágico

En algunas partes de Europa (Alemania, Italia) las versiones *sachlich* se confundieron con el realismo mágico (que el surrealismo sobrepasó en su huida más allá de la realidad). La pintura metafísica en De Chirico se aproximó también a una especie de mágico realismo. El realismo en Italia fue centro de las discusiones a finales de los años veinte del siglo xx.

En Francia, Louis Aragon escribe *Pour un réalisme socialiste* en 1935, y además están los textos de Benedetto Croce (1962): “La intuición es la unidad no diferenciada de la percepción de lo real y de la simple imagen de lo posible” (s. p.); en general, este realismo intentó recobrar la fe en un espacio y un tiempo objetivos y “absolutos” para separar materia y espíritu, para poder reconstruir su armonía rota. La misión del arte es la reducción de las cosas en sí, a su abstracción manejable, a su verdad superior.

Se intentó además, en este realismo, recuperar el estupor del cual nace el encanto que llamamos arte,

poesía, candidez, juego. La tendencia es lo que superpone objeto e idea en una nueva realidad mágica. Este movimiento influye en Alemania (allí conocen a De Chirico y los textos de Bontempelli, Grosz, Ernst, Räderscheidt, Davringhausen), quienes hicieron parte de la *neue sachlichkeit* y, desde 1919, mantuvieron contacto con Italia y manejaron una abstracción enrarecida, donde el único nexo entre las cosas era el del intercambio (valor de mercancías), dinero.⁵

En Colombia, los paradigmas de la modernidad se asimilan con dificultad dentro de un conservadurismo generalizado por existir un tácito acuerdo: valorar las propias tradiciones, materiales locales, modo de vida y factores climáticos, y por vivir el país aferrado a un conservadurismo ligado a España y a la religión. La burguesía local era tradicionalista en su mayoría, pero además debía estar a la moda asimilando las novedades de las metrópolis de la época, Francia (París) y luego Estados Unidos (Nueva York).

La imposición final y el triunfo de la línea *sachlich*, para los años cuarenta en Colombia, se explica en parte por el cambio que tal burguesía sufre. Esta burguesía, cada vez más alerta hacia el capital y su racionalidad, ve con buenos ojos una arquitectura que valora la funcionalidad, la eficiencia económica y la aplicación de avances técnicos; y ve la posibilidad de una “especulación controlada” con el desarrollo urbano y la arquitectura. Especulación que en efecto se dio no tan controlada y generó o acompañó un proceso de urbanización de los más acelerados y violentos del mundo, en la segunda mitad del siglo xx. En Colombia, pues, el purismo abstracto *sachlich* también se impone y luego, como en Europa y Norteamérica, se confunde con el *international style*, en su franca decadencia hacia los años cincuenta y sesenta.

¿Minimal / Esencial?

El seguimiento a las raíces del enfoque esencial o minimal en Colombia, aunque nos ha hecho mirar a otros países y periodos, nos ubica en una corriente de

pensamiento universal recurrente en la historia, sobre todo en Occidente. La concepción en arquitectura, de lo esencial o minimal, se ha formado, como hemos visto, a partir de muchos aportes y raíces de las cuales hemos destacado las siguientes: popular, clásica, de las vanguardias puristas y constructivistas del siglo xx; otras raíces muy antiguas son de impronta ascética religiosa o clásica, de sobriedad espartana. A continuación, las volvemos a presentar sin ánimo de clasificación que encasille.

- Raíz popular: predominio de lo sobrio por economía; exagerando la limitación técnica y económica degenera en “pobrismo”.
- Raíz clásica: búsqueda deliberada de lo sobrio como cualidad estética y ética (dórico), racionalidad constructiva, elegancia, perfección técnica.
- Vanguardias siglo xx: oposición al derroche e irracionalidad del ecléctico del siglo xix. Racionalidad de la producción industrial. *Neue sachlichkeit*-cubismo-De Stijl-constructivismo-purismo.
- Raíz ascética: religiosa (franciscanos, calvinistas), militarista (Prusia nazi), Japón / China. Disciplina-orden. Límite conmensurabilidad (más = barroco / equilibrio = clásico / menos = minimal).

En todas las raíces de la búsqueda de lo esencial, o del minimal, el paradigma ha sido lo dórico en Occidente por más de dos mil años. En Grecia el dórico tiene origen en el Peloponeso, en la región de Esparta. Tuvo una impronta militarista, ascética, de economía de medios que dio origen al término lacónico y que, con recurrencia, reaparece en Occidente, ligado al paradigma de arquitectura clásica. Tiene además connotaciones éticas. También adoptó la democracia ateniense (Acrópolis) como impronta militarista, reaparece ligado siempre al poder, a los imperios militaristas (Roma, Prusia, nazis) y a democracias que intentan validarse por su nexo con Atenas y Grecia; así, en la Europa ilustrada y las democracias modernas, se adopta para connotar valores cívicos y austeridad.

⁵ Véase Lahuerta (1927).

Quiere sugerir las mejores virtudes de una cultura manifiestas en lo sobrio, lo austero, el ascetismo. Las búsquedas de lo esencial se dan a partir de las siguientes visiones: desde la visión religiosa se acentúan el ascetismo, la renuncia, lo sencillo, como valores para lograr estados de elevación espiritual y aproximación a la divinidad. Como modelo de una vida en “olor de santidad”. Desde una visión militar se acentúan el orden, la disciplina, la sobriedad y austeridad, como valores para lograr estados de alerta, virilidad y fortalecer el carácter y la resistencia. La visión ética (laica) acentúa economía de medios, no desperdicio, verdad, frugalidad, como valores que logren desarrollos sin depredación, lo sustentable, el ahorro previsorio, pensar en las futuras generaciones.

La visión estética acentúa el equilibrio y la ponderación entre elementos y partes, simplificación del lenguaje, purismo, abstracción y no separar los conceptos de lo bello y de lo útil como valores para lograr *symmetría* (acuerdo uniforme entre los miembros de una obra y correspondencia de ellos con el total de la misma).

Euritmia

La visión racional objetiva acentúa el manejo eficiente, lógico, económico basado en los hechos, como valores

para alcanzar óptimos resultados, con consumo de recursos y energía mínimos. En estas visiones se comparte un trasfondo al tratarse de una búsqueda deliberada, de lo sencillo y lo sobrio; con connotación intencional.

Se tiende a excluir de este enfoque las visiones economicistas que no entienden la economía como fuente de la racionalidad en la construcción ni como logro, sino que aprovechan tal enfoque para la especulación económica y así conseguir máxima ganancia y rentabilidad, y que ofrece obras baratas, fáciles y el llamado “pobrismo” que, por falta de recursos (técnicos, económicos), realiza obras sobrias de modo obligado más por la necesidad que por virtud o búsqueda intencional. En esto caben, en el trasfondo, los conceptos de racionalidad y tradición de unas arquitecturas populares y vernáculas, decantadas a través del ensayo y error por largos periodos de tiempo, con procesos adaptativos y de optimización para resolver problemas de función, clima, modo de vida y eficiencia técnica. Estas vertientes valoran más la racionalidad funcional que la formal o “atomística”, como se ve en la siguiente tabla.

