

BAJO TECHO

Juan Mejía

Este proyecto, BAJO TECHO, se originó a partir de una serie anterior de imágenes de carpas que produje con material de desecho durante la pandemia. El encierro obligado de 2020 dificultó la consecución de materiales artísticos, pero nos puso a disposición todo el tiempo del mundo y con él cierta presión tácita de producir (la pregunta sobre “para qué” vino después, con el paso de los meses, y con ella tal vez el detenimiento).

Yo ya traía la idea de la “carpa” en mente desde algún tiempo atrás y me atraía como fuente de inspiración: me parece que connota una forma de

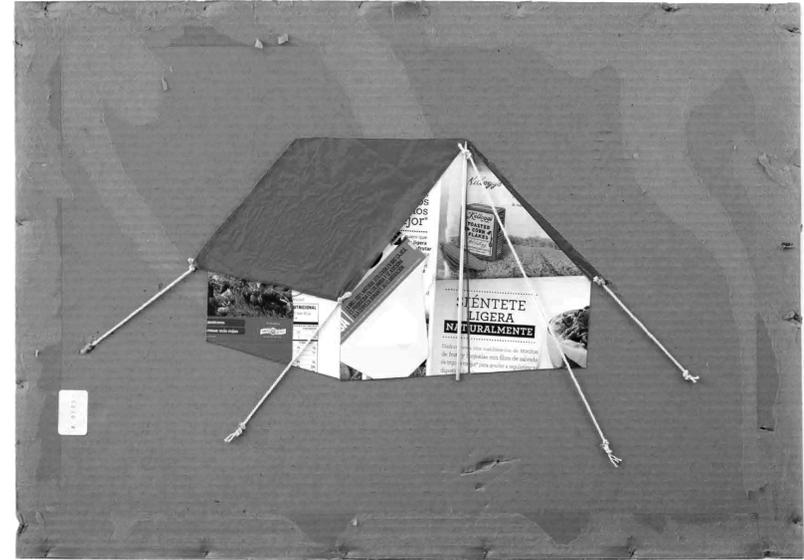
hábitat temporal, efímero, como de juego, que encierra un deseo y un ideal.

Acampar parecía un anhelo y llevaba implícita la idea de salir: al campo, al exterior, afuera. Un sentimiento que obviamente se potencia en una circunstancia como la de la cuarentena. Pero también retrotrae a otros tiempos, como cuando el plan era jugar a la casita. Cuando niño solía construir cambuches en la sala de la casa con sábanas y sillas patas arriba, que, por supuesto, no me permitían mantener por más de una jornada laboral.

Por otra parte, las carpas (y sobre todo las carpas construidas con materiales desechables) también evocan campamentos de refugiados, desplazados y víctimas de múltiples circunstancias violentas que son cada vez más frecuentes, local y globalmente, y van visible y transitoriamente reconfigurando los paisajes urbanos y rurales.

Es una paradoja y una ironía: los urbanitas quieren acampar afuera como un escape de su realidad cotidiana, mientras la gente del campo acampa en la ciudad por razones forzosas, confrontándonos en conjunto con una de las realidades sociales y materiales más desoladoras de la contemporaneidad (...más vergonzantes de la humanidad).

La exposición de mis carpas/collage se llamó TEMPORAL, como un juego



TEMPORAL
Juan Mejía

23 de octubre al 22 de noviembre de 2021



[SN]
maCarena

SN Macarena es una sala de proyectos que promueve artistas regionales, nacionales e internacionales que se destaquen por el rigor en el oficio y la excelencia en el manejo de la técnica.

Trabajamos en alianza con universidades, instituciones culturales y galerías e invitamos a los artistas a investigar, experimentar, desafiar e incluso a transgredir los límites convencionales del oficio.

En SN Macarena buscamos crear espacios no solo de exhibición sino también de producción e intercambio de conocimiento entorno a la producción artística, el arte y la cultura.

conceptual entre la ocupación transitoria que generalmente se hace de las carpas, el carácter temporal de las exposiciones artísticas y la vulnerabilidad de una carpa ante las inclemencias climáticas.

A menudo me he pronunciado en contra de la idea del “proyecto” de arte (y a textos sobre arte que, como este, empiezan con “Este proyecto nace...”). Es decir, con referirse a las obras como “proyectos artísticos”, aunque, bueno, también tengo problemas con el término “obra”. Pero quiero decir que en las últimas décadas se ha instituido en el mundo del arte, y todos hablan del “proyecto” que tienen en mente, del “proyecto” en el que están trabajando, o del “proyecto” que presentaron. O sea, que, aún terminado el objeto, sigue siendo referido como un proyecto.

Es algo que tal vez viene de la academia: proyecto de grado, proyecto final, proyecto de tesis, proyecto artístico, y que se ha perpetuado en el sistema de convocatorias abiertas de los ministerios y secretarías de cultura, a las que se acude en busca de financiación. También es posible que la naturaleza del arte contemporáneo tenga esas implicaciones en virtud de las cuales las piezas están en permanente transformación, según el momento y el lugar donde se expongan y según la activación por parte del público. Y puede ser también que mucho del arte actual ya no goce de la arrogante autonomía y autosuficiencia que caracterizaba en algún sentido al moderno.

Por eso (y por mucho más) puede ser adecuado en muchas ocasiones el uso del término “proyecto”, que suena, de

suyo, a algo “inacabado”. Ese aspecto, de hecho, me parece muy atractivo, tengo que aceptarlo, pero, por lo demás, la palabra siempre me ha sonado a algo que implica objetivos, metodologías, justificaciones, cronogramas, presupuestos, referentes y *estados del arte* (otro concepto que nunca he entendido muy bien). No me imagino a Picasso ni a Duchamp ni a Warhol y ni siquiera al posmodernista Beuys (aunque es más posible que por ahí empezáramos) refiriéndose a su “nuevo proyecto”. Y no es que yo pretenda estar al nivel de ellos, ni mucho menos, si no que hablo de las épocas y del modo de referirse al trabajo.

En mi época de estudiante se hablaba mucho de “propuesta”, lo que me sugiere una especie de invitación que el público acepta o declina. También

me suena como a algo que no se ha concretado. En fin. Yo los llamo “trabajos”, y los considero más “ideas visibles”, que a su vez parten de “imágenes” casi siempre, o las más de las veces los llamo “dibujos”. O “pinturas”, o “dioramas” u “objetos”. O “videos”.

Pero, con todo, en esta ocasión sí quise hacer un proyecto. O, de algún modo, una parodia de proyecto. Un proyecto sobre el proyecto de arte. Y bueno, esa es la razón de ser de este compendio de textos, explicaciones, planos, registros y referencias.

BAJO TECHO, entonces, consiste en dar cuerpo a una serie de carpas “tipo” en cartón. Tipologías de carpa que llamo “iglú”, “tipi”, “safari”, “casita” y “guerrillera”, aunque técnicamente no se llamen así, solo para reconocerlas.

Abstraer el “diseño” (si tal cosa fuera posible) y armarlas in situ. Quise despojarlas de cualquier connotación anecdótica, por eso el material ya no sería de desecho, sino cartón corrugado nuevo y mandado a cortar. Tenía más en mente una especie de showroom, una feria de diseño o un almacén, que un campamento en medio de la naturaleza. Es decir, apelar a la frialdad que ofrece cualquiera de estos contextos. Entonces, a pesar de que representan evidentemente unas carpas, escala real y todo, quería que fueran representaciones geométricas abstractas. Unas esculturas. Casi pretendía plantear un proyecto desprovisto de contenidos, un proyecto formalista y vacío. El “sentido” debía ser proporcionado por el visitante. O, mejor aún, por un momento, el visitante se convertiría en el contenido.

Sobra decir (pero lo digo, no importa) que las carpas están despojadas también de función, ya que, aunque la gente entre a su interior, al ser de cartón, no sirven para estar a la intemperie. Deben conservarse bajo techo.

Supongo que el concepto de “proyecto” se refiere, en parte, a todo lo que pasa entre el momento de concepción de una idea hasta el momento de la presentación de las piezas materiales, pero muchas veces también a lo que pasa después. Siempre me imagino la palabra ilustrada con una especie de ángulo agudo cuyos vértices se prolongan indefinidamente, pero sobre todo con una dirección (hacia adelante), con un sentido. De ahí, en parte, mi desconfianza, porque todavía me atrae mucho del arte que no tiene dirección ni sentido.

Contar con un jefe de producción, el prodigioso y multifacético artista José Sanín, y con la asistencia incondicional de Jerónimo Velásquez le ha dado mucho cuerpo y consistencia a este proyecto, a la vez que mediación, distanciamiento y (literalmente) proyección. Muchos reconocimientos y agradecimientos a este par de amigos, así como al comité de selección del evento DD/MM/AA 2023, que tuvo la gentileza de invitarme a participar. El señor Daniel Medina, de la empresa de cartones AMP, a la que contratamos para el material y los cortes, también muy querido, muy interesado y nos ayudó a darle las curvas a las paredes del “iglú”.

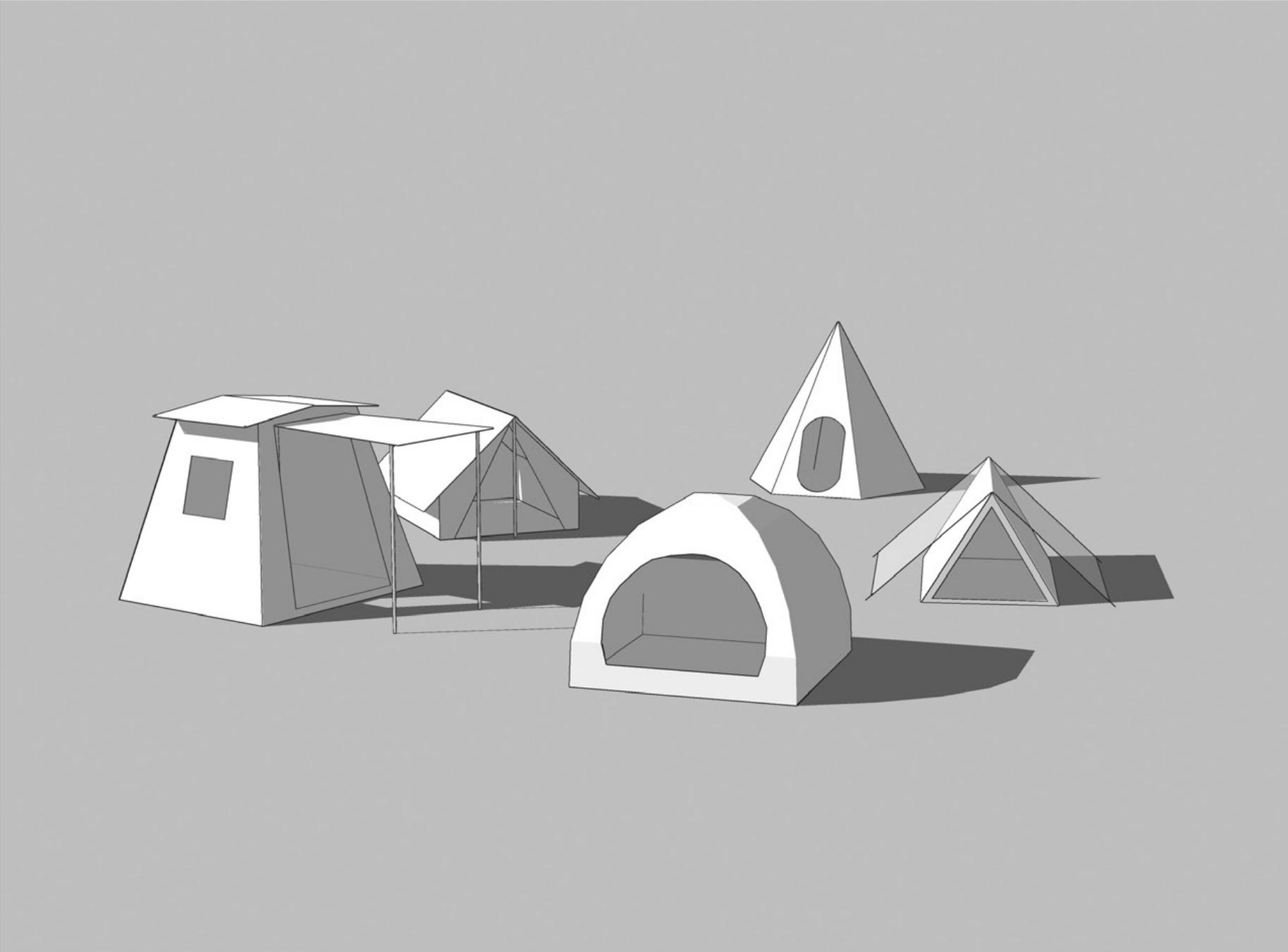
Tal vez lo bueno de los proyectos, finalmente, es que no tienen versión definitiva. Se exponen por etapas.

La evocación del show-room estaba asociada a la posibilidad primera de exponer en un antiguo y ruinoso concesionario de carros, un vitrinazo. La inundación del lugar, con generosa anticipación a la exposición, no nos hizo sino vislumbrar en la imaginación lo que hubiera quedado de la instalación. Entonces se instaló en el fabuloso espacio Odeón, ruinoso también, y antiguo Teatro Popular de Bogotá. Las veladas asociaciones escenográficas, bienvenidas, que no definitivas.

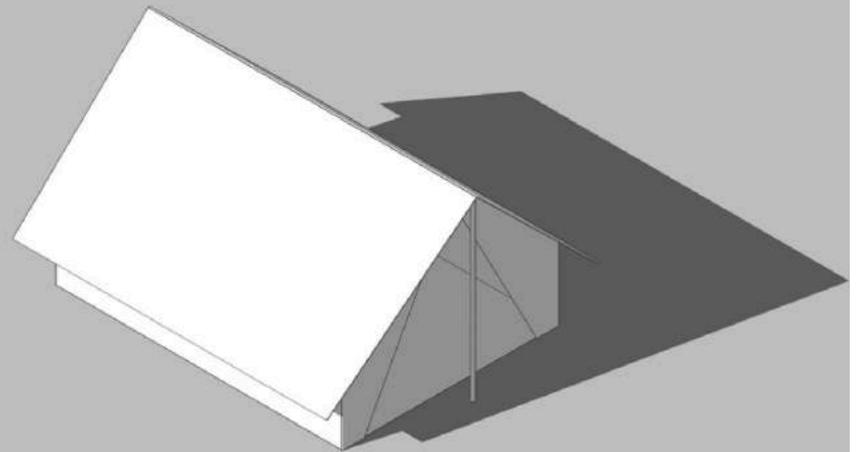
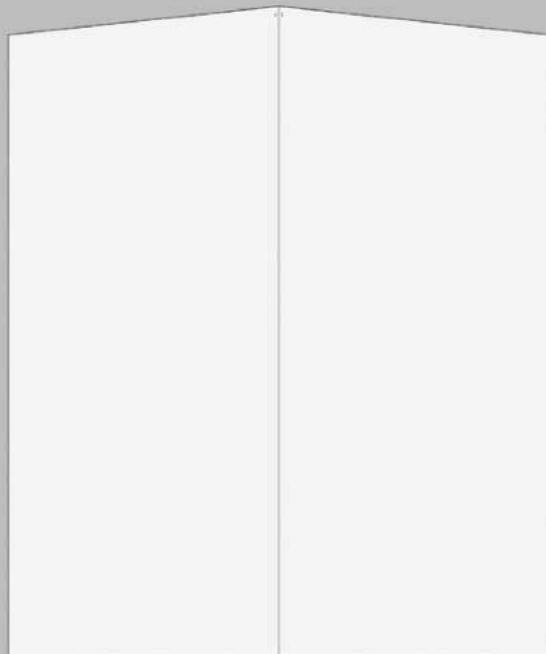
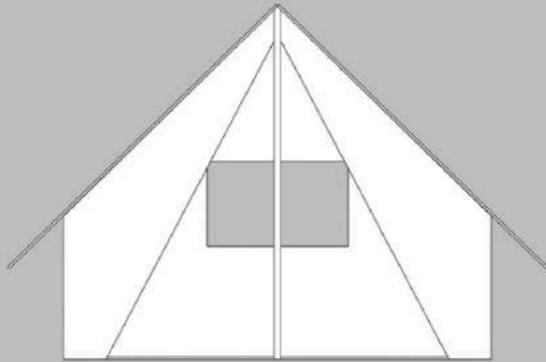
Sigo creyendo, por ejemplo, que este proyecto instalativo va con unas estrellas pintadas en la pared.

JM
2023

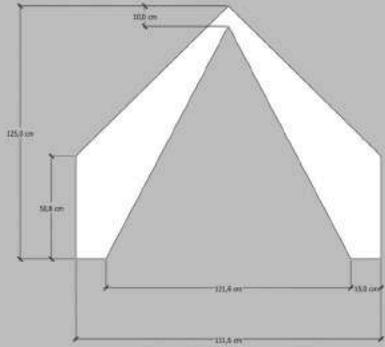
PLANOS



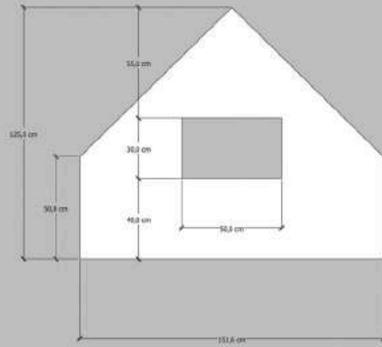
CARPA 1
Vistas



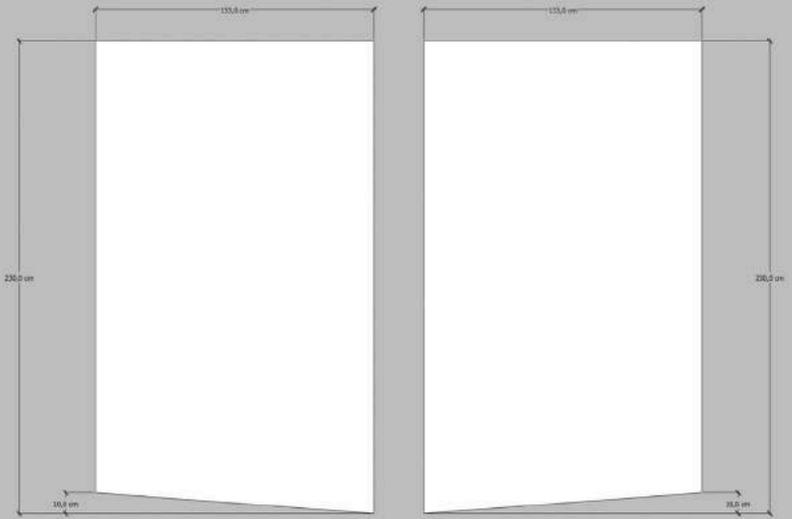
CARPA 1
Pieza: Frontal



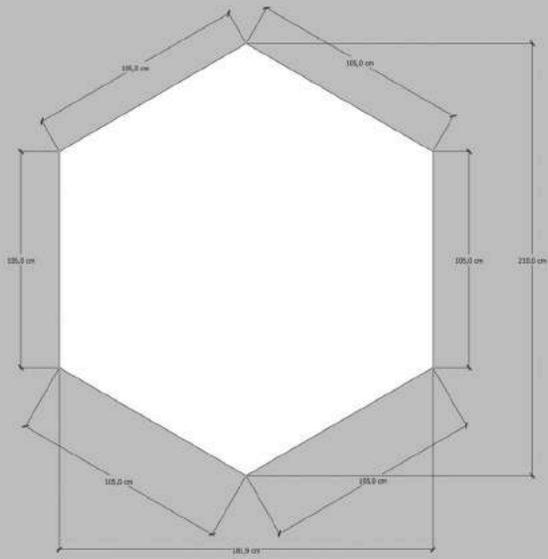
CARPA A
Pieza: Trasera



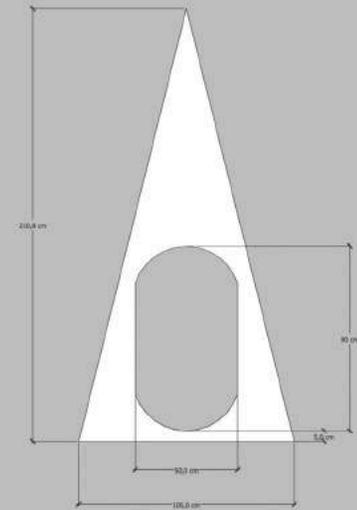
CARPA 1
Pieza: Techo



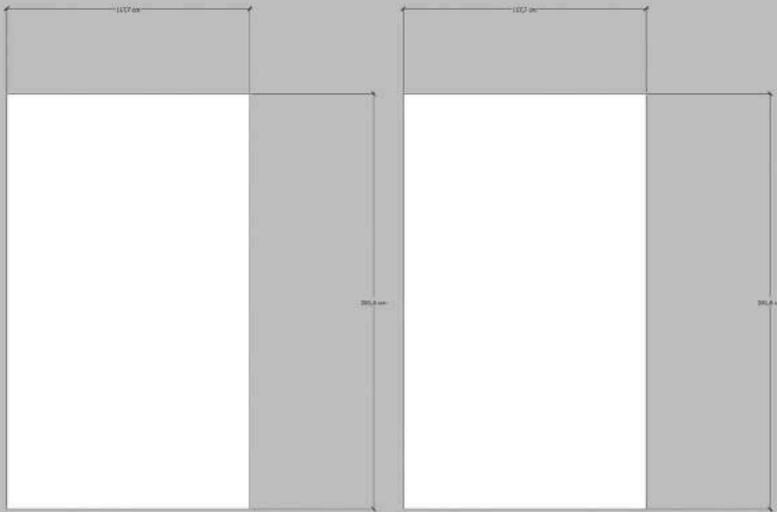
CARPA 2
Pieza: Base



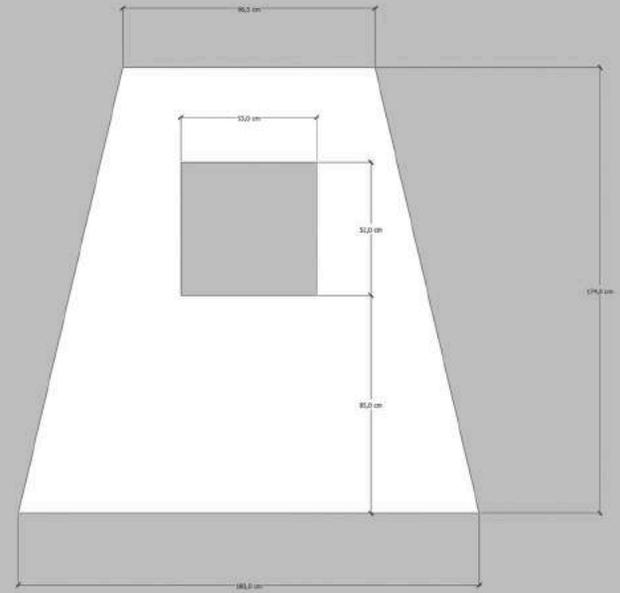
CARPA 2
Pieza: Ingreso frontal



CARPA 3
Pieza: Laterales

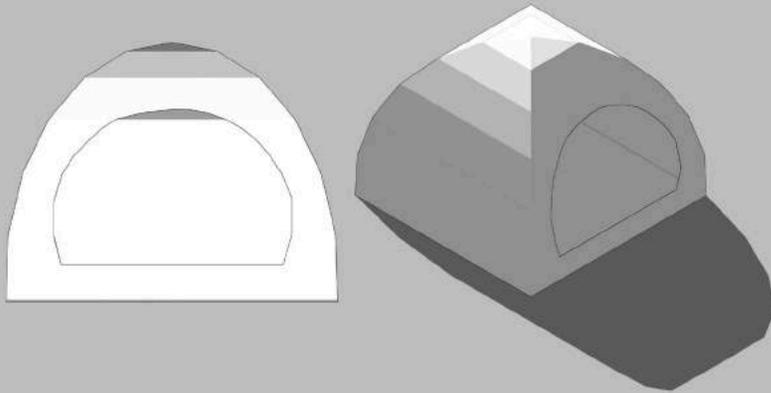


CARPA 4
Pieza: Lateral izq



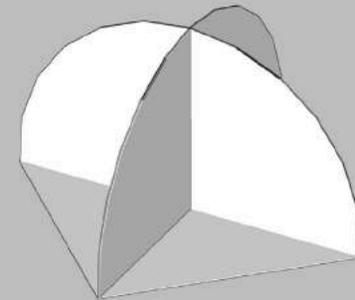
CARPA 5
Vistas

Construir matriz para doblado.
Doblar cartón de 2mm para crear
cada cara.



CARPA 5
Pieza: Matriz doblado arco 1
* Compuesto por dos cartones pegados
(el grosor es de doble cartón)

Construir matriz para doblado.
Doblar cartón de 2mm para crear
cada cara.



**#REGISTRO
INSTALACIÓN**























**P
RO
YEK
TOR**



**PER
FEK
KTO**



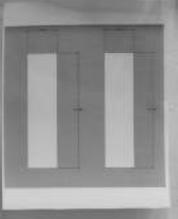
En el mundo de la arquitectura, el diseño es el alma del proyecto. Es el momento en el que se define la esencia del espacio que se va a crear, donde se equilibran la funcionalidad, la estética y la sostenibilidad. Este proceso creativo es el que transforma una simple necesidad en un espacio que inspira y mejora la calidad de vida.



Este documento describe el proceso de diseño y construcción de un edificio que busca integrar la sostenibilidad y la estética en su arquitectura. El proyecto se centra en la creación de un espacio que sea funcional, estético y sostenible, utilizando materiales y técnicas innovadoras que permitan reducir el impacto ambiental y mejorar la calidad de vida de los usuarios.



↑↑
**ESTE LADO
HACIA ARRIBA**







#REFERENTES

Material incluido en la instalación

UNA TERCERA TIPOLOGÍA

ANTHONY VIDLER

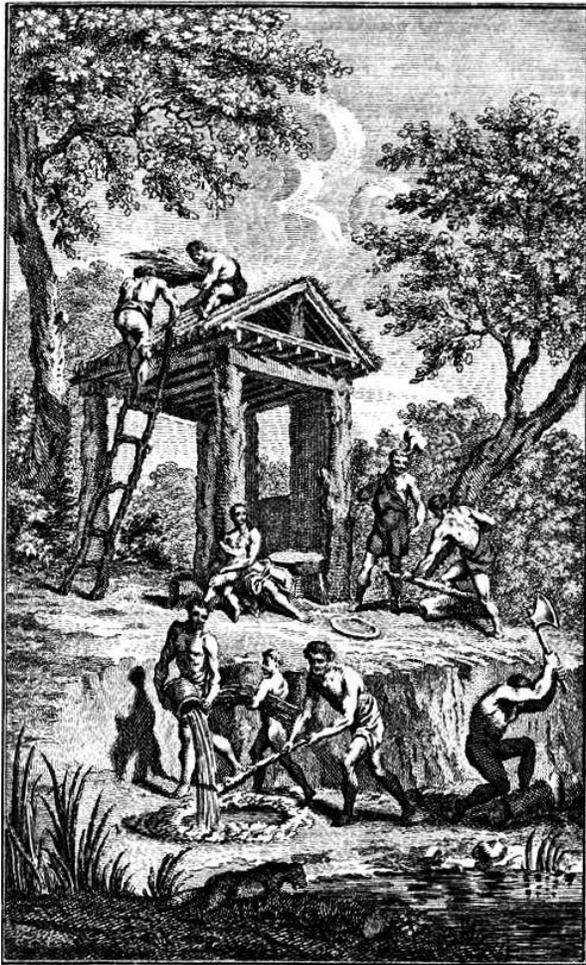
Desde mediados del siglo XVIII, dos tipologías distintas han informado la producción de la arquitectura. La primera, desarrollada a partir de la filosofía racionalista de la Ilustración, e inicialmente formulada por Laugier, quien propuso que una base natural para el diseño se encontraba en el modelo de la cabaña primitiva. La segunda, surgida de la necesidad de enfrentar la cuestión de la producción en masa a finales del siglo XIX, y enunciada más claramente por Le Corbusier, proponía que el modelo de diseño arquitectónico debía fundarse en el propio proceso de producción.

Ambas tipologías eran firmes en su creencia de que la ciencia

racional, y más tarde la producción tecnológica, encarnaban las 44 formas más progresistas” de la época, y que la misión de la arquitectura era conformarse a estas formas, y quizás incluso dominarlas como agente del progreso. Con el actual cuestionamiento de las premisas del Movimiento Moderno, se ha renovado el interés por las formas y el tejido de las ciudades preindustriales, lo que vuelve a plantear la cuestión de la tipología en la arquitectura. Desde las transformaciones de Aldo Rossi de la estructura formal y las instituciones típicas de la ciudad del siglo XVIII, hasta los esbozos de los hermanos Krier que recuerdan los tipos primitivos de los filósofos de la Ilustración, los ejemplos que se multiplican rápidamente sugieren el surgimiento de una nueva y tercera tipología.

Podríamos caracterizar el atributo fundamental de esta tercera tipología como un desposorio, no de naturaleza abstracta, no de una utopía tecnológica, sino más bien de la ciudad tradicional como lugar de su preocupación. La ciudad, es decir, proporciona el material para la clasificación, y las formas de sus artefactos a lo largo del tiempo proporcionan la base para la recomposición. Esta tercera tipología, al igual que las dos primeras, se basa claramente en la razón, la clasificación y el sentido de lo público en la arquitectura; sin embargo, a diferencia de las dos primeras, no propone ninguna panacea, ninguna apoteosis definitiva del hombre en la arquitectura, ninguna escatología positivista.

FRONTISPIECE.



B. Cole sculp.

Laugier, Essay on Architecture, 1755

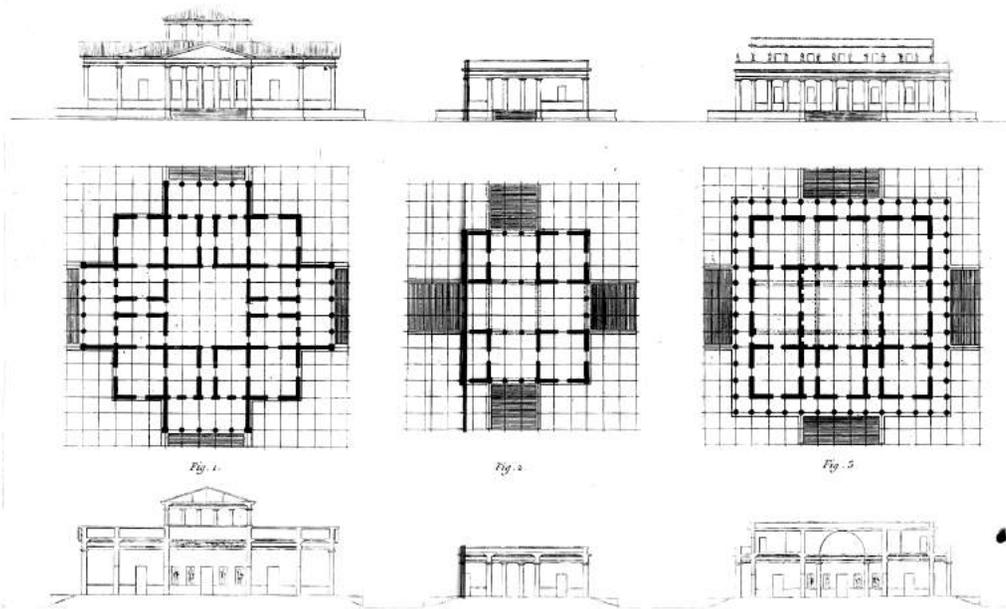
I

La pequeña cabaña rústica es el modelo sobre el que se han concebido todas las maravillas de la arquitectura; al acercarse en la práctica a las simplicidades de este primer modelo se evitan los fallos esenciales y se alcanza la verdadera perfección. Los trozos de madera levantados verticalmente nos dan la idea de columnas. Las piezas horizontales que las superan nos dan la idea de entablamientos. Finalmente, las piezas inclinadas que forman el techo nos dan la idea de frontales. Esto lo han reconocido todos los maestros del arte. M. A. Laugier, 1755.

La primera tipología, que finalmente vio la arquitectura como una imitación del orden funda-

mental de la propia naturaleza, alió la rusticidad primitiva de la cabaña a un ideal de geometría perfecta, revelado por Newton como el principio rector de la física. Así, Laugier describió los cuatro árboles, tipos de las primeras columnas, que se erigen en un cuadrado perfecto: las ramas extendidas en forma de vigas, perfectamente horizontales, y las ramas dobladas para formar el techo como un triángulo, el tipo de frontón.

Estos elementos de la arquitectura, derivados de los elementos de la naturaleza, formaban una cadena irrompible y se interrelacionaban según principios fijos: si el árbol/columna se unía de esta manera al emparrado/choza, entonces la propia ciudad, aglomeración



J.N.L. Durand, Horizontal combinations, 1809

de chozas, era igualmente susceptible al principio de origen natural. Laugier hablaba de la ciudad – o más bien de la realidad existente, no planificada y caótica de París – como un bosque. El bosque/ciudad debía ser domesticado, puesto en orden racional por medio del arte del jardinero; la ciudad ideal de finales del siglo XVIII se imaginaba

así en el jardín; el tipo de urbanista era Le Notre, que cortaba y podaba una naturaleza rebelde de acuerdo con la línea geométrica de su verdadero orden subyacente.

La idea de que los elementos de la arquitectura se referían de alguna manera a su origen natural era, por supuesto, inmediatamente

extensible a la idea de que cada tipo específico de edificio representaba su “especie” por así decirlo, de la misma manera que cada miembro del reino animal. Al principio, los criterios aplicados para diferenciar los tipos de edificios estaban ligados al reconocimiento, a la fisonomía individual, como en los sistemas de clasificación de Buffon y Linneo. Así, el efecto externo del edificio era anunciar claramente su especie general, y su subespecie específica. Más tarde esta analogía se transformó con la clasificación funcional y constitucional de principios del siglo XIX (Cuvier), en la que la estructura interna de los seres, su forma constitucional, se consideraba como el criterio para agruparlos en tipos.

Siguiendo esta analogía, aquellos cuya tarea era diseñar los nuevos tipos de edificios públicos y privados que surgían como necesidades a principios del siglo XIX comenzaron a hablar de la distribución en planta y en sección en los mismos términos que la organización constitucional de las especies; los ejes y las vértebras se convirtieron prácticamente en sinónimos. Esto reflejó un cambio básico en la metáfora de la arquitectura natural, de una analogía vegetal (árbol/cabaña) a un animal. Este cambio fue paralelo al surgimiento de las nuevas escuelas de medicina y al nacimiento de la cirugía clínica.

A pesar de la evidente repugnancia que Durand mostró hacia Laugier- riéndose de la idea de

prescindir de los muros- fue Durand, profesor de la Politécnica, quien reunió estas dos corrientes gemelas de tipología orgánica en un lexicón de práctica arquitectónica que permitió al arquitecto, al menos, prescindir por completo de la analogía y concentrarse en el negocio de la construcción. El medio de esta fusión fue la cuadrícula de papel milimetrado que reunía en un mismo nivel los elementos básicos de la construcción, de acuerdo con las reglas de composición derivadas inductivamente para la taxonomía de los diferentes tipos de edificios, dando lugar a las infinitas combinaciones y permutaciones, monumentales y utilitarias. En su Recueil estableció que la historia natural de la arquitectura reside, por así decirlo, en su propia historia, un desarrollo paralelo a la naturaleza

real. En sus Lecciones describió cómo los nuevos tipos podrían ser contruidos sobre los mismos principios. Cuando esta conciencia se aplicó en las siguientes décadas al racionalismo estructural heredado de Laugier, el resultado fue la teoría orgánica de la estructura “esquelética” gótica desarrollada por Viollet-le-Duc. La operación de los romanos en la teoría clásica fue simplemente en un nivel para sustituir la Catedral por el Templo como el tipo formal y más tarde social de toda la arquitectura.

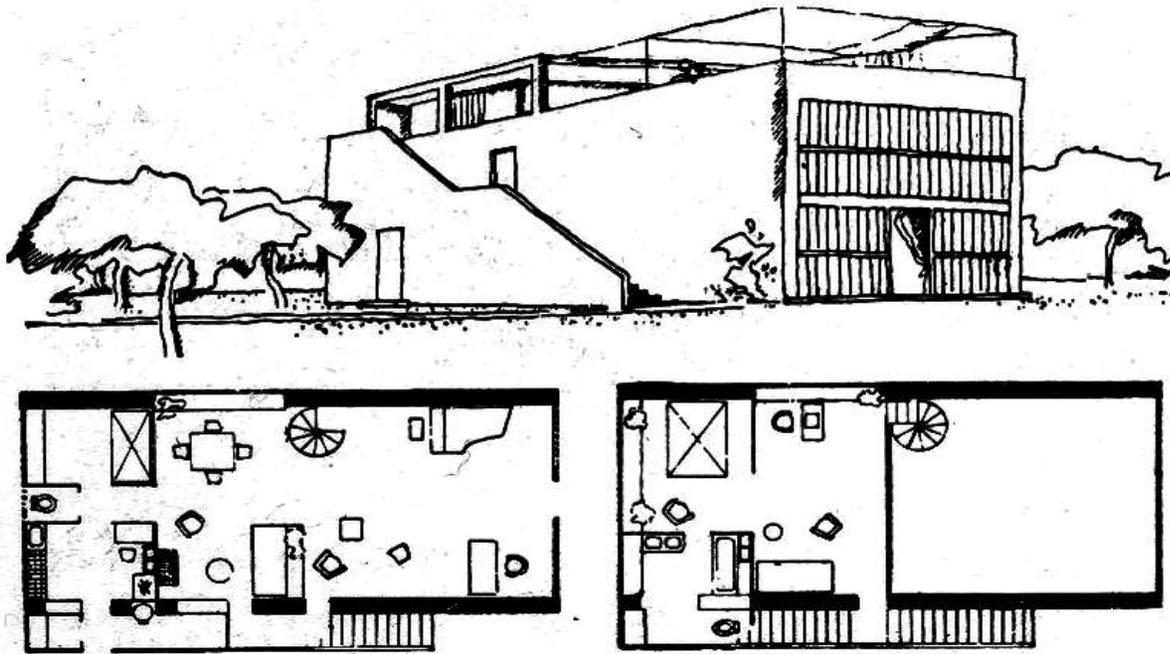
II

El idioma francés ha proporcionado una definición útil, gracias al doble sentido de la palabra tipo. Una deformación del significado ha llevado a la equivalencia en el lenguaje popular: un hombre = un tipo; y desde el

punto en que el tipo se convierte en hombre, se capta la posibilidad de una considerable extensión del tipo. Porque el hombre-tipo es una forma compleja de un tipo físico único, al que se le puede aplicar una estandarización suficiente. Según las mismas reglas se establecerá para este tipo físico un equipamiento de habitación

estándar: puertas, ventanas, escaleras, alturas de las habitaciones, etc. Le Corbusier, 1927

La segunda tipología, que sustituyó la clásica trinidad de mercancía, firmeza y deleite por una dialéctica de medios y fines unida a los criterios de economía, consideró la arquitectura como una simple cuestión de técnica. Las nuevas y notables máquinas sujetas a las leyes de la precisión funcional eran, por tanto, paradigmas de eficiencia al trabajar en las materias primas de la producción; la arquitectura, una vez sujeta a leyes similares, bien podría trabajar con similar eficacia en sus contenidos indisciplinados: los usuarios. Las eficientes máquinas de la arquitectura podrían estar ubicadas en el campo, muy parecidas a las primeras



Le Corbusier, Maison Citrohan, 1920

máquinas de vapor de Newcomen y Watt, o insertadas en el tejido de la ciudad, como las bombas de agua y más tarde los hornos de las fábricas. Centralizadas en su propio ámbito operativo, herméticamente selladas en virtud de su autonomía como procesos completos, estas máquinas -cárceles, hospitales, casas pobres- necesitaban poco en cuanto a alojamiento, salvo un espacio despejado y un alto muro. Su impacto en la forma de la ciudad en su conjunto fue al principio mínimo.

La segunda tipología de la arquitectura moderna surgió a finales del siglo XIX, tras el despegue de la Segunda Revolución Industrial; surgió de la necesidad de hacer frente a la cuestión

de la producción en masa, y más concretamente a la producción en masa de máquinas por máquinas. El efecto de esta transformación en la producción fue dar la ilusión de otra naturaleza, la naturaleza de la máquina y su mundo artificialmente reproducido.

En esta segunda tipología, la arquitectura era ahora equivalente a la gama de objetos de producción en masa, sujetos a una ley casi darwiniana de selección de los más aptos. La pirámide de producción, desde la herramienta más pequeña hasta la máquina más compleja, se consideraba ahora análoga al vínculo entre la columna, la casa y la ciudad. Se hicieron varios intentos de mezclar la vieja tipología con la nueva para dar una respuesta

más satisfactoria a la cuestión de la forma específicamente arquitectónica: las geometrías primarias de la generación newtoniana se aducían ahora por sus evidentes cualidades de economía, modernidad y pureza. Se pensó que eran apropiadas para la maquinaria.

Igualmente, los teóricos con un sesgo clásico, como Hermann Muthesius, subrayaron la equivalencia de los tipos antiguos -el templo- y los nuevos -el objeto de fabricación- para estabilizar, o “culturalizar”, el nuevo mundo de la máquina. Un neoclasicismo latente impregnó las teorías de la tipología al comienzo de la época contemporánea, nacida de la necesidad de justificar lo nuevo frente a lo viejo. El mundo clásico actuó una vez más como un

“pasado primitivo” en el que la utopía del presente podría encontrar sus raíces nostálgicas.

No fue sino hasta después de la Primera Guerra Mundial que esto fue desechado, al menos en las teorías más avanzadas – articuladas cada vez más directamente – por Le Corbusier y Walter Gropius. Una visión de la producción Taylorizada, de un mundo gobernado por la ley de hierro de Ford suplantó el espurio sueño dorado del neo-clasicismo. Los edificios debían ser ni más ni menos que las propias máquinas, sirviendo y moldeando las necesidades del hombre según criterios económicos. La imagen de la ciudad en este punto cambió radicalmente: de Laugier se hizo triunfante en la utopía higienista de una ciudad completamente

absorbida por su verdor. La analogía natural de la Ilustración, originalmente traída para controlar la desordenada realidad de la ciudad, se amplió ahora para referirse al control de toda la naturaleza. En el parque redentor, las silenciosas máquinas de construcción del nuevo jardín de producción virtualmente desaparecieron detrás de un mar de verdor. La arquitectura, en esta apoteosis final del progreso mecánico, fue consumida por el mismo proceso que buscaba controlar para sus propios fines. Con ella, la ciudad, como artefacto y polis, también desapareció.

En las dos primeras tipologías de la arquitectura moderna podemos identificar una base común, que descansa en la necesidad de legitimar la arquitectura como un

fenómeno “natural” y un desarrollo de la analogía natural que corresponde muy directamente al desarrollo de la propia producción. Ambas tipologías estaban de alguna manera ligadas a los intentos de la arquitectura de dotarse de valor mediante un llamamiento a la ciencia natural o a la producción, y de poder instrumental mediante una asimilación de las formas de estos dos dominios complementarios a sí misma. La “utopía” de la arquitectura como “proyecto” puede ser progresiva en sus fines, o nostálgica en sus sueños, pero en el fondo se fundamentaba en esta premisa: que la forma del medio ambiente puede, como la propia naturaleza, afectar y por tanto controlar las relaciones individuales y colectivas de los hombres.

III

En las dos primeras tipologías, la arquitectura, hecha por el hombre, estaba siendo comparada y legitimada por otra “naturaleza” fuera de sí misma. En la tercera tipología, como se ejemplifica en el trabajo de los nuevos racionalistas, sin embargo, no hay tal intento de validación. Las columnas, las casas y los espacios urbanos, si bien están unidos en una cadena inquebrantable de continuidad, se refieren únicamente a su propia naturaleza como elementos arquitectónicos, y sus geometrías no son ni naturalistas ni técnicas, sino esencialmente arquitectónicas. Es evidente que la naturaleza a la que se refieren estos diseños recientes no es ni más ni menos que la naturaleza de la ciudad misma, vaciada de

contenido social específico de cualquier época y permitida para hablar simplemente de su propia condición formal.

Este concepto de la ciudad como sede de una nueva tipología nace evidentemente del deseo de subrayar la continuidad de la forma y la historia frente a la fragmentación producida por las tipologías elementales, institucionales y mecanicistas del pasado reciente. La ciudad es considerada como un todo, su pasado y su presente se revelan en su estructura física. Es en sí misma y por sí misma una nueva tipología. Esta tipología no se construye a partir de elementos separados, ni se ensambla a partir de objetos clasificados según el uso, la ideología social o las características

técnicas: está completa y lista para ser descompuesta en fragmentos. Estos fragmentos no reinventan formas tipo institucionales ni repiten las formas tipológicas del pasado: se seleccionan y reensamblan según criterios desprovistos de tres niveles de significado: el primero, heredado de los medios atribuidos de la existencia pasada de las formas; el segundo, derivado del fragmento específico y sus límites, y a menudo cruzando entre tipos anteriores; el tercero, propuesto por una recomposición de estos fragmentos en un nuevo contexto.

Tal “ontología de la ciudad” es, frente a la utopía modernista, realmente radical. Niega todas las definiciones socialmente utópicas y progresivamente positivistas de la

arquitectura de los últimos doscientos años. La arquitectura ya no es un ámbito que tenga que relacionarse con una “sociedad” hipotética para ser concebida y comprendida; ya no “la arquitectura escribe la historia” en el sentido de particularizar una condición social específica en un tiempo o lugar concreto. Se elimina la necesidad de hablar de la naturaleza de la función, de las costumbres sociales, de cualquier cosa, es decir, más allá de la naturaleza de la forma arquitectónica en sí misma. En este punto, como Víctor Hugo se dio cuenta con tanta clarividencia en el decenio de 1830, la comunicación a través de la obra impresa, y últimamente a través de los medios de comunicación de masas, ha liberado aparentemente a la arquitectura del papel de “libro social” a su propio dominio autónomo y especializado.

Esto, por supuesto, no significa necesariamente que la arquitectura en este sentido ya no desempeñe ninguna función, ya no satisfaga ninguna necesidad más allá del capricho de un diseñador de “arte por el arte”, sino simplemente que las condiciones principales para la invención de objetos y entornos no tienen que incluir necesariamente una declaración unitaria de adecuación entre forma y uso. Aquí es donde la adopción de la ciudad como lugar de identificación de la tipología arquitectónica se ha considerado crucial. En la experiencia acumulada de la ciudad, sus espacios públicos y sus formas institucionales, puede entenderse una tipología que desafía una lectura unívoca de la función, pero que al mismo tiempo garantiza una relación a otro nivel

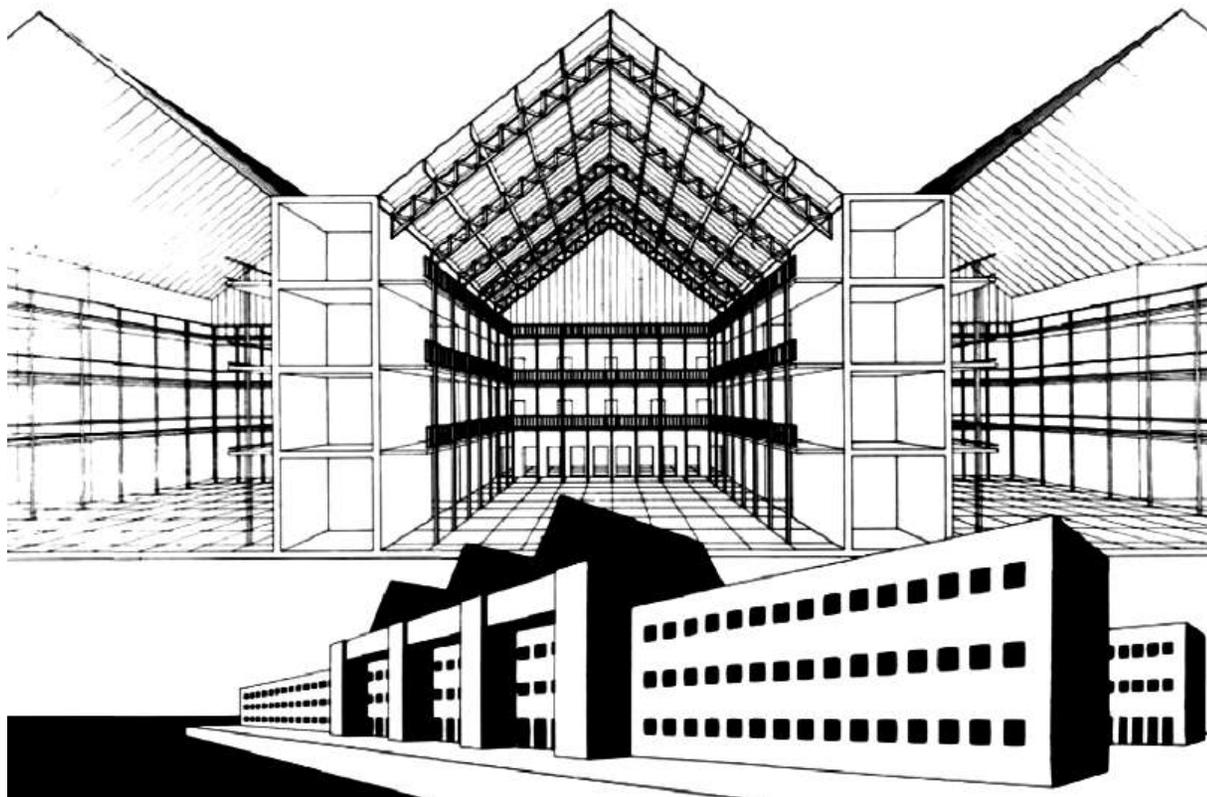
con una tradición continua de la vida de la ciudad. La característica distintiva de la nueva ontología, más allá de su aspecto específicamente formal, es que la polis de la ciudad, en contraposición a la columna única, la cabaña o la máquina útil, es y siempre ha sido política en su esencia. La fragmentación y recomposición de sus formas espaciales e institucionales no puede separarse nunca de sus implicaciones políticas recibidas y recién constituidas.

Quando se seleccionan formas típicas del pasado de una ciudad, no vienen, aunque desmembradas, privadas de su significado político y social original. El sentido original de la forma, las capas de implicación acumuladas depositadas por el tiempo y la experiencia humana no

pueden ser ligeramente cepilladas, y ciertamente no es la intención de los nuevos Racionalistas desinfectar sus tipos de esta manera. Más bien, los significados acarreados de estos tipos pueden ser usados para proveer una clave para sus nuevos significados

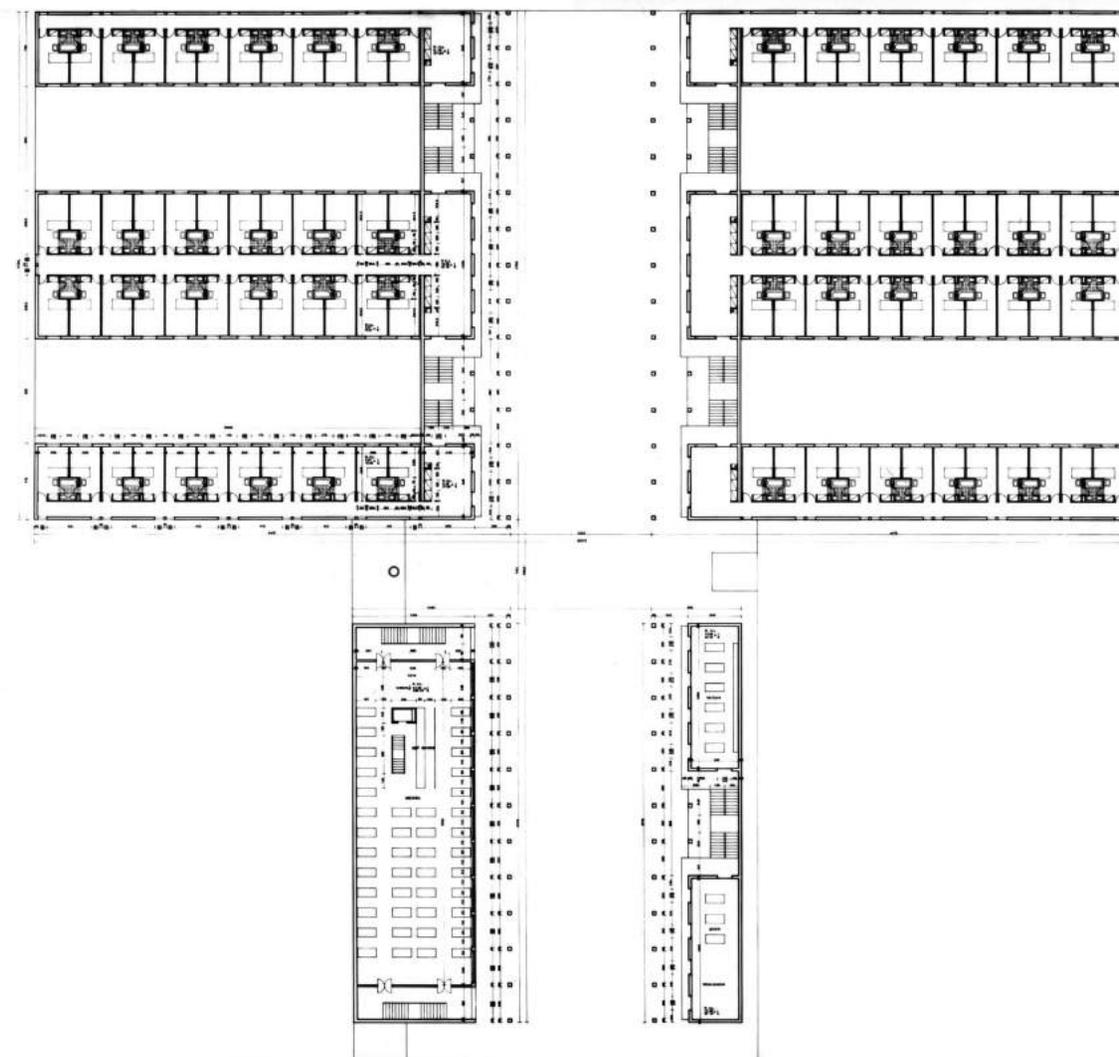
invertidos. La técnica o más bien el método compositivo fundamental sugerido por los racionalistas es la transformación de tipos seleccionados -parcial o totalmente- en entidades completamente nuevas que extraen su poder comunicativo y sus

criterios potenciales de la comprensión de esta transformación. El proyecto del Ayuntamiento de Trieste de Aldo Rossi, por ejemplo, se ha entendido correctamente al referirse, entre otras evocaciones en su forma compleja, a la imagen de una prisión de finales del siglo XVIII. En el período de la primera formalización de este tipo, como demostró Piranesi, era posible ver en la prisión una imagen poderosamente comprensiva del dilema de la sociedad misma, que se situaba entre una fe religiosa en desintegración y una razón materialista. Ahora, Rossi, al atribuir al ayuntamiento (que es en sí mismo un tipo reconocible en el siglo XIX) el efecto de la prisión, alcanza un nuevo nivel de significación, que evidentemente es una referencia a la ambigua condición del gobierno



Aldo Rossi, Palazzo della Regione en Trieste, 1973

cívico. En la formulación, los dos tipos no se fusionan: de hecho, el ayuntamiento ha sido sustituido por una arcada abierta que se encuentra en contradicción con la prisión. La dialéctica es clara como una fábula: la sociedad que comprende la referencia a la prisión seguirá necesitando el recordatorio, mientras que en el momento en que la imagen pierda finalmente todo significado, la sociedad se habrá convertido o bien en una prisión completa, o bien, quizás, en su contrario. La oposición metafórica desplegada en este ejemplo puede ser rastreada en muchos de los esquemas de Rossi y en el trabajo de los Racionalistas en su conjunto, no sólo en forma institucional sino también en los espacios de la ciudad.



Giorgio Grassi, Casa dello studente a Chieti, 1979

Esta nueva tipología es explícitamente crítica del Movimiento Moderno; utiliza la claridad de la ciudad del siglo XVIII para reprimir la fragmentación, la descentralización y la desintegración formal introducidas en la vida urbana contemporánea por las técnicas de zonificación y los avances tecnológicos de los años veinte. Mientras que el Movimiento Moderno encontró su infierno en los barrios cerrados, estrechos e insalubres de las antiguas ciudades industriales, y su edén en el mar ininterrumpido del espacio iluminado por el sol y lleno de verdor -una ciudad convertida en un jardín-, la nueva tipología como crítica del urbanismo moderno eleva el tejido continuo, la clara distinción entre lo público y lo privado marcada por los muros de la calle y la plaza, al nivel

de principio. Su pesadilla es el edificio aislado situado en un parque indiferenciado.

Los héroes de esta nueva tipología no se encuentran, por tanto, entre los nostálgicos y antiurbanos utópicos del siglo XIX ni siquiera entre los críticos del progreso industrial y técnico del siglo XX, sino más bien entre aquellos que, como servidores profesionales de la vida urbana, han dirigido sus habilidades de diseño a resolver las cuestiones de la avenida, el pórtico, la calle y la plaza, el parque y la casa, la institución y el equipamiento en una tipología continua de elementos que, en conjunto, se cohesionan con el tejido pasado y la intervención presente para hacer una experiencia comprensible de la ciudad. Para esta tipología no hay

un conjunto claro de reglas para las transformaciones y sus objetos, ni un conjunto polémicamente definido de precedentes históricos. Tampoco, tal vez, debería haberlos; la vitalidad continua de esta práctica arquitectónica descansa en su compromiso esencial con las demandas precisas del presente y no en ninguna mitificación holística del pasado. Rechaza toda “nostalgia” en sus evocaciones de la historia, excepto para dar un enfoque más preciso a sus restauraciones; rechaza todas las descripciones unitarias del significado social de la forma, reconociendo la calidad engañosa de cualquier atribución de orden social a un orden arquitectónico; rechaza finalmente todo eclecticismo, filtrando resueltamente sus “citas” a través de la lente de una estética modernista. En este sentido, se

trata de un movimiento totalmente moderno, que, apuesta por la naturaleza esencialmente pública de toda la arquitectura, frente a las visiones cada vez más privadas y narcisistas de la última década.

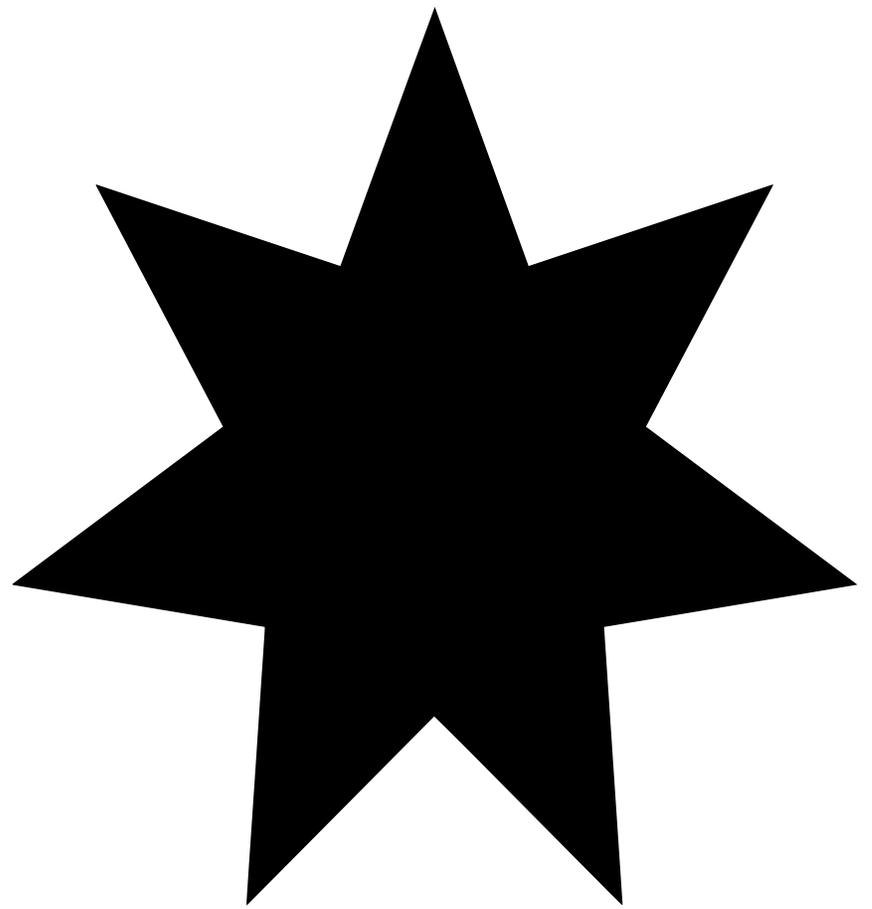
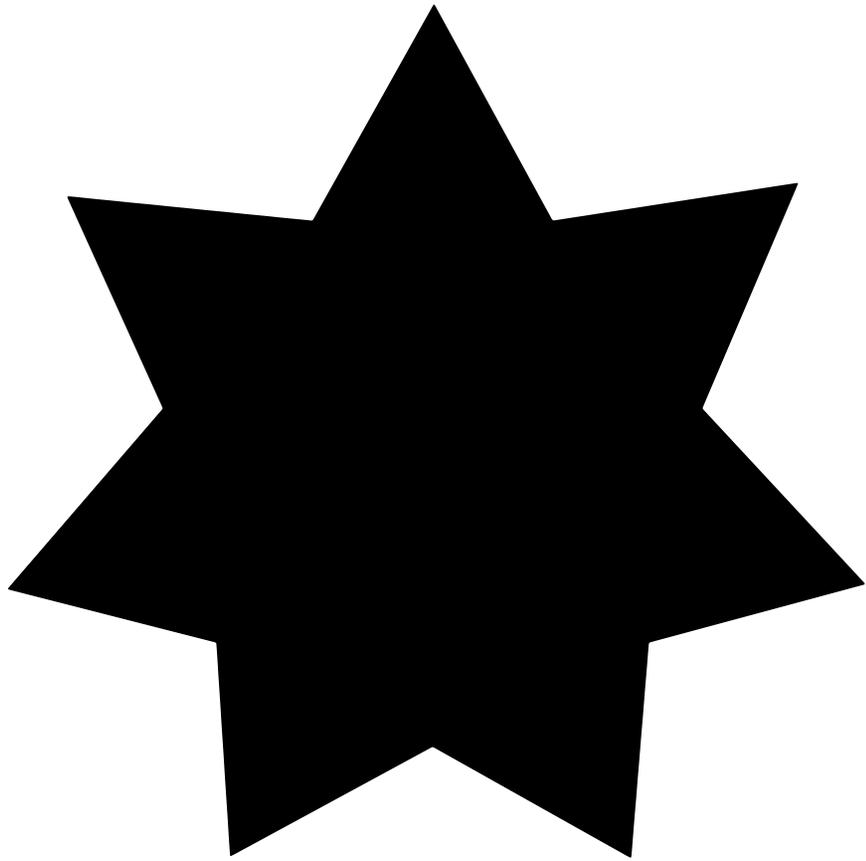
En esto se distingue de aquellos romanticismos de los últimos tiempos que también han pretendido el trono del posmodernismo – “ciudad-escenario”, “ciudad-franja” y “ciudad-collage”- que en realidad no proponían más que la reduplicación sin fin de las flores de la alta cultura burguesa bajo el disfraz del pintor o del populista. En la obra de los nuevos racionalistas, la ciudad y su tipología se reafirman como las únicas bases posibles para el restablecimiento de un papel crítico para la arquitectura pública, de otro

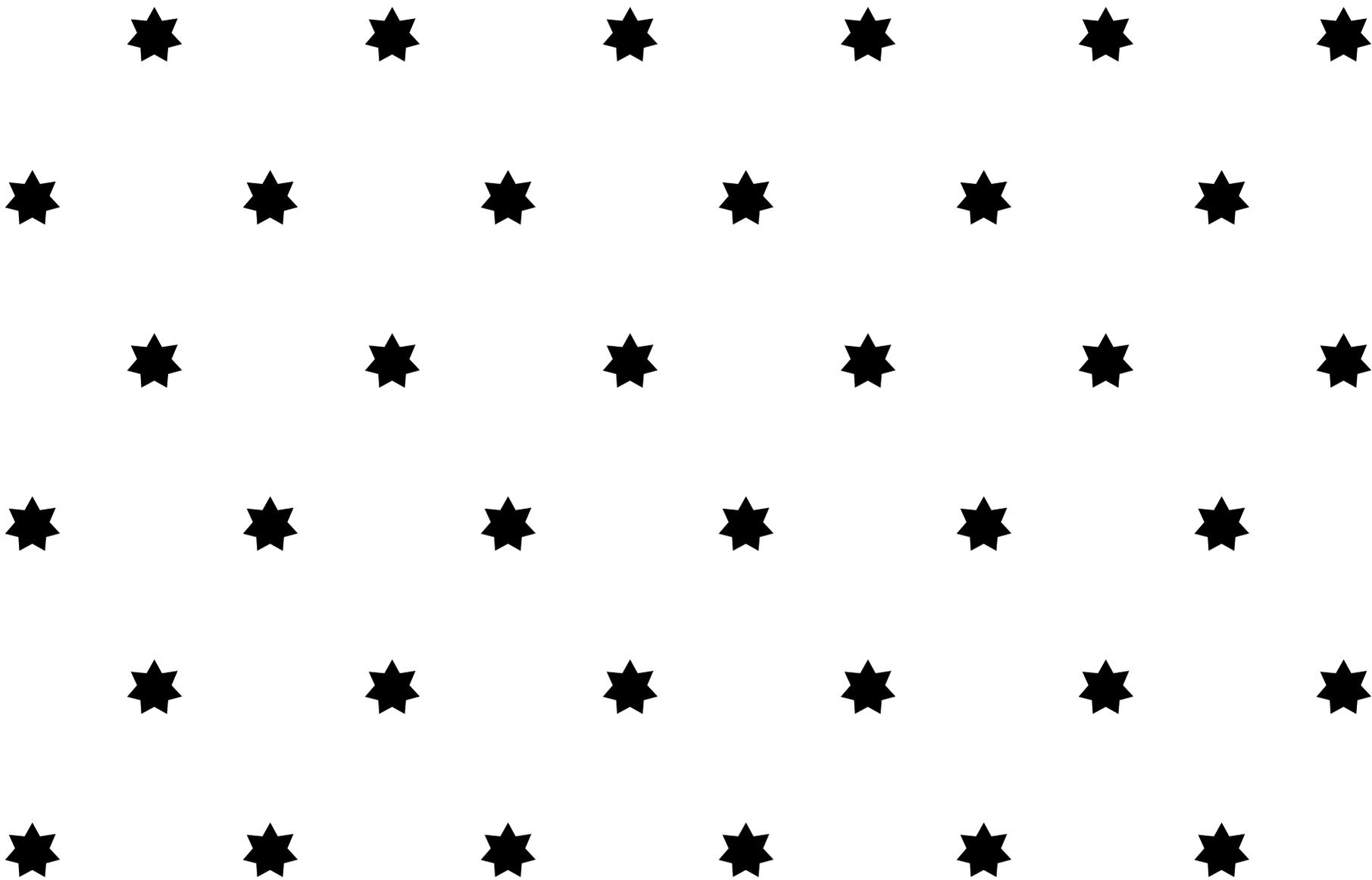
modo asesinada por el ciclo aparentemente interminable de producción y consumo.

*Anthony Vidler, “The Third Typology”
Oppositions 7 (1977);*

TECNNE | Arquitectura y contextos ©Marcelo Gardinetti 2021 Todos los derechos reservados.







Soy vertical
Pero preferiría ser horizontal.
No soy un árbol con las raíces en la tierra
absorbiendo minerales y amor materno
para que cada marzo florezcan las hojas,
ni soy la belleza del jardín de llamativos colores que
atrae exclamaciones de admiración
ignorando que pronto perderá sus pétalos.
Comparado conmigo, un árbol es inmortal
y una flor, aunque no tan alta, es más llamativa,
y quiero la longevidad de uno y la valentía de la otra.
Esta noche, bajo la luz infinitesimal de las estrellas,
los árboles y las flores han derramado sus olores frescos.
Camino entre ellos, pero no se dan cuenta.
A veces pienso que cuando estoy durmiendo
me debo parecer a ellos a la perfección,
oscurecidos ya los pensamientos.
Para mí es más natural estar tendida.
Es entonces cuando el cielo y yo conversamos con libertad,
y así seré útil cuando al fin me tienda:
entonces los árboles podrán tocarme por una vez,
y las flores tendrán tiempo para mí.

-SYLVIA PLATH

The Three Little Pigs

In a small village not far away, lived Mother Pig with her three little piglets. Everyone was very happy until one day Mother Pig told them, “Children, you have grown, it is time to live on your own.”

Before they left, she said to them, “In life nothing comes easy. Therefore, you must learn to work to achieve your dreams.”

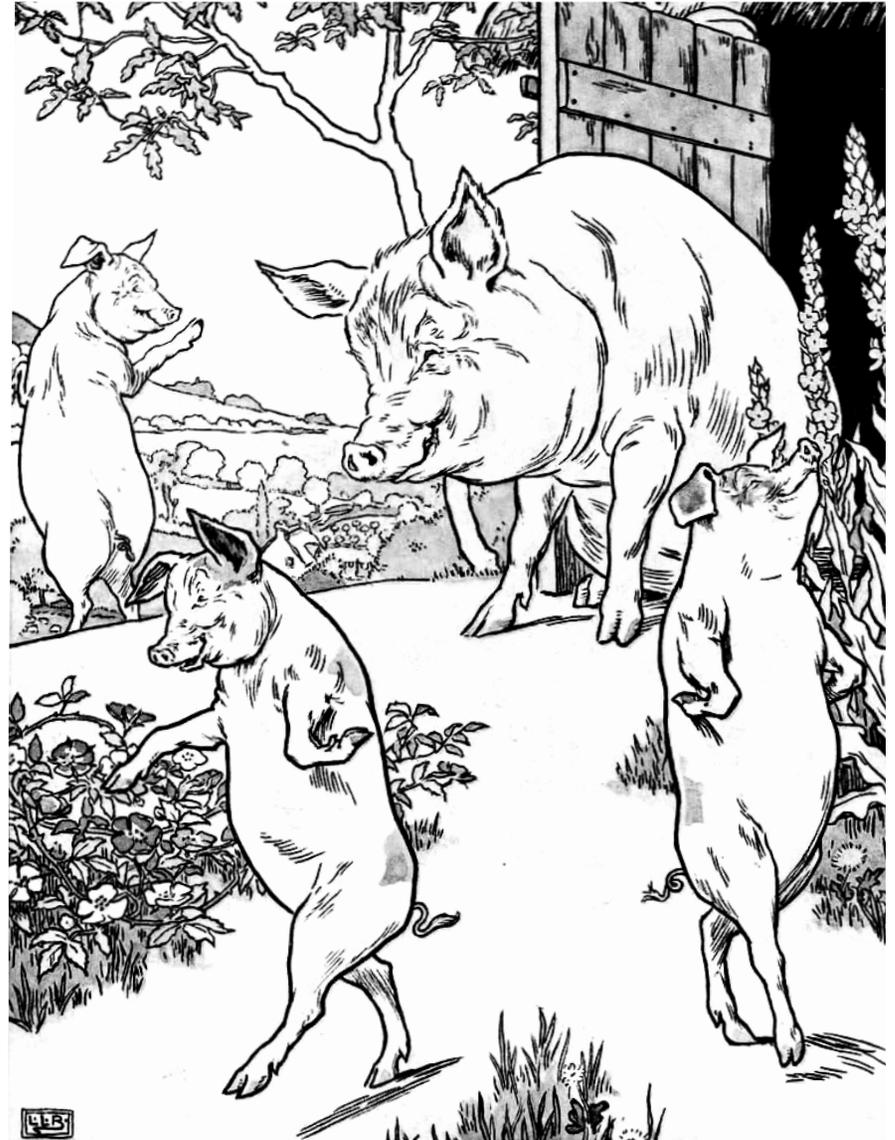
Mother Pig kissed her piglets and they left to go off and live on their own.

The youngest pig was lazy and did not pay attention to his mother’s words. He decided to build a straw house, so he could finish early and lie down to rest.

The middle brother was as lazy as the youngest, so he built a little wooden house. The house was crooked because he did not want to read the instructions to build it properly.

The older sister was a hard worker. This is because she used to be lazy and learned from her mistakes. She decided to follow Mother Pig words and build a brick house. Building a brick house would take a long time, but this did not matter to her.

One night, the big bad wolf was walking through the woods when he came upon the youngest pig’s straw house. He looked through the windows and saw the little pig sleeping peacefully. The wolf was hungry and thought that the little pig would make a very delicious sandwich, so he knocked on the door and shouted, “Little pig, little pig, let me in!”



The little piglet woke up scared and answered, “No! No! No! Not by the hairs on my chinny chin chin!”

The big bad wolf was furious and said, “Then I’ll huff, and I’ll puff, and I’ll blow your house down!”

The wolf huffed and puffed and blew with all his strength until the straw house fell to the ground. Fortunately, the little pig escaped, running to the wooden house of his brother while the big, bad wolf was still blowing.

The mean wolf, feeling cheated, went to the house of the middle pig and when he knocked on his door he shouted, “Little pig, little pig let me in!”

The little pig answered, “No! No! No! Not by the hairs on my chinny chin chin!”

The hungry wolf became enraged and bellowed, “Then I’ll huff, and I’ll puff, and I’ll blow your house down!”

The wolf huffed and puffed and blew with all his strength until the little wooden house fell to the ground. Fortunately, the two little pigs escaped, running to the house of their sister while the big, bad wolf was still blowing. Out of breath from running so fast, the two brothers told their sister about the wolf and how he blew down their houses.

“Dear brothers, it’s cold and you’ve had a very bad time, so let’s enjoy the night by the fireplace,” said Sister Pig. Just at that moment the three little pigs heard a knock on the door.

“Little pig, little pig let me in!” shouted the big bad wolf.

The pigs answered, “No, no, no! We will never let you in.”

The hungry wolf was furious and once again shouted “Then I’ll huff, and I’ll puff, and I’ll blow your house down.”

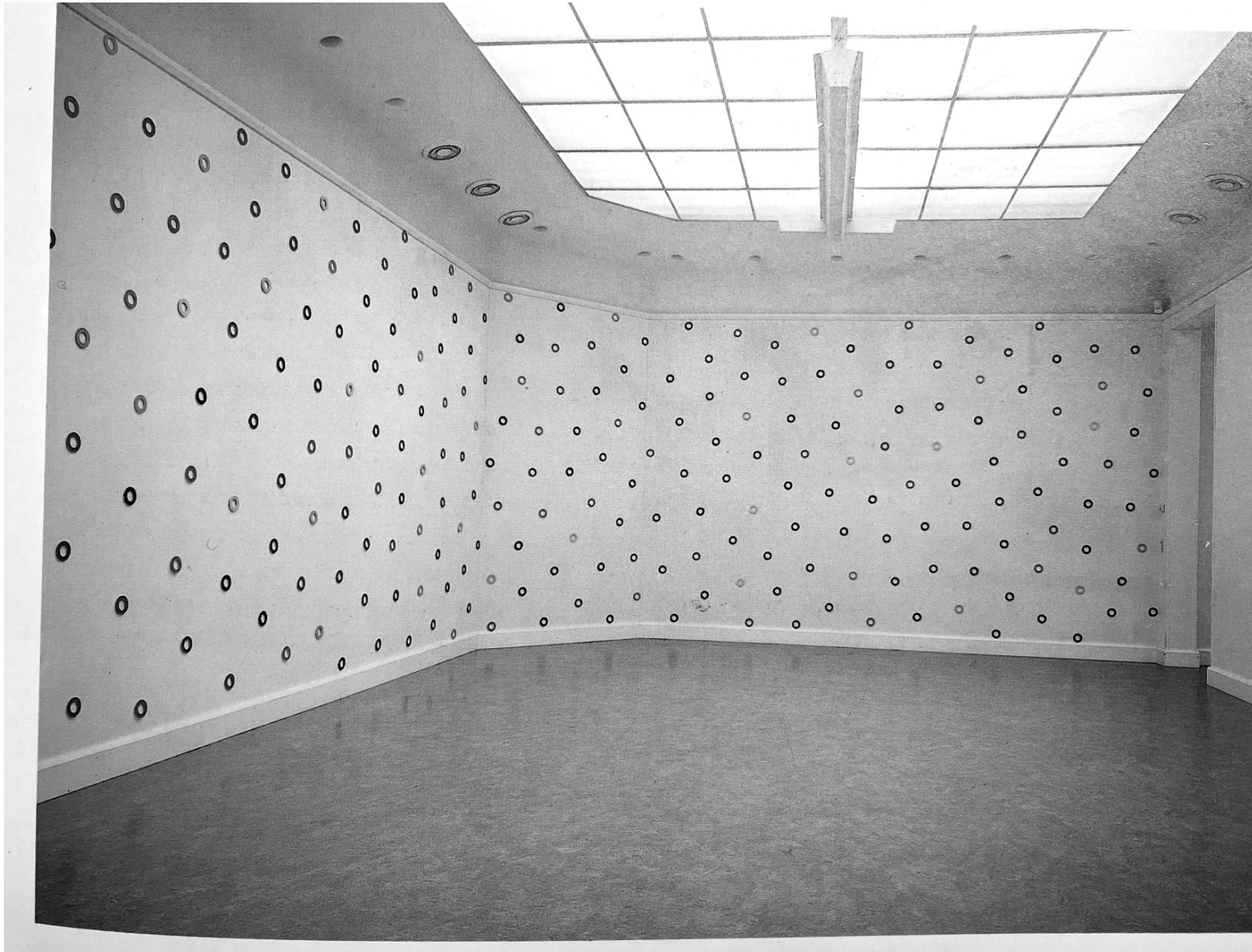
Once again, the wolf huffed and puffed and blew with all his might, but the little brick house did not fall. Enraged, as he was very hungry, the wolf decided to climb onto the roof to go down through the chimney to get to the little pigs. However, when he slid down the chimney, the wolf burned his tail on the fire below.

“Ouch!” cried the wolf, and he ran out into the woods never to be seen again.

A few days later, Mother Pig went to visit her little pigs and discovered that all three had built brick houses. All the pigs had learned a very important lesson:

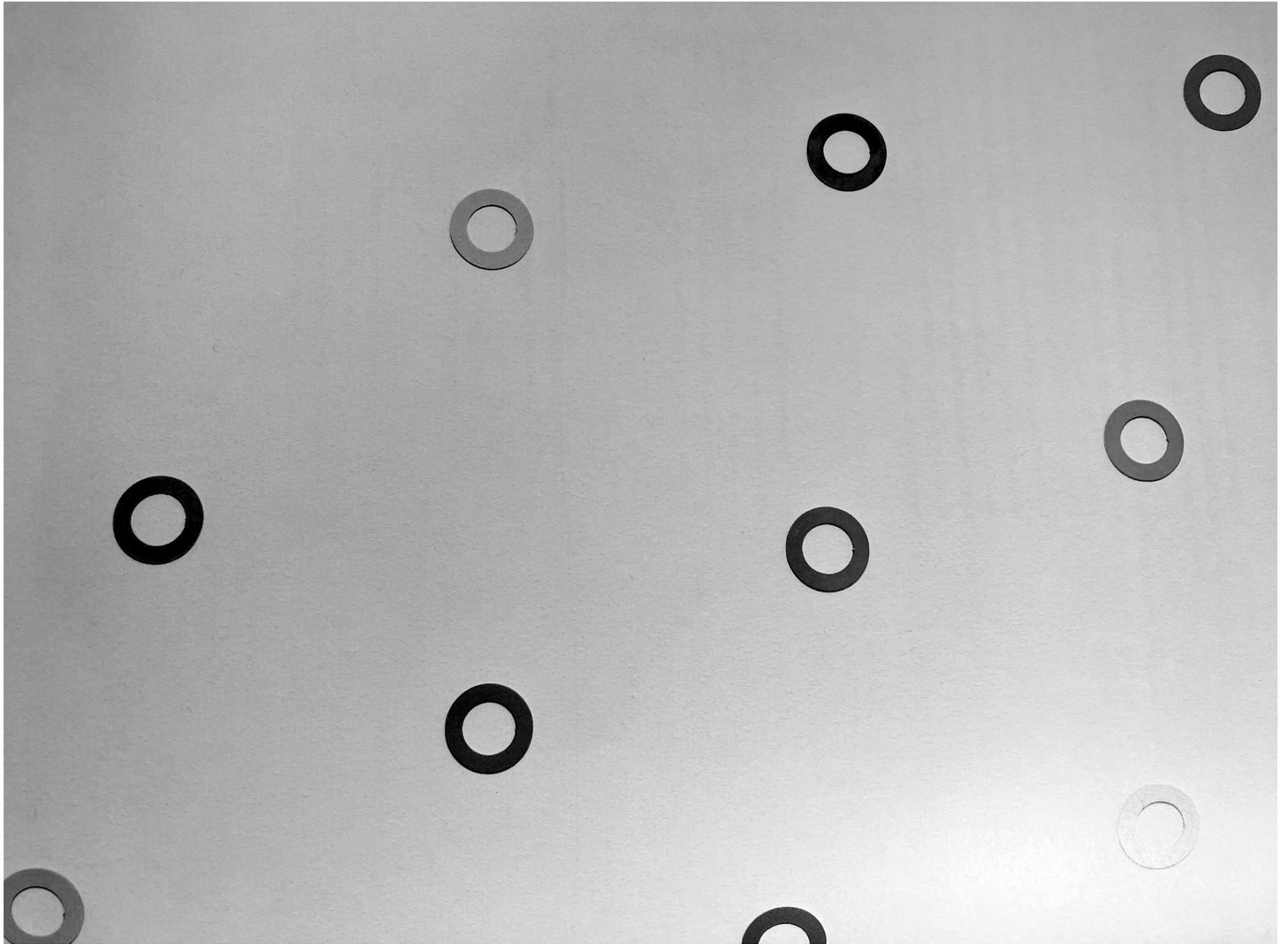
“In life, nothing comes easy. Therefore, we must work hard to achieve our dreams.”

English Fairy Tales



Ringe (Rings)
1977/90
Wood, paint
Dimensions vary
each ring
Installation, St
Abbemuseum,

Thomas Schütte, *Ringe*, 1990



**P
RO
YEK
TOR**

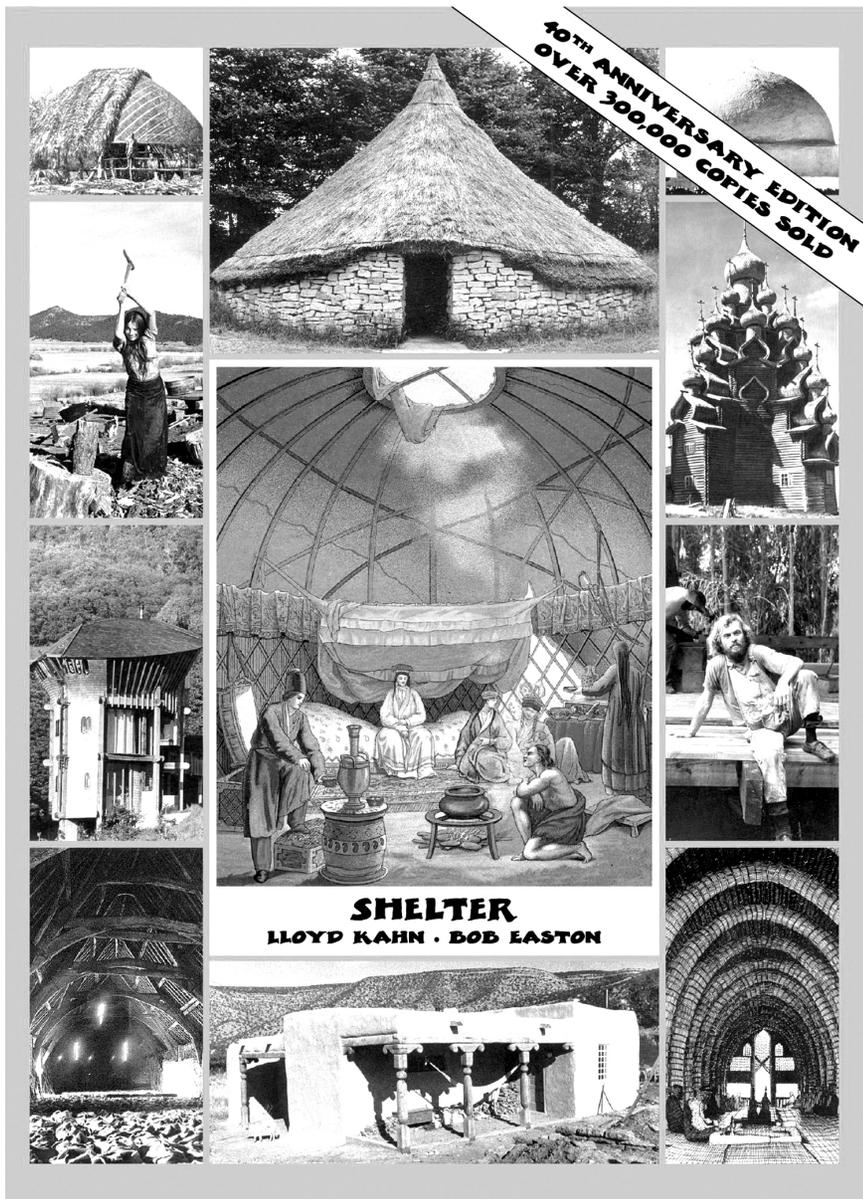
**PRO
YEK
TOR**

**PRO
TEK
TOR**

**PER
FEK
KTO**



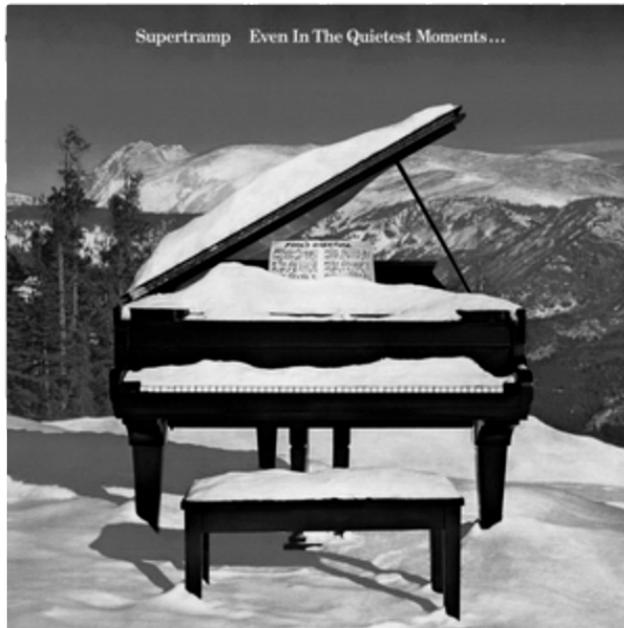
Gustave Courbet, *El robble de Flagey*, 1864



Lloyd Kahn, Bob Easton, *SHELTER*



Lloyd Kahn, Bob Easton, *SHELTER*



Supertramp - Even in the Quietest Moments

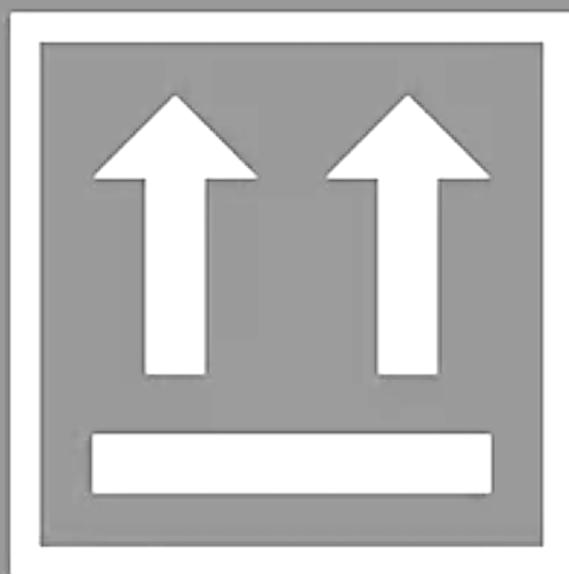
 **More details**

[View author information](#)

 Fair use

 File: Supertramp - Even in the Quietest Moments.jpg

 Uploaded: 15 May 2019



**ESTE LADO
HACIA ARRIBA**



#CONSIGNAS

Convenio
Participación
Arriba
Abajo
Abstract
Partitura
Presentes
Amor
Confort
Justicia
Constelación
Siempre vivas
Resistencias
Vencimiento
Compost
Gracias
Huerta
Legalización

Potestad
Contenido
Formalismos
Productos
Compañía
Biodiversidad
Termodinámica
Migración
Export
Lectura
Tendencia
Bienestar
Objetivación
Empoderamiento
Psicoactivación
Respectivo
Aspiración
Conspiración

Recapitulación
Adecuación
Máxima
Revuelta
Constitución
Suplantación
Otras
Expropiación
Sedimento

#SOCIALES





DD/MM/AAAA, 2023

Espacio Odeón

comité organizador:

Tatiana Rais

Rafael Díaz

Adriana Martínez Barón

Henry Palacio

Juan Sebastián Peláez

Sofía Reyes

BAJO TECHO

Juan Mejía

José Sanín-Jefe de producción, maquetas y SKETCHUP

Jerónimo Velásquez-Asistencia general,

fotografía, diseño y diagramación

Cesar Faustino-Encuadernación

Bogotá, 2023

Primera edición: 50 ejemplares