



**UNIVERSIDAD NACIONAL DEL ALTIPLANO**  
**FACULTAD DE INGENIERÍA CIVIL Y ARQUITECTURA**  
**ESCUELA PROFESIONAL DE ARQUITECTURA Y URBANISMO**



**“ARQUITECTURA EXPERIMENTAL: PROYECTANDO  
ESPACIOS CONCEPTUALES PARA NUEVAS FORMAS DEL  
HABITAR HUMANO”**

**TESIS**

**PRESENTADA POR:**

**JUAN ELMER RIVERA TURPO**  
**EFRAIN UBALDO QUISPE CUTIMBO**

**PARA OPTAR EL TÍTULO PROFESIONAL DE:**

**ARQUITECTO**

**PUNO – PERÚ**

**2019**



## DEDICATORIA

*Este proyecto de investigación está dedicado a todas aquellas mentes pensantes que están interesadas en explorar las rutas originales del pensamiento, desarrollar herramientas innovadoras de diseño y metodologías. Dedicado a todos Aquellos que con su talento han luchado por un mundo mejor, donde todos los seres humanos puedan ser efectivamente libres y realizarse plenamente, personas que de cierta forma han inspirado el desarrollo del proyecto. Dedicado también a las futuras generaciones de Arquitectos en que puedan desarrollar Objetos Arquitectónicos con propuestas contraculturales, usando el Anti-Diseño para construir edificaciones que generen espacios y lugares que antes no estaban allí (Los “no-lugares”, un lugar que no está en ninguna parte; no existe nunca bajo una forma pura; allí los lugares se recomponen) esto para designar una sociedad perfecta que supere todos los defectos que la sociedad realmente existente y así poder pertenecer a un “mundo ideal”. Así, con ayuda de la arquitectura hacer que esto perdure en el tiempo.*

***Juan Elmer R.T.***



## DEDICATORIA

*Dedico esta tesis a Dios y a todos esos amigos que me apoyaron en los buenos y malos momentos, y a mi familia, por otorgarme la fuerza necesaria para ser perseverante y concluir con la presente investigación.*

*Efraín Ubaldo Q.C.*



## AGRADECIMIENTOS

A **Dios**, por ser guía y acompañarnos en el transcurso de esta vida, brindarnos salud, paciencia y sabiduría para culminar con éxito las metas de propuestas en la investigación que se ha llevado a cabo.

A nuestra alma mater, **Universidad Nacional del Altiplano**, por abrirnos las puertas y darnos la oportunidad de realizar nuestra formación académica en tan prestigiosa institución. A todos los docentes que nos formaron y transfirieron su preciada sabiduría, que fueron parte esencial de nuestra formación como Arquitectos.

A nuestro Director/Asesor, **Arquitecto Víctor Hugo Achata Paiva**, por su valioso y puntual apoyo durante todo el proceso, desde los primeros intentos por delimitar el tema, la organización de ideas, el diseño y estructura del trabajo que fueron de invaluable ayuda. Por enseñarnos la esencia de una verdadera Arquitectura.

A los Arquitectos **Miembros del Jurado** evaluador por persuadirnos a pensar con mayor amplitud, aportarnos con consejos y observaciones muy pertinentes sobre los aspectos en que no habíamos podido reflexionar. Gracias por su valioso apoyo para mejorar esta tesis de investigación.

A los **amigos y compañeros** para agradecer con quienes compartimos el espacio-tiempo en este trayecto académico y personal lleno de cambios en nuestras vidas. Gracias por sus apoyos.



# ÍNDICE GENERAL

DEDICATORIA	
DEDICATORIA	
AGRADECIMIENTOS	
ÍNDICE GENERAL	
ÍNDICE DE FIGURAS	
ÍNDICE DE TABLAS	
ACRÓNIMOS	
RESUMEN .....	14
ABSTRACT .....	15

## CAPITULO I

### INTRODUCCIÓN

1.1 PLANTEAMIENTO DEL PROBLEMA.....	18
1.2 FORMULACIÓN DEL PROBLEMA .....	19
1.2.1 Pregunta General.....	19
1.2.2 Preguntas Específicas .....	19
1.3 HIPÓTESIS DE LA INVESTIGACIÓN .....	19
1.3.1 Hipótesis general.....	19
1.3.2 Hipótesis específico .....	19
1.4 JUSTIFICACIÓN DEL ESTUDIO .....	20
1.4.1 Justificación principal .....	20
1.4.2 Justificación Arquitectónica .....	20
1.4.3 Justificación académica .....	21
1.4.4 Justificación social.....	21
1.4.5 Justificación contracultural .....	22
1.5 OBJETIVOS DE LA INVESTIGACIÓN .....	22
1.5.1 Objetivo general.....	22



1.5.2 Objetivo específico .....	23
---------------------------------	----

## CAPITULO II

### REVISIÓN DE LITERATURA

2.1. PROCESO DESCRIPTIVO (MARCO TEÓRICO – FUNDAMENTOS BÁSICOS).....	24
2.1.1 Arquitectura Experimental.....	24
2.1.2 Espacios Conceptuales.....	38
2.1.3 Nuevas Formas del Habitar.....	41
2.1.4 La Resistencia en la Arquitectura .....	41
2.1.5 Manifestaciones de la Contracultura.....	44
2.1.6 Anti Diseño el primer paso hacia el futuro .....	58
2.2. PROCESO INTERPRETATIVO (MARCO CONCEPTUAL – FUNDAMENTO CENTRAL) .....	62
2.2.1 Experimento:.....	62
2.2.2 Anti Diseño:.....	62
2.2.3 Espacio:.....	63
2.2.4 Habitar .....	63
2.2.5 Utopía: .....	70
2.2.6 Heteropía:.....	75
2.2.7 Antisistema: .....	78
2.2.8 Nuevos cuerpos:.....	80
2.2.9 Concepción filosófica .....	82
2.3. ANTECEDENTES – ANÁLISIS REFERENTES ARQUITECTÓNICOS ....	82
2.3.1 Lebbeus Woods.....	82
2.3.2 Peter Cook.....	87
2.3.3 Manuel Casanueva.....	91



### CAPITULO III

#### MATERIALES Y MÉTODOS

3.1. MÉTODO DE INVESTIGACIÓN.....	95
3.2. DISEÑO DE INVESTIGACIÓN .....	95
3.3. TIPO DE INVESTIGACIÓN .....	96
3.4. DIMENSIÓN DE ANÁLISIS .....	96
3.5. TÉCNICA E INSTRUMENTOS DE RECOLECCIÓN DE DATOS .....	96

### CAPITULO IV

#### RESULTADOS Y DISCUSIÓN

4.1 ANÁLISIS COMPARATIVO.....	98
4.2 ESTRUCTURA DE VERIFICACIÓN TEORICA .....	106
4.2.1 CONCEPTO Y ANALISIS DE LA IDEA DE LA PROPUESTA .....	106
4.2.2 APLICACIÓN DE LA ESTRUCTURA TEÓRICA .....	110
4.2.3 MORFOLOGÍA DE LA ARQUITECTURA EXPERIMENTAL .....	111
4.2.4 CARACTERÍSTICAS DEL ESPACIO EXPERIMENTAL .....	120
4.2.5 ARQUITECTURA EXPERIMENTAL EN EL PROCESO DE DISEÑO .....	123
4.2.6 OBJETO ARQUITECTÓNICO COMO ESPACIO CONCEPTUAL .....	124
<b>V. CONCLUSIONES .....</b>	<b>148</b>
<b>VI. RECOMENDACIONES.....</b>	<b>151</b>
<b>VII. REFERENCIAS.....</b>	<b>154</b>
<b>ANEXOS.....</b>	<b>160</b>

**Área** : Espacios conceptuales

**Tema** : Diseño Arquitectónico

**Línea de Investigación:** Arquitectura Social, Teoría y Crítica

**FECHA DE SUSTENTACION: 23 DE MAYO DEL 2019**



## ÍNDICE DE FIGURAS

<b>Figura 1:</b> Arquitectura Experimental.....	24
<b>Figura 2:</b> Concepto Experimental.....	26
<b>Figura 3:</b> Hacer lo visible lo invisible .....	35
<b>Figura 4:</b> Aproximación conceptual .....	39
<b>Figura 5:</b> Arte conceptual .....	40
<b>Figura 6:</b> Paper Houses. architectural design(architectural design, 1970) .....	50
<b>Figura 7:</b> Análisis esquemático de la Contracultura.....	57
<b>Figura 8:</b> Isla Utopía de Tomas Moro-torre de babel de Pieter Brueghel .....	73
<b>Figura 9:</b> Walking City de Archigram - Arquitectura y Utopia.....	74
<b>Figura 10:</b> Centro Pompidou de Renzo Piano - Arquitectura y Utopía.....	74
<b>Figura 11:</b> Casa de piedra y terminal de Trans World Airlines(twa) .....	80
<b>Figura 12:</b> Proyectos para la reconstrucción de Sarajevo, (1993-1996).....	85
<b>Figura 13:</b> Lebbeus Woods en el centro de dibujo .....	86
<b>Figura 14:</b> Habitar el terremoto .....	87
<b>Figura 15:</b> Diseño original de Kunstrauss de Graz .....	89
<b>Figura 16:</b> Kunstrauss el museo de Graz .....	90
<b>Figura 17:</b> La Hospederia del Errante (fachada norte) .....	93
<b>Figura 18:</b> La Hospederia del Errante, ciudad abierta, Chile (1995-1999) .....	94
<b>Figura 19:</b> Arquitectura de la continuidad o tradicional.....	101
<b>Figura 20:</b> Arquitectura Experimental-creatividad.....	101
<b>Figura 21:</b> Espacio tradicional.....	103
<b>Figura 22:</b> Espacio Experimental .....	103
<b>Figura 23:</b> Forma tradicional .....	105



<b>Figura 24:</b> Formas Experimentales.....	105
<b>Figura 25:</b> Inicio de la idea conceptual de la propuesta .....	106
<b>Figura 26:</b> Necesidades del Espacio Experimental del hombre .....	107
<b>Figura 27:</b> Propuesta-Proceso Experimental .....	110
<b>Figura 28:</b> Geometría de la exterioridad.....	126
<b>Figura 29:</b> Desarrollo conceptual de la exterioridad .....	127
<b>Figura 30:</b> Geometría de la interioridad .....	128
<b>Figura 31:</b> Desarrollo conceptual de la interioridad .....	129
<b>Figura 32:</b> Operaciones lógico-conceptuales.....	130
<b>Figura 33:</b> Proceso operativo.....	130
<b>Figura 34:</b> Geometría del concepto .....	131
<b>Figura 35:</b> Desarrollo de la geometría del concepto.....	132
<b>Figura 36:</b> Geometría de depurado .....	133
<b>Figura 37:</b> Sectorización.....	134
<b>Figura 38:</b> Proyección de los sectores conceptuales.....	135
<b>Figura 39:</b> Sector de las sensaciones visionarias .....	135
<b>Figura 40:</b> Proceso contra-espacial en el sector de las sensaciones visionarias .....	136
<b>Figura 41:</b> Estructuración de espacios heterópicos en el sector de las sensaciones visionarias .....	136
<b>Figura 42:</b> Geometría conceptual del sector de la naturaleza infinita y sector del pensamiento del alma.....	137
<b>Figura 43:</b> Proyección de espacios conceptuales en el sector de la naturaleza infinita y sector del pensamiento del alma .....	137
<b>Figura 44:</b> Estructuración de espacios heterópicos en el sector de la naturaleza infinita y sector del pensamiento del alma .....	138



<b>Figura 45:</b> Geometría conceptual en el sector de la libertad espiritual y sector de las melodías soñadas .....	138
<b>Figura 46:</b> Estructuración de espacios heterópicos en el sector de la libertad espiritual y sector de las melodías soñadas .....	139
<b>Figura 47:</b> Planimetría general del objeto arquitectónico.....	139
<b>Figura 48:</b> Primer nivel del objeto arquitectónico, Sector de las sensaciones visionarias .....	140
<b>Figura 49:</b> Segundo nivel del objeto arquitectónico, Sector de las sensaciones visionarias .....	140
<b>Figura 50:</b> Tercer nivel del objeto arquitectónico, Sector de las sensaciones visionarias .....	141
<b>Figura 51:</b> Vista oeste, Sector de las sensaciones visionarias .....	141
<b>Figura 52:</b> Vista este, Sector de las sensaciones visionarias .....	142
<b>Figura 53:</b> Primer nivel del objeto arquitectónico, Sector de las melodías soñadas ...	143
<b>Figura 54:</b> Vista aérea del objeto arquitectónico, Sector de las melodías soñadas .....	144
<b>Figura 55:</b> Vista (Este) del objeto arquitectónico, Sector de las melodías soñadas ...	144
<b>Figura 56:</b> Primer nivel del objeto arquitectónico, sector de la libertad espiritual.....	145
<b>Figura 57:</b> Vista aérea del objeto arquitectónico, sector de la libertad espiritual.....	145
<b>Figura 58:</b> Vista interior del objeto arquitectónico, sector de la libertad espiritual ...	146
<b>Figura 59:</b> Primer nivel del objeto arquitectónico, sector de la Naturaleza infinita....	146
<b>Figura 60:</b> Detalle aérea del objeto arquitectónico, sector de la Naturaleza infinita...	147
<b>Figura 61:</b> Vista (norte) del objeto arquitectónico, sector de la Naturaleza infinita ...	147
<b>Figura 62:</b> Panel de exposición, sector de las sensaciones visionarias.....	161
<b>Figura 63:</b> Panel de exposición, conceptual .....	162
<b>Figura 64:</b> Panel de exposición, sector de la naturaleza infinita .....	163



<b>Figura 65:</b> Panel de exposición, sector de la libertad espiritual .....	164
<b>Figura 66:</b> Fotografía maqueta de estudio .....	165
<b>Figura 67:</b> Fotografía de luminarias - maqueta .....	165



## ÍNDICE DE TABLAS

<b>Tabla 1:</b> Cuadro de análisis comparativo general.....	98
<b>Tabla 2:</b> Cuadro de análisis comparativo - Arquitectura.....	99
<b>Tabla 3:</b> Cuadro de análisis comparativo – Espacio.....	102
<b>Tabla 4:</b> Cuadro de análisis comparativo - Forma.....	104
<b>Tabla 5:</b> Sector de las sensaciones visionarias .....	121
<b>Tabla 6:</b> Sector de la naturaleza infinita .....	122
<b>Tabla 7:</b> Sector de la libertad espiritual .....	122
<b>Tabla 8:</b> Sector de las melodías soñadas .....	122
<b>Tabla 9:</b> Sector de la imaginación utópica.....	123
<b>Tabla 10:</b> Sector del pensamiento del alma .....	123



## ACRÓNIMOS

**Fondecyt:** Fondos de Investigación de Ciencia y Tecnología

**CIAM:** Congreso Internacional de Arquitectura Moderna

**RIEA:** Instituto de Investigación de Arquitectura Experimental

**WTA:** Trans World Airlines



## RESUMEN

En esta investigación se plantea un análisis espacial para comprender la arquitectura experimental previa sustentación teórico y así poder vincular con espacios conceptuales. Considerando que el habitar del Ser humano en la actualidad es cada vez más inadecuado, es evidente que las tipologías arquitectónicas que actualmente se construyen para desarrollos de interés social no son capaces de satisfacer integralmente las necesidades de quienes las ocupan. El objetivo es Analizar la Arquitectura Experimental y proyectar una estructura que permita incluir las distintas vías experimentales de espacios conceptuales para nuevas formas del habitar humano. La investigación corresponde a una metodología cualitativa, es fundamentalmente descriptiva y aplicada a una estructura de verificación experimental. La arquitectura puede llevarnos a la espiritualidad, una forma o espacio puede provocarnos un sentimiento de calma, serenidad, paz, tristeza, angustia o miedo. Hemos estudiado sobre la producción de los objetos arquitectónicos, este tipo de arquitectura debe ser habitada a modo de prueba, sus habitantes han de dominar los últimos aspectos del conocimiento y plasmarlos en la Arquitectura, mediante el acto de habitar. Las propuestas son contraculturales, porque Las contraculturas adoptan nuevas formas de vida, nacidas con otra visión del mundo, son profundamente radical. Se han empleado el anti-diseño, porque cuestiona el buen diseño y el diseño radical para cambiar el espacio habitable, utilizamos la investigación y la experimentación como procesos proyectuales, generadores de teorías y nuevos conocimientos.

**Palabras Clave:** Arquitectura Experimental, Espacio conceptual, Habitar, Contracultura y Anti-Diseño



## ABSTRACT

In this research a spatial analysis is proposed to understand the experimental architecture prior theoretical support and thus be able to link with conceptual spaces. Considering that the inhabiting of the human being at present is increasingly inadequate, it is evident that the architectural typologies that are currently being built for developments of social interest are not capable of fully satisfying the needs of those who occupy them. The objective is to analyze Experimental Architecture and project a structure that allows including the different experimental paths of conceptual spaces for new forms of human habitation. The research corresponds to a qualitative methodology, it is fundamentally descriptive and applied to an experimental verification structure. Architecture can lead us to spirituality, a shape or space can cause us a feeling of calm, serenity, peace, sadness, anguish or fear. We have studied about the production of architectural objects, this type of architecture must be inhabited as a test, its inhabitants have to master the latest aspects of knowledge and translate them into Architecture, through the act of inhabiting. The proposals are countercultural, because Countercultures adopt new ways of life, born with another vision of the world, are deeply radical. Anti-design has been used, because it questions good design and radical design to change the living space, we use research and experimentation as project processes, generators of theories and new knowledge.

**Key Words:** Experimental Architecture, Conceptual Space, Living, Counterculture and Anti-Design.



## CAPITULO I

### INTRODUCCIÓN

Uno de los más grandes problemas que enfrentan las sociedades contemporáneas es el incremento poblacional y el habitar del Ser humano es cada vez más inadecuado, es evidente que las tipologías arquitectónicas que actualmente se construyen para desarrollos de interés social no son capaces de satisfacer integralmente las necesidades de quienes las ocupan.

En el Perú no existe arquitectura experimental, considerando que las normativas, los códigos técnicos y las regulaciones de la construcción, son limitantes para el desarrollo de una arquitectura experimental. En algunos países la relación con normativas no es tan estricta y limitante como es el caso de Europa o Norteamérica, permitiendo considerablemente mayor posibilidad de experimentar. Este factor tiene un efecto notable, no solo en la creación de una arquitectura diferente e interesante, pero también, como consecuencia permite creación de las soluciones nuevas e innovadoras (maneras de habitar, construir, elementos – sistemas constructivos, tecnología). Una arquitectura original y libre.

En la actualidad, la búsqueda por generar una nueva arquitectura se ha vuelto cada día más necesaria. Influenciados por las nuevas tendencias no sólo arquitectónicas sino que también sociales y económicas, se encuentran ante el reto de satisfacer esa necesidad de lograr creaciones innovadoras.

La arquitectura experimental permite diseñar espacios conceptuales y habitables, de una forma más precisa, optimizando recursos y la creatividad. Esto nos permite evitar



las inadecuadas formas del habitar del ser, que es producido por los espacios de habitar tradicional y consolidado.

En el presente estudio, se ha tratado de preparar el terreno para las referencias totalmente dispares, la necesidad de una arquitectura experimental, que según defendía Peter Cook:

*“no necesariamente debía ser dramática –simplemente el resultado de un problema – y si no funciona, su fracaso podría ser considerado igualmente. En consecuencia había un desarrollo muy rápido de lo que podría funcionar y funcionaba. Esto se convirtió en una poderosa cultura, que se hizo tan incontenible como los propios inventos [...] La tradición del "gran gesto" se puede rastrear a través de los monumentos de la historia de la arquitectura, pero en contra de esto ha habido una cierta apertura del rango de gestos: que incluyen la arquitectura anónima o popular”. (COOK, 1970)*

A lo largo de este trabajo de investigación, se encontrarán varias obras de arquitectura experimental que ya están ejecutadas o en proceso de ejecución. Se planteará un análisis espacial para comprender la arquitectura experimental previa sustentación teórico y así poder vincular con espacios conceptuales para nuevas formas del habitar humano.

Por lo tanto el objetivo principal de este trabajo de investigación es Analizar la Arquitectura Experimental y proyectar una estructura que permita incluir las distintas vías experimentales de espacios conceptuales para nuevas formas del habitar humano, así mismo los objetivos específicos son: a) Desarrollar una arquitectura de reflexión y creación basado en espacios conceptuales, b) Desarrollar propuestas contraculturales



para adoptar nuevas formas del habitar, nacidas con otra visión del mundo, profundamente radical a las formas arquitectónicas tradicionales, c) Emplear el Anti-diseño, para cuestionar el buen diseño y el diseño radical para cambiar el espacio habitable, d) Desarrollar una arquitectura hacia la espiritualidad, donde una forma o espacio puede provocarnos un sentimiento de calma, serenidad, paz, tristeza, angustia o miedo.

Con la arquitectura experimental, la intención es contribuir a la población de futuras generaciones, puede llevarnos a la espiritualidad, una forma o espacio puede provocarnos un sentimiento de calma, serenidad, paz, tristeza, angustia o miedo. Una arquitectura creativa para solucionar problemas que aquejan, dando una mejor calidad de vida y nuevas formas de habitar el espacio arquitectónico.

### **1.1 PLANTEAMIENTO DEL PROBLEMA**

El establecimiento de reglas en la Arquitectura cae recurrentemente en la tradición, la estilización o encuentra una imposibilidad, por tal razón el habitar del Ser humano es cada vez más inadecuado presenta deficiencias en la concepción conceptual de espacios, es evidente que las tipologías arquitectónicas que actualmente se construyen para desarrollos de interés social no son capaces de satisfacer integralmente las necesidades de quienes las ocupan.

Los profesionales en Arquitectura no desarrollamos una arquitectura experimental, considerando que las normativas, los códigos técnicos y las regulaciones de la construcción, son limitantes para el desarrollo de una arquitectura experimental. En algunos países la relación con normativas no es tan estricta y limitante como es el caso de Europa o Norteamérica, permitiendo considerablemente mayor posibilidad de experimentar. Este factor tiene un efecto notable, no solo en la creación de una



arquitectura diferente e interesante, pero también, como consecuencia permite creación de las soluciones nuevas e innovadoras (maneras de habitar, construir, elementos – sistemas constructivos, tecnología). Una arquitectura original y libre.

## **1.2 FORMULACIÓN DEL PROBLEMA**

### **1.2.1 Pregunta General**

- ¿Qué es lo que se va lograr con el desarrollo de la Arquitectura Experimental?

### **1.2.2 Preguntas Específicas**

- ¿Por qué es importante explorar una arquitectura a través de espacios conceptuales?
- ¿para qué desarrollar las propuestas contraculturales en la arquitectura?
- ¿Por qué emplear el anti-diseño en el espacio habitable?
- ¿para qué desarrollar una arquitectura hacia la espiritualidad?

## **1.3 HIPÓTESIS DE LA INVESTIGACIÓN**

### **1.3.1 Hipótesis general**

- Con la Arquitectura Experimental se logrará proyectar una estructura que permitirá incluir las distintas vías experimentales de espacios conceptuales para nuevas formas del habitar humano.

### **1.3.2 Hipótesis específico**

- Es posible explorar la arquitectura a través de espacios conceptuales para romper las barreras de los convencionalismos.
- Con las propuestas contraculturales se lograra adoptar nuevas formas del habitar, nacidas con otra visión del mundo, profundamente radical a las formas arquitectónicas tradicionales.
- El anti-diseño puede cuestionar el buen diseño y el diseño radical para cambiar el espacio habitable.



- La arquitectura puede llevarnos a la espiritualidad, una forma o espacio puede provocarnos un sentimiento de calma, serenidad, paz, tristeza, angustia o miedo.

## **1.4 JUSTIFICACIÓN DEL ESTUDIO**

### **1.4.1 Justificación principal**

Ante la pérdida de significación de la arquitectura, esta busco inspiración en el arte. De la misma manera que el arte sustituyo la obra por su definición lingüística. Por eso la “práctica critica espacial”