Tabla 2.3. Síntesis de visiones esencialistas en arquitectura

Visiones esencialistas en arquitectura		
Visión	Contexto	Búsquedas
Militarista	Prusia, nazi, otras	Constante de lo sobrio y de orden y disciplina
Religiosa	Franciscana / Calvinista / Zen / Sukiya	(Raíces de la estética minimal en Oriente y Occidente). Ascética y de la renuncia
Estética	Neoclásico “minimal” años sesenta	¿Virtud de la necesidad o busca deliberada de la sobriedad y austeridad?
Ética	Corrientes socialistas ilustradas laicas	Búsqueda de esencias, búsqueda de lo sustentable
Lógica / Eficiente	<i>Sachlich</i> / Racionalista	Precisión, economía, eficiencia
Pobreza	Popular / Vernácula	Austeridad, economía

Fuente: elaborada por el autor.

Elegancia perfección técnica sobria. Estética-ética

Desde el punto de vista estético la opción esencial o minimal considera que la más exquisita elegancia es la de la renuncia. Y esta es la de la aristocracia. Honoré de Balzac dijo que el hombre de gusto debe saber reducir sus necesidades al mínimo. Esta estética considera que la prodigalidad del adorno antes que aporte es perjudicial para el efecto de una obra.

Los árbitros de la moda sostienen, por su parte, “que el bruto se cubre, el rico o el fatuo se adorna y el elegante se viste”. Esta es una estética que podemos definir como “de la elegante ausencia”. Los minimal “pobristas” y “especulativos”, más próximos a las visiones racional y objetiva, habían sido los que proliferaban en Colombia, en parte por nuestras recurrentes crisis económicas y por haberse generado, casi siempre, mala arquitectura de la vivienda, la llamada arquitectura del UPAC, y los pobres desarrollos de vivienda estatal.

En Colombia, la condición de financiación, abundante en cierto momento, con márgenes altos de ganancia, pocos controles de calidad normativos y una cultura muy discutible de habitar de los usuarios, ha contribuido a consolidar una arquitectura despojada de toda cualidad, de todo atributo. Esta situación se dio durante las décadas de los años setenta y ochenta y se traslapó con el llamado boom narco en arquitectura, que incorporó nuevos códigos y la imposición temporal de un gusto posmoderno y *kitsch*.

Para el presente trabajo, esta reflexión intenta acompañar y dar un sentido a las lecturas más precisas o ceñidas a lo estrictamente profesional de arquitecturas en Colombia y Medellín. De antemano, hay que aclarar que suponemos que en el caso de Medellín han tenido mucho peso las visiones económicas, éticas y estéticas en las arquitecturas que hemos estudiado, todas ellas cultas y elaboradas por arquitectos profesionales de escuela.

“Minimalismo” de los jóvenes (Iberia, Suiza, Austria, Holanda, con repercusiones en Colombia)

Las últimas tendencias de grupos cansados con las exageraciones posmodernas y el neobarroco recientes han recurrido a un trabajo ascético en el cual, como visión, cada proyecto es una etapa dentro de un recorrido paciente. Su relación con el lugar es, como en la estética japonesa, contemplativa (¿budismo zen?) y con mecanismos del minimalismo. No se mimetiza la obra al contexto, se interpreta este, cada obra es específica.⁶

La forma y su perfección están primero que la función y el buen uso del material. Se elimina todo lo considerado prescindible, aún el color; solo se usa el de los materiales: hierro, acero, aluminio, concreto, vidrio, enchapes; los jóvenes trabajan a partir de las maquetas; los dibujos son secundarios, la maqueta se vuelve arte, escultura; la obra se trabaja como objeto.

La superficie maneja especificaciones, relieves artísticos; se manipula la escala del edificio, los detalles, la textura. Los tipos son nuevos en cada obra; la belleza emana de la materialidad del objeto: masa tectónica general, no del detalle; la cualidad viene de la sustancia de cada elemento, techumbre, ventana, muro. El fondo constructivo se oculta o queda relegado. Predominan: masa, volumen, textura, luz.

Los valores esenciales permanentes, materiales, con sus características más profundas, son los que se persiguen, buscando maestría en la forma, con dominio de la geometría y conceptos sólidos, con factura de calidad y rigor artesanal: perfección, superficie con texturas, capas, exfoliaciones, platonismo “minimalista”, universal y local.

Un buen representante de estos jóvenes, Dominique Perrault, de Francia, en una entrevista concedida a

⁶ Los “jóvenes” en Iberia (CRC), Suiza (Gigon y Guyer, Dinner y Dinner), Austria (Riegler Riewe) y algunos en Holanda (Will Artets, Mecanoo) y en Francia (Dominique Perrault).

Degarten Kloss, en 1991, dice:

La arquitectura no es un arte de exclusión, hace cinco años participé en el concurso en París promovido por la Sociedad Anónima de Gestión Inmobiliaria que proponía diseñar un “edificio público industrial” que era simplemente un espacio “inteligente”, que atraía usuarios de múltiples actividades de comportamiento impredecible. Cuadrado, blanco sobre fondo blanco, nada menos que nada, sin anclas, sin amarres, sin nada de que asirse, una verdadera confrontación con nuestro mundo [...] La evolución de estas actividades serán siempre visibles en la superficie del edificio, serán la expresión de su realidad. Para vivir felices no tenemos que escondernos, no hay que construir un edificio histórico, un ecomuseo, sino un sistema vivo que pulsa las ondas de choque del ambiente actual porque el objetivo está ahí y no en otra parte (s. d.).

Revisión a la modernidad. ¿Medellín-minimal?

Para remirar la modernidad en Colombia (Medellín), de los años treinta a los noventa, debemos también mirar, en parte, el panorama en América Latina para la época. América Latina, en los años treinta, ante la crisis mundial, tuvo un corto periodo de relativa menor dependencia. Colombia era un país que iniciaba su despegue y, como ha sido frecuente, estaba aislada del mundo. Como vimos, Barranquilla, para la época, era la puerta y la ciudad con más contactos de todo tipo con el exterior. Existían en esta ciudad numerosas colonias de los distintos países europeos, de Norteamérica y América Latina y los nexos con La Habana y el resto de la cuenca del Caribe eran muy fuertes.

La Habana, por su parte, tenía para la época, como principal referencia cultural, a la Ciudad Luz (París), como casi toda la alta burguesía latinoamericana. Perret, Le Corbusier y los demás personajes protagonistas de París, en el periodo, son conocidos y apreciados y se dan textos e información en los medios escritos sobre los últimos acontecimientos europeos, sobre personajes y obras como las de Claude Debussy, Igor Stravinsky, Honegger, Varèse, los ballets rusos y su coreografía,

Pablo Picasso, Joan Miró, De Chirico, el cine y, por supuesto, los manifiestos dadá y surrealista.

Aunque se buscaba en América Latina una identidad propia, a partir de la década del veinte varios grupos culturales en Argentina, Cuba, Brasil, México, Perú, con Vasconcelos como modelo, también se daba un interés cada vez mayor por lo europeo y de los europeos por lo exótico; dentro de esto, lo americano (Gardel, el son cubano, Carmen Miranda...), y ya para la década de los cuarenta el consumo masivo iniciaba su arremetida en la mayoría de países. Después de la Segunda Guerra Mundial la influencia americana dominó el panorama, vendiendo su *american way of life* a través de medios masivos múltiples.

Para Latinoamérica y Colombia no es la excepción la dificultad para definir límites a los movimientos y tendencias, tanto en enfoques como en ritmos e interpretaciones. Todas las recreaciones se inspiran o parten de Europa y luego de Norteamérica y se difunden con ritmos no sincrónicos al *tempo* europeo. Casi nunca se trata de procesos internos y propios, decantados, madurados aquí, sino de códigos que vienen del exterior y sufren procesos adaptativos incompletos o imperfectos. La hibridación o interacción permanente, entre foráneo y propio, culto / popular, académico / profesional y los procesos espontáneos, son una constante en estos territorios americanos. Acá toda ortodoxia falla y se imponen las fusiones, las digresiones, las variaciones de los principios para poder realizarse y enfrentar el sitio, en un panorama donde predomina el trópico o lo ecuatorial, impredecible para los códigos y pautas europeos y norteamericanos.

En las ciudades latinoamericanas la modernidad supuso, al principio, un cambio de formas, no tanto de vida (vida y formas que fueron estáticas durante toda la colonia). Luego se dio la evolución formal más fuerte y cambiaron los modos de vida. Los enfoques academicistas, neocolonial simplificado, *art déco*, moderno con impronta neoclásica, moderno racional y el estilo internacional, conviven en todos los países en las dé-

cadadas de los años treinta al sesenta del siglo xx, mostrando la modernidad específica de estos países y una mayor o menor presencia de uno y otro en un determinado contexto. En Colombia, Barranquilla y Medellín, desde muy temprano (décadas de los veinte y treinta). Bogotá muestra desarrollos más variados y complejos de modernidad que las otras ciudades del país. En las décadas del cuarenta y el cincuenta, como vimos, la modernidad *sachlich* y luego el *international style* imperan, imponiéndose sobre las demás corrientes.

Le Corbusier, la influencia brasileña y el moderno reexportado de Norteamérica son decisivos en esta situación de una modernidad racional y sobria triunfante. Ludwig Mies van der Rohe, Walter Gropius, Marcel Breuer, Richard Neutra son algunos de los maestros europeos que ahora irradian su influencia a estos países desde Norteamérica. En la primera fase moderna sobria de Barranquilla y Medellín, es claro que los principales protagonistas fueron arquitectos nacionales formados en el exterior (Vieira, Vázquez, Nel Rodríguez) y arquitectos extranjeros (Carrerá, Blodek, Dothée). Luego fue clave para todo el país el aporte de arquitectos extranjeros como Leopoldo Rother y Bruno Violi.

Años sesenta, transición

En los años sesenta, después del triunfo en todo el mundo del llamado *international style*, la arquitectura en Colombia da muestras de un agotamiento de la tendencia moderna y de su enfoque sobrio; además de un aprovechamiento descarado de sus códigos para consolidar ganancias fáciles con unas construcciones sin atributos.

En Medellín son, de principios de esta época (1957-1960), algunas obras de valor igual o superior a obras de las décadas de los años treinta y cuarenta: el Edificio BCH, en Colombia con Tenerife, y la sede del Banco Industrial Colombiano en junín, de la firma H. M. Rodríguez e Hijos. También son de esta época algunas de las mejores obras de Antonio Mesa Jaramillo

(edificios San Fernando, Dobaibe, Telecom en Ayacucho, Club de Profesionales e Iglesia de Fátima). Otras obras de calidad: el edificio del Aeropuerto Olaya Herrera y el Hotel Intercontinental de Elías Zapata. De los años sesenta y hasta los años ochenta son algunas de las obras de Augusto González (Edificio Miguel de Aguinaga), de la firma Fajardo Vélez (Edificio Coltejer, con Germán Samper), algunas de Laureano Forero, Oscar Mesa y José Nichols.

Luego del debate entre orgánicos y racionales, en los años cincuenta y sesenta, y de la crítica realizada en Bogotá por el grupo liderado por Fernando Martínez Sanabria y Rogelio Salmona, que abogaron por tendencias más libres (Hans Scharoun, Alvar Aalto, Hugo Häring), se entra en todo el país en una fase crítica y demolición del proyecto moderno, sobre todo en sus propuestas urbanísticas. Para los años ochenta los textos que hemos mencionado antes, de Robert Venturi, Aldo Rossi, Charles Jencks y la gran producción de revistas de arquitectura, lanzan el posmoderno y decretan “la muerte de la arquitectura moderna”.

En ese momento, la mayoría de los arquitectos caen en la tentación “posmoderna”, siguiendo a Michael Graves, Ricardo Bofill y Robert Venturi. Caso aparte nos parecen las intervenciones de carácter patrimonial, algunas con calidad, como las del antiguo seminario de Laureano Forero y Juan José Escobar, la de Almacentro, de Laureano Forero y José Nichols, la del Paraninfo de la Universidad de Antioquia y otras que han logrado consolidar esta línea de trabajo. En las escuelas se justificaba un tono historicista; de *revival* y reciclaje.

Ya para finales de los años ochenta la influencia del poshistoricista decorado estaba siendo abandonada por los arquitectos en Colombia. Tal vez por haber sido contaminada y confundida con el gusto *kitsch* de la narcoarquitectura. En Medellín, el Centro Comercial Obelisco es tal vez la obra más conocida en ese momento, aunque en la avenida El Poblado, tengamos varios ejemplos muy dicentes: Hotel Dann, varias sedes de entidades financieras (Colmena) y, en

otros sitios, obras como la Clínica de Las Américas en la carrera 80, Comfama de Aranjuez, Comfama de San Ignacio y un sinnúmero de edificios de vivienda multifamiliar en Laureles y El Poblado.

En las décadas del setenta al ochenta, en todas las ciudades grandes de Colombia se agudiza la decadencia del centro tradicional. En Medellín se consolida el bum de El Poblado y del sur del valle de Aburrá. El deterioro y la decadencia de la Facultad de Arquitectura de la Universidad Nacional de Colombia, Sede Medellín, se diluye en la mal llamada “social bacanería” y un transdisciplinarismo y pérdida de la propia identidad disciplinar y profesional, que corren paralelos con la consolidación y el ascenso del egresado de la Universidad Pontificia Bolivariana, y en la década de los noventa de la aparición de nuevas facultades y escuelas de arquitectura en la ciudad: San Buenaventura, Santo Tomás y Remington.

Corrientes reconocibles, tendencias

El estudio de las obras concretas, la revisión de estudios y catálogos sobre las mismas, más algunos testimonios de autores (entrevista en vida a Nel Rodríguez Hausler, Samuel Melguizo, también a Felipe Uribe y Carlos Pardo) ayudaron a definir tendencias, tipos y también una matriz con características propias del enfoque esencialista o “minimal”. Aunque tales tendencias sean discutibles, la forma y el lenguaje, además de sus características de composición, contribuyeron a definir cierta clasificación. Hay por supuesto un espíritu ecléctico, no dogmático, propio de toda la modernidad latinoamericana en las distintas fases.

Los códigos que venían del siglo XIX sobreviven mimetizados en muchas obras con tradiciones populares y coloniales, retomadas y simplificadas que luego se hibridan o yuxtaponen con la irrupción del *art déco* y los códigos modernos racionales. La autoconstrucción y la arquitectura popular del periodo sufrió el mismo síndrome de yuxtaposición o hibridación. Si intentamos ordenar las distintas corrientes, según un juego de

características comunes, en grandes bloques, es posible proponer más grupos; tenemos: racional abstracto o *sachlich*, neocolonial y decolonial, neoclásico, *art déco*, *twentie e international style*.

Las corrientes neocolonial simplificado, neoclásica simplificada y *art déco* son acá consideradas como protomodernas. La racional *sachlich*, como primera modernidad, y la del *international style*, como la de un moderno “triumfante”, que entró en crisis en la década de los sesenta.

Racional abstracto

Corriente ampliamente explicada ya (véase *sachlichkeit*). La manejaron arquitectos como Leopoldo Rother, Federico Blodek y Bruno Violi. Es de estirpe racional y debe mucho a la reflexión loosiana; retoma la tradición de Carlo Lodoli y Gotfried Semper, de sobriedad, precisión y sencillez. Su impronta socialista pierde efecto en América y, como se dijo, pronto es adoptada por la burguesía industrial y comercial que intentaba basar su acción en la economía, el taylorismo e inspiración en las máquinas (décadas del treinta al cincuenta del siglo XX).

Neocolonial simplificada

Es una corriente que se da en toda América Latina, en California y Florida y que, como hemos dicho, no solo es una reflexión sobre las tradiciones locales, sino una opción de identidad frente al embate moderno europeo, norteamericano y anglosajón. En la mayoría de la arquitectura residencial de los años veinte al cincuenta se recurre a esta tendencia, y existe en ella una aproximación a los códigos populares y una simplificación y estilización de sus elementos, para poder normalizar y tipificar su producción. Acá se reivindica la tradición hispano-mediterránea (¿Andalucía?) (décadas del veinte al cincuenta), empleada en el caso de Medellín, más en la arquitectura religiosa y la residencial. En Barranquilla en la residencial, el barrio El Prado y nuevos barrios residenciales, hasta los años setenta.

Neoclásica simplificada

La necesidad de expresar un código para los valores del Estado (democrático o totalitario) ha sido recurrente, lo cual ha hecho que esta corriente, ya explicada ampliamente, nunca haya desaparecido del todo en Occidente. En América Latina y Colombia intentó expresar la naciente república. El Neoclásico está más ligado con Bogotá como capital y con Barranquilla, cuya arquitectura de las dos primeras décadas del siglo xx empleó este código (edificios de la antigua Gobernación, antigua Alcaldía y Aduana Nacional). En Medellín no hay muchos vestigios reconocibles de arquitectura neoclásica. La corriente neoclásica se fundió en el código protomoderno y del neorrenacimiento en Medellín, en obras eclécticas de finales del siglo xix y principios del xx (Plazuela de San Ignacio, Antiguo Seminario, Estación del Ferrocarril, Edificio Carré). Podemos, por tanto, reducir en Medellín las tendencias a tres, en la primera fase: protomoderno (neocolonial y *art déco*): primera modernidad con elementos expresionistas y sobre todo *sachlich* y modernidad, con visos de *international style*. En la segunda fase está más evidente una especie de neomoderno esencialista o minimal, con fuerte influencia de la arquitectura ibérica (¿supermodernidad?). En Medellín, además, se ha mantenido siempre una influencia fuerte de las arquitecturas regionales, consolidadas en el siglo xix y que maduraron en la zona cafetera, con clara racionalidad, sobriedad y sabia adaptación al medio geográfico y cultural.

El art déco

Explicado ya ampliamente: último coletazo del academicismo “beaux-artiano”, ya desfasado para los años treinta, con resultados muy modestos. Tenía influencia de elementos neoclásicos y un manejo liberal del ornamento. En la mayoría de países fue una tendencia solo de piel o fachada. No incorporaba cambio tipológico o tecnológico (décadas del veinte al cincuenta).

International style

Es la versión relanzada desde Norteamérica (Museo de Arte Moderno de Nueva York) por Philip Johnson y Henry Russell Hitchcock, de las corrientes modernas europeas *sachlich*, privilegiando las obras de Ludwig Mies van der Rohe, Walter Gropius y Charles Édouard Jeanneret-Gris (Le Corbusier), ya descontaminadas de ideologías, tendencias expresionistas y posiciones extremas de vanguardia. Esta visión aséptica, pasteurizada, homogenizada y sin contenido político, queda disponible para el consumo del capitalismo triunfante (décadas del cuarenta al sesenta...).

Discusión de resultados

Sócrates:

*Di con una de esas cosas que el mar arroja; blanca, de purísima blancura; alisada y dura, y suave y liviana...
¿Quién te hizo?, pensé. A nada te pareces, y no por eso o eres informe...*

Fedro:

¿Y de qué materia estaba hecha?

Sócrates:

De igual materia que su forma: materia de dudas

PAUL VÁLERY

Como resultado tangible del presente trabajo tenemos la precisión sobre las raíces del enfoque esencial, sobrio, de nuestra arquitectura y urbanística.

Destacamos las raíces que nos vienen de la arquitectura andaluza, fuente directa de la española en la colonia, y que se arraiga y desarrolla primero en el Caribe (Santo Domingo es la ciudad madre) y luego se reproduce vigorosamente en las islas de las Antillas y Cuba, luego

en México, Colombia, Panamá y Perú. Esta arquitectura es una síntesis de varias influencias mediterráneas y su característica distintiva, en relación con la de los otros países mediterráneos europeos, está en su fuerte impronta árabe. El sur de la península ibérica recibe aportes diversos de las culturas mediterráneas, además de la árabe (Roma, Grecia, Cartago) y de los pueblos “bárbaros”, del cual se origina el nombre de la región (Vandalucía).

Lo anterior, sin intentar demeritar las raíces indígenas. En el caso de Colombia la evidencia de estas es realmente escasa, y como dice Silvia Arango (1993) “no es mucho lo que se conoce respecto a la arquitectura precolombina en lo que hoy es Colombia” (p. 17). Los casos de casas comunales o malocas, las tumbas subterráneas, las aldeas y lo que denomina Silvia Arango preciedad (ciudad perdida, distintos asentamientos en la Sierra Nevada de Santa Marta y asentamientos muiscas en la sabana de Bogotá), aunque no permiten generalizar sí ayudan a corroborar la hipótesis de tratarse, aún las de carácter más permanente, como las construidas en piedra en la zona tayrona, de arquitecturas sobrias.

Por lo dicho, la primera influencia que debe ser considerada para estudiar el enfoque sobrio, racional, esencial, en nuestra arquitectura, es la de la arquitectura colonial española fundamentada en las raíces andaluzas (en ciudades como Barranquilla, Medellín o Cali, definitivamente secundarias durante el periodo colonial hispano). Tales raíces deben verse como indirectas o relativas; lo mismo puede decirse de ciudades “de nuevo cuño” como las de la zona cafetera. Las raíces andaluzas, además, siempre han sido muestra de identidad hispano-mediterránea para las burguesías criollas en América Latina y Colombia.

Aunque en Colombia no tuvimos, como hemos visto, un neocolonial vigoroso, comparable al sobrio estilo misión californiano, sí se dio en todas las ciudades un neocolonial inspirado en la arquitectura andaluza bastante sencillo (edificios como el Hotel del Prado en Barranquilla de 1920 y el Hotel del Caribe en Cartagena

de los años cuarenta, muy inspirado este último en la arquitectura de Palm Beach en La Florida).

La influencia de la Alemania de Weimar y de la cultura centroeuropea (con la visión *neue sachlichkeit* que comparten Italia, Austria, Alemania y Holanda), influyó en la modernidad temprana en Colombia, con aportes fundamentales por parte de arquitectos como Bruno Violi, Hans Rother, Karl Brunner, Federico Blodek, Andrés Cornelissen, Ernst Blumenthal y otros de menor importancia.

Las raíces *beaux arts* académicas aportaron el *art déco*, que a su manera representaba un enfoque contenido y sobrio con ornamento y decorados geométricos, planos, bajo relieves y nexos claros con el Neoclásico.

Con la modernidad, ante la vieja relación *beaux arts* con el arquitecto artista, apareció entonces el ingeniero y su racionalismo, que dio lugar a otros enfoques sobrios en arquitectura y ciudad de la modernidad y avanzó sobre las visiones anteriores, aportando:

- La vinculación entre lógica y técnica en forma de construccionismo lógico.
- El funcionalismo como necesidad interna que condicionaba la forma sin valores a priori.
- La racionalidad que incorporaba un formalismo, en el sentido de validar relaciones gobernadas por reglas y no de causa a efecto; las necesidades de producción racional y lógica que imponía la industrialización y hacía indispensable simplificar al máximo las formas y la superficie, haciendo primar lo típico sobre lo individual.

En Colombia, el desarrollo de la ingeniería se dio al tiempo, y hombro a hombro, con la arquitectura hasta los años sesenta; luego se perdió la articulación orgánica en la enseñanza y en el ejercicio profesional. Se dio una escisión y una progresiva especialización que empobreció los resultados concretos al interior de cada disciplina. Esto ayudó a consolidar la antigua

idea de la ingeniería como disciplina que buscaba lo útil y de la arquitectura como disciplina basada más en la emoción. También la idea: “en la racionalidad clásica, se creaba fría y puramente”, lo cual nos elevaba del desorden, nos aproximaba al equilibrio (Grecia, Roma, siglo XVIII, modernidad). La desproporción de la visión del ingeniero condujo al constructivismo de la vanguardia, a exagerar la posición del arquitecto artista, llevándolo a un callejón sin salida como el del expresionismo.

Le Corbusier, a quien poco hemos mencionado en el presente trabajo, aunque se enmarcó en principios de la *neue sachlichkeit*, no apoyó el constructivismo de la vanguardia; se aproximó más a los principios de la psicología *gestalt* que con su estética purista concebía la obra como *gestalten*, o unidades completas, y no como suma legible de elementos. Toda la experimentación con la forma y la percepción que se hacía con la psicología de la *gestalt* se dio también en la Bauhaus. Aunque no está comprobado, es también una posibilidad que la obra de Wertheimer, Köhler y Kofka sirviera de base para algunas pedagogías empleadas por profesores de la Bauhaus y animara reflexiones como la de la configuración ejemplar de la revista *G*, en la cual colaboró Mies van der Rohe. Estas influencias llegaron a Colombia en las facultades creadas a partir de 1936.

Volviendo a Le Corbusier, este pensaba que la arquitectura era cuestión de moral (Watkin, 1981), manejaba, como vimos, la antigua idea puritana de que lo sencillo es moralmente válido y lo elaborado es inmoral; veía en el Renacimiento todo inmoral y en el dórico el ejemplo austero y éticamente válido. Además, su enfoque gestáltico, como dijimos, privilegiaba las formas primarias por poder ser apreciadas claramente. El lenguaje elemental empleado en la Bauhaus por Vasili Kandinski y otros docentes le dio a Le Corbusier y a Amédée Ozenfant argumentos para su purismo. Le Corbusier, en su defensa de la pureza, produjo muchos textos en los cuales defendía que lo simple, funcional y eficiente, de colores ligeros y de inmediata y fácil aprehensión por su forma, era superior a soluciones más complejas, en

lo relativo a cualidades sanitarias y éticas, y llegó a recomendar su inmediata adopción si se deseaba evitar el estallido de la revolución. ¿Arquitectura o revolución?, era una pregunta que Le Corbusier respondía a favor de una nueva arquitectura.

El clima en toda Europa fue dando paso así a los llamados al orden, que propiciaron los *revivals* neoclásicos y enfoques más racionales. Para 1927, la mayoría de los arquitectos alemanes que antes habían defendido el expresionismo, como Bruno Taut, empezaron también a defender la posición *sachlich*: “todo lo eficiente y que genera utilidad formará su propia ley estética”. Aún quienes se oponían a la perspectiva de industrializar y tipificar (Heinrich Tessenow, Henry Van de Velde) se aproximaron a las visiones racionales, lógicas y objetivas, en una palabra, sobrias.

En la búsqueda estética de lo sobrio, justificada en razones éticas y morales, se dio también una influencia de la economía y de la filosofía; para estas, se plantea la idea de la economía del pensamiento y el principio de la mínima acción como paradigmas en muchos campos. Aquí recordamos de nuevo a Heinrich Tessenow quien afirmaba que, en arquitectura, la voluntad formal constructiva elude lo simbólico, busca la honestidad. Tessenow manejaba el concepto de omisión (principio de medida y mínima acción, de simplificación).

Al principio de la mínima acción se pliegan todos los procesos naturales, específicamente los mecánicos, que también trabajaron filósofos como Bertrand Russell, Jhon E. Mack y Richard Avenarius; este último propiciaba el menor gasto de energía en todas las empresas humanas, la búsqueda de la economía. Este principio supone que dadas unas formas de pensar, métodos y procedimientos para llevar a cabo unas tareas, se prefiera siempre a aquellos que logren mejores resultados con el empleo de menos medios; esto se aplica a la lógica, la matemática y a los sistemas reales, como también a la cultura y a la naturaleza.

El concepto de economía es pertinente a la arquitectura al ser producto de la voluntad, la erudición y el diseño,

orientados por tradiciones que se dan por sucesivas olas, que permiten que en los procesos constructivos se descubran nuevas naturalezas de las cosas y, por tanto, sea posible aplicarles el principio de mínima acción para lograr el máximo beneficio.

Mucho le debe el enfoque sobrio, austero, al pensamiento de arquitectos como Hannes Meyer; quien además aportó a la modernidad mexicana. Meyer ayudó a precisar el concepto de austeridad; austeridad no es, por ejemplo en el caso colombiano para las obras de interés social, una elección; es una exigencia y eso obliga no a reducir, a eliminar... sino a concentrarse en lo esencial... a descartar lo accesorio.

Por ética se debe renunciar a lo prescindible y concentrar, hasta lograr lo esencial, como la fuente principal de belleza y refinamiento; es más que se logra con menos, es más riqueza espiritual. Para llegar a esto se debe partir de lo abundante como posibilidad, seleccionar y concentrarse hasta lograrlo, por renunciación, por una actitud ascética; como objetivo de la obra darle el sentido de ausencia, un aura de lo que no está presente, la presencia es lo que queda. Se enriquece así la idea de menos es más. Alguien que hace hoy uso con extraordinaria calidad de este procedimiento es el arquitecto suizo Peter Zumthor.

El enfoque austero, que explota el aura de lo omitido, de lo no dicho o de lo indecible, es también un recurso literario que empleó Ernest Hemingway y que se avizora en la cita de Paul Valéry: “hace falta más espíritu para prescindir de una palabra que para omitirla”. El trabajo de concentración, más que el de eliminación simple, evita la crítica de los exdiscípulos de Mies van der Rohe en Chicago, en los años setenta, apoyados por el *kitsch*: que en vez de menos es más, decía que menos es aburrido. Con este enfoque no lograríamos la unidad fácil de la exclusión en las obras de arquitectura.

Razón y economía (economía de medios, ausencia)

La búsqueda de lo esencial, lo austero, lo sobrio, en arquitectura, es como hemos visto una constante que

aparece y reaparece en la historia de Occidente y de Colombia. Un eón, diría Victor d’Ors. Desde los más remotos tiempos en Oriente y Occidente se ha dado como búsqueda deliberada en la arquitectura, y en Colombia la encontramos en nuestras raíces más importantes y antiguas. La persistencia de la idea de lo clásico (y la del renacer neoclásico) como paradigma en Occidente, y dentro de ella de la dórica, dan muestra de esta búsqueda reiterada muy ligada al enfoque racional. El sentido de lo racional, lo lógico, lo pragmático y lo constructivo ha estado muy relacionado con el de lo sobrio, lo austero y lo esencial. Lo racional ha aparecido ligado al concepto de orden y de necesidad aspirando a lo universal.

El empleo de la razón en la arquitectura ha implicado la existencia de reglas, de leyes que sirven como intermediarias entre la experiencia de la arquitectura y su concepción como práctica concreta. La razón es la que ha establecido tales reglas. En este contexto, racional implica la existencia de ideas con valor y autoridad que midan la experiencia e intuiciones. Se ha dado también, desde el siglo XVIII, la idea de que la razón conviene para la arquitectura científica, constructiva, y que para la arquitectura artística se debe privilegiar el sentimiento. Hoy se admite el límite de la razón y se favorecen las búsquedas distintas de vertientes artísticas que exploran otras visiones.

Para la Ilustración (Colquhoun, 1991) la razón construía un principio o espíritu de sistema o sistémico. Lo racional se impregnó en los siglos XVIII y XIX de lo utilitario, lo cual debilitó el antiguo nexo, solo estético, con la arquitectura clásica. Ya para Jean Nicolas Louis Durand, en la Escuela Politécnica en París (siglo XVIII) (Colquhoun, 1991), la justificación de lo racional en arquitectura se hacía bajo criterios únicamente utilitarios y económicos. Esto abrió el camino a otras formas racionales, distintas a las clásicas tradicionales. También produjo esa racionalidad en una de sus vertientes; la idea de que ciertas formas históricas habían alcanzado la perfección a través de su evolución y que ellas contenían los valores de utilidad, orden y simplicidad.

El principio de adaptación, como respuesta al medio natural, explica de pronto la persistencia en nuestros países del código neocolonial, pastiche mediterráneo que aparece y reaparece y que nos permite entender cuáles son sus constantes y aportes en cada época. Hemos estado indagando la constante de las visiones sobrias y sencillas en arquitectura a partir de nuestros orígenes, como invariantes de la cultura arquitectónica colombiana. Esta búsqueda no intenta recuperar simplemente nuestras raíces indígenas o hispanas, sino examinar cómo han sido las respuestas arquitectónicas concretas al medio, en las diferentes fases, y cuáles los mecanismos adaptativos que han mostrado validez. Dentro de tal examen se hace indispensable la crítica y revaloración de la arquitectura popular, pero no a partir del neocolonial sino desde el examen de un programa regional funcional que responda a nuestros climas, naturaleza, cultura y tecnología.

En consecuencia, no es posible, en Colombia, ser tan ortodoxos como en Europa; acá se debe buscar, adecuar cualquier discurso a nuestra realidad (el trópico) y ante tal realidad proceder con visión de proyecto a largo plazo, investigando siempre cuáles fueron o son los problemas, cuáles fueron o son las soluciones, qué resultados y logros se obtuvieron o se podrían obtener y cuáles de ellas han construido una verdadera tradición.

Vimos que en Colombia, como en los demás países de América Latina, desde los años cuarenta del siglo xx, las formas *art déco* se fueron diluyendo al simplificarse en el momento en que se tornaron obsoletas, hasta que desaparecen (años cincuenta), buscando lo que se creía más moderno, a veces solo por evadir el ornamento y casi siempre sin ofrecer nada a cambio. Es bien conocido y está bien reseñado, en los textos de Carlos Niño y Silvia Arango, que el debate sobre mecanización y maquinismo en Colombia fue rápidamente superado (el nivel de desarrollo del país solamente daba para materiales, prácticas y métodos artesanales y tradicionales). Esto se mantiene muy similar hasta hoy, por la investigación deficiente, el escaso desarrollo de nuestra economía y el poco costo de la mano de

obra, conservando prácticas constructivas como las de ladrillo visto (de la cual abusamos) que son un lujo en la mayoría de países.

Algunas de las investigaciones realizadas por Roberto Segre, Eliana Cárdenas y Lohania Aruca en Cuba, sobre estos temas, se publicaron en 1986, con sus estudios sobre *art déco* en La Habana. Segre sostiene que la transición *beaux arts* (él discrimina entre *art déco*, neocolonial, monumental moderno, protomoderno, *streamline*) y el *art déco* de las décadas del treinta y cuarenta se ignoran en Cuba en razón del sesgo revolucionario. En Colombia se ignoró por haber sido escasa su presencia (con excepción de Barranquilla y Medellín).

La fuerte influencia alemana en la arquitectura colombiana, desde principios del siglo xx hasta la Segunda Guerra Mundial, se debe sin duda a los nexos y la presencia en múltiples campos (comercio, aviación, navegación fluvial, ciencias, artes) de ciudadanos alemanes que habitaron y echaron raíces en el país. Esta influencia se acentuó a partir de los años treinta, con el éxodo que se dio a causa del régimen nazi y que trajo a estas tierras personalidades que fueron clave en nuestro desarrollo arquitectónico; dice Carlos Niño sobre la arquitectura alemana en su texto “Sobre la influencia de la arquitectura alemana en Colombia” (Antei, 1998), que tal arquitectura “se caracteriza por el rigor y la claridad en la composición de espacios y de volúmenes [...] por un particular sentido tectónico y un carácter telúrico” (p. 63).

Los aportes destacables de la cultura alemana al mundo, en lo arquitectónico, han estado a nuestro juicio en el concepto de espacio propuesto por primera vez por August Schmarsow, y en la estética moderna ligada a la producción industrial, con el Werkbund y la Bauhaus, para lograr una oferta de artefactos y arquitecturas con interés social, dirigida a gente del común, lo cual permitía un gran volumen. En cuanto a normatizar, racionalizar, buscar sobriedad y rigor (en este caso siguiendo tradiciones clásicas), la mejor influencia en Alemania venía del arquitecto Karl Friedrich Schinkel

(siglos XVIII y XIX) cuyas lecciones retomaron Peter Behrens, Ludwing Mies van der Rohe y Walter Gropius, que con los aportes de las vanguardias (De Stijl, constructivismo, cubismo) en la Bauhaus, sintetizó el aporte alemán a la primera modernidad del siglo XX.

En la “república liberal” colombiana, dentro de los años treinta, se recibió la mayor influencia alemana en arquitectura (por la época se crearon la Sociedad Colombiana de Arquitectos (SCA) en 1934 y la Facultad de Arquitectura de la Universidad Nacional de Colombia en 1936, y cargos en el Ministerio de Obras ocupados por migrantes alemanes). Esta república liberal tuvo, sobre todo en el primer gobierno de Alfonso López Pumarejo, una clara impronta social y también mucha influencia del *new deal* norteamericano. La Ciudad Universitaria en Bogotá (llamada la Ciudad Blanca) es consolidada con el aporte, entre otros, del pedagogo Fritz Karsen y el arquitecto Leopold Rother. Posteriormente, se une al proceso el arquitecto italiano Bruno Zevi. Karl Brunner se vinculó en 1934 al departamento de urbanismo de Bogotá.

También aportaron a la modernidad arquitectónica colombiana, hacia 1938, Erich Lange, Ernest Blumenthal, Hebert Richter, y a partir de 1942, en Barranquilla y Medellín, el arquitecto austriaco Federico Blodek, quien vino a Colombia a trabajar primero en la oficina de Cornelissen y Salcedo, en Barranquilla, y luego hasta su reciente muerte en Medellín, en la firma Arquitectura y Construcciones.

Los aportes alemanes se asimilaron de modo crítico y creativo, y se adaptaron muy bien por las primeras generaciones de arquitectos formados en el país bajo su orientación: Gabriel Serrano, Jorge Arango, Guillermo Bermúdez, Jorge Gaitán, Fernando Martínez, Álvaro Ortega, Rogelio Salmona, Arturo Robledo y Hernán Vieco en Bogotá, y un grupo importante del resto del país, y transmitida a quienes fuimos sus alumnos.

Para finalizar, se puede resumir que la mayoría de referencias y corrientes que trabajan lo sobrio, lo austero, la economía de medios, han estado regidas

por una visión moral o ética aunque solo sea como justificación. Todas las corrientes estudiadas han empleado el argumento ético o moral para validar su opción del “menos es más”. Tanto por razones religiosas, políticas, ideológicas, como por afán de lucro, la estética de lo sobrio y lo esencial se ha validado como tal, con un discurso de carácter ético y moral.

En Colombia, la influencia más grande que nos vino del enfoque alemán, cuyo discurso evidentemente también era ético y moral, se matizó en las diferentes regiones, con discursos desde la religión (ascetismo) y del interés económico especulativo, para el cual el menos era más ganancia.

En Medellín, en obras de la primera fase (1930-1960), es claro el nexo de la primera influencia del enfoque *sachlich*, con la Universidad Nacional, en la formación de la Facultad de Arquitectura de la Sede Medellín y con oficinas como la de Arquitectura y Construcciones en donde trabajó Federico Blodek. La visión más religiosa, ascética, sin llegar a “pobreza franciscana”, estuvo representada en la formación de la Facultad de Arquitectura de la Universidad Pontificia Bolivariana y en oficinas como la de Vieira, Vásquez, Dotheé, algunos de cuyos miembros, además, se formaron en la Bélgica católica.

Las visiones neocolonial y *art déco*, en sus versiones de mejor nivel de calidad y simplicidad, fueron compartidas por muchas firmas en ejercicio en las décadas del treinta al cincuenta, del siglo XX, para arquitectura residencial o religiosa, y son evidentes en buena parte de la obra de la oficina de H. M. Rodríguez e Hijos. Esta oficina, aunque realizó mucha obra de carácter ecléctico, es también autora de algunos de los mejores edificios modernos en Medellín, hasta los años sesenta del siglo XX (Compañía Colombiana de Tabaco, sede del BCH en Colombia, edificio del BIC en junín con Colombia).

En las obras de la segunda fase en Medellín (años noventa), se detecta un claro interés por retomar lecciones de obras de la ciudad de la primera fase (años

treinta-sesenta) como las de la oficina de Ignacio Vieira, Federico Vásquez, Alberto Dotheé, con edificios como el Bemogú, el Teatro Lido y el de la Naviera Fluvial Colombiana, que muestran un manejo sabio de pieles o revestimientos en materiales pétreos. Además de tradiciones locales válidas, como las escaleras en fachadas de edificios residenciales (entrevista con los arquitectos Felipe Uribe y Calos Pardo), es notoria la influencia de la arquitectura ibérica, libre ya de España, de la carga ideológica del franquismo (Álvaro Siza, Souto de Moura, Juan Navarro B., Rafael Moneo, Cristian Grau, Carlos Ferrater).

Como se ha mencionado antes, esta arquitectura de los jóvenes en Medellín, en algunas de las mejores obras, desarrolla el concepto de contenedor, delimitado por superficies con un solo material de revestimiento pétreo (Biblioteca Temática y Museo Interactivo de Felipe Uribe y el Templo de las Cenizas de Héctor Mejía, Mauricio Gaviria y Felipe Uribe). En obras sobresalientes de otros arquitectos, como el Teatro Metropolitano de Oscar Mesa, se nota una influencia del minimal tipológico del neorracionalismo italiano (Aldo Rossi, Giorgio Grassi) y de algunas obras de Louis Kahn. A pesar de la crítica a esta última obra, en relación con su inserción en el sitio, que en la década de los ochenta del siglo xx estaba casi vacío, a nuestro juicio es uno de los buenos edificios de Medellín.

A través de la influencia ibérica, la arquitectura de la segunda fase ha logrado obras de gran sencillez y lógica constructiva, dándole un mayor valor a la materialidad y la espacialidad de las mismas (la temporalidad es acá asunto distinto); ¿influencia de Ludwig Mies van der Rohe, con su forma neoplasticista de superponer y revestir con distintos materiales? Viendo en su conjunto la tendencia en Colombia y Medellín, es difícil encontrar las invariantes, ya que las influencias son diversas y, por encontrarse en las dos fases, pocos rasgos comunes en arquitectos de distinta formación, de diferentes generaciones, genealogías culturales y posiciones, algunos de actividad anterior al minimal de los años sesenta y al neominimal de los noventa. En Colombia y Medellín existió, desde los años sesenta,

cierta tradición brutalista o neobrutalista, evidente en obras como la de Laureano Forero Ochoa (heredera de Le Corbusier y los Smithson). En Bogotá, en obras de Aníbal Moreno, en donde las motivaciones y raíces son diversas, pero la constante de sobriedad, como en toda la arquitectura colombiana en los distintos periodos, se mantiene. En la década de los sesenta, en Medellín, hubo un periodo de intensa actividad de arquitectura residencial neocolonial (Patio Bonito, La Aguacatala) por influencia del llamado guatavitismo, en relación con la construcción, cerca de Bogotá, de la ciudad nueva de Guatavita.

En las obras estudiadas en Medellín, sobre todo de la segunda fase, ¿qué tanto hay de inspiración en la secuencia más conocida de las obras sobrias del siglo xx? Enumerándolas, podemos abrir una ventana a la memoria y pulsar una fibra que las evoque y compare: la primera que recordamos por haber sido bastante difundida y mantener gran vigencia por su tono poético y trabajo del lugar es la casa de Adalberto Libera, para Curzio Malaparte en Capri, 1940. La segunda, la omnipresente Casa Farnsworth de Ludwig Mies van der Rohe, de un clásico inspirador de 1950. La tercera, el Instituto Salk de Louis Kahn, en California, de 1965, con participación de Luis Barragán. La cuarta, la Pirámide del Louvre de Ieoh Ming Pei en París, de 1989, volumen limpio de cristal con interior rico y sugestivo. La quinta, la Fundación Cartier de Jean Nouvel, de 1993, con su contribución a la consolidación de la arquitectura esencial, sobre la del posmoderno historicista. La sexta, la Biblioteca de Francia de Dominique Perrault, de 1994, consolidando la opción esencial y de mutuas posibilidades técnicas y visiones urbanísticas. En su conjunto, sin embargo, la influencia más importante ha sido la arquitectura ibérica en los arquitectos de la segunda fase en Medellín.

Referencias

Antei, G. (1998). *Kolumbien. Presencias alemanas en Colombia*. Bogotá: Biblioteca Nacional de Colombia y Biblioteca Luis Ángel Arango.

- Arango, S. (1990). *Historia de la arquitectura en Colombia*. Bogotá: Universidad Nacional de Colombia.
- Argan, G. (1969). *Proyecto y destino*. Caracas: Universidad Central de Venezuela.
- Bernal, M. (1983). *Cien años de arquitectura en Medellín, 1850-1950*. Bogotá: Banco de la República - Área Cultural de Medellín.
- Bohigas, O. (1987). *Reduccionismo. Introducción a Garcés Soria*. Barcelona: Gustavo Gili.
- Bonnefol, Ch. (1981). Louis Kahn and Minimalism. *Oppositions*, (24), 2-25.
- Cabanne, P. (1983). *El arte del siglo xx*. Barcelona: Polígrafa.
- Cerwinske, L. (1981). *Tropical Deco: Architecture and Designs of Old Miami Beach*. Nueva York: Rizzoli.
- Ciliberti, F. (Ed.) (1938). *Valori Primordiali I*. Roma: Augustea.
- Colquhoun, A. (1991). *Modernidad y tradición clásica*. Madrid: Jucar.
- Colquhoun, A. (1994). *Modernity and the Classical Tradition: Architectural Essays, 1980-1987*. Cambridge: MIT Press.
- Consuegra, B. (2000). *Ignacio. Barranquilla, umbral de la arquitectura*. Bogotá: Grijalbo.
- Croce, B. (1962). *Estética*. Buenos Aires: Nueva Visión.
- De Balbín, J. (2000). *Arquitectura en la ciudad de La Habana: primera modernidad*. Madrid: Electa.
- De Solà-Morales, I. (1986). *Architettura Minimale a Barcellona*. Milán: Electa.
- Ferrándiz, G. (1999). *Apolo y Dionisos: el temperamento en la arquitectura moderna*. Barcelona: U.P.C.
- Gigon, A., Gueyer, M., Márquez, F. & Levene, R. (2000). *Annette Gigon, Mike Guyer, 1989-2000: The Variegated Minimal = minimalismo multicolor*. Madrid: El Croquis.
- Goldfinger, M. (1993). *Arquitectura popular mediterránea*. Barcelona: Gustavo Gili.
- Gravagnuolo, B. (1988). *Adolf Loos*. Madrid: Nerea.
- Hilberseimer, L. (1999). *Arquitectura de la ciudad*. Barcelona: Gustavo Gili.
- Hiller, B. (1968). *Art Déco of the Twenties and Thirties*. Londres: Studio/Vista.
- Ibelings, H. (1993). *Supermodernismo: arquitectura en la era de la globalización*. Barcelona: Gustavo Gili.
- Kaufmann, E. (1982). *De Ledoux a Le Corbusier. Origen y desarrollo de la arquitectura autónoma*. Barcelona: Gustavo Gili.
- Lahuerta, J. J. (1989). *1927: la abstracción necesaria en el arte y la arquitectura europeos de entreguerra*. México: Siglo XXI.
- Loos, A. (1984). *Dicho en el vacío*. Murcia: Colegio de Aparejadores y Arquitectos Técnicos.
- Maenz, P. (1976). *Art Déco, 1920-1940*. Barcelona: Gustavo Gili.
- Manzini, E. (1996). *Artefactos*. Madrid: Celeste.
- Marchán, S. (1994). *La historia del cubo: Minimal Art y fenomenología*. Bilbao: Rekalde.
- Meyer, H. (1928). Bauen (Construir). *Bauhaus*, 4(2), s. p.

Montaner, J. M. (1993). *Después del movimiento moderno*. Barcelona: Gustavo Gili.

Montenegro, F., Niño, C., y Barreto, J. (1984). *La arquitectura de Fernando Martínez Sanabria*. Bogotá: Escala.

Munz, L. (1966). *Adolf Loos. Pioneer of Modern Architecture*. Nueva York: Thames and Hudson.

Muthesius, H. (1900). *Die Englische Baukunst der Gegenwart*. Leipzig: Verlag für Kunst und Wissenschaft.

Neumeyer, F., y Rohe van der, M. (1995). *Mies Van der Rohe. La palabra sin artificio*. Madrid: El Croquis.

Niño, C. (1991). *Arquitectura y estado. Contexto y significado de las construcciones del Ministerio de Obras Públicas, Colombia, 1906-1960*. Bogotá: Universidad Nacional de Colombia.

Ortega, A. (1919). Datos para la historia del Capitolio Nacional. *Boletín de Historia y Antigüedades*, (137), 257-269.

Pogacnik, M. (1993). *Karl Friedrich Schinkel. Construcción y paisaje*. Madrid: Nerea.

Popper, K. (1996). *La miseria del historicismo*. Madrid: Taurus.

Princeton Architectural Press & Kapinfger, O. (1998). *Beyond the Minimal*. Londres: Architectural Association.

Quetglas, J. (1994). *Pasado a limpio* (tomos I y II). Valencia: Pre-Textos.

Rasch, E. (1928). *Directorio Comercial Pro Barranquilla*. Barcelona: Tipografía La Académica.

Rajchman, J. (1997). *Constructions*. Cambridge: MIT Press.

Robledo, J. E. (1994). *Historia de Manizales*. Manizales: Universidad Nacional de Colombia.

Robledo, J. E. (1999). *La ciudad en la colonización antioqueña: Manizales*. Bogotá: Universidad Nacional de Colombia.

Rother, H. (1984a). *Bruno Violi 1939-1971*. Bogotá: Escala.

Rother, H. (1984b). *Leopoldo Rother*. Bogotá: Escala.

Ryan, R. (2002). *Construcción audaz*. Guipuzcoa: Nerea.

Samper, E., y Nieto, J. (2000). *Arquitectura moderna en Colombia. Época de oro*. Bogotá: Diego Samper Ediciones.

Savi, V. E., y Montaner, J. M. (1996). *Less is More. Minimalismo en arquitectura y otras artes*. Barcelona: Colegio de Arquitectos de Cataluña.

Schulze, F. (1986). *Mies van der Rohe. Una biografía crítica*. Madrid: Blume.

Seldmayr, H. (1959). *El arte descentrado*. Barcelona: Labor.

Tadao Ando, Minimalisme [catálogo] (1982). París: Centro Pompidou.

Taller de Arquitectura (1991). *Federico Blodek. Arquitectura y construcciones, obras y proyectos*. Medellín: Colina.

Téllez, G. (1986). *Cuellar Serrano Gómez. Arquitectura 1933-1983*. Bogotá: Escala.

Téllez, G. (1991). *Rogelio Salmona*. Bogotá: Escala.

- Toy, M. & Spens, I. (Eds.) (1994). *Aspects of Minimal Architecture (Architectural Design Profile)*. Londres: Wiley.
- Valéry, P. (1921). *Eupalinos or The Architect*. Oxford: Oxford University Press.
- Van de Ven, C. (1981). *El espacio en arquitectura*. Madrid: Cátedra.
- VV. AA. (1991). *Arquitectura moderna en Medellín 1930-1960. Edificios públicos y especializados* [catálogo]. Medellín: Museo Arte Moderno de Medellín, Empresas Públicas de Medellín, Universidad Pontificia Bolivariana.
- VV. AA. (2001). *Arte del siglo xx. Pintura, escultura, nuevos medios, fotografía* (vol. II). Madrid: Taschen.
- Watkin, D. (1981). *Arquitectura y moral*. Barcelona: Tusquets.
- Wood, C. (Ed.) (2000). *Vienna School Reader: Politics and Art Historical Method in the 1930's*. Cambridge: Mit Press.
- Zevi, B. (1957). *La historia de la arquitectura moderna*. Buenos Aires: Emecé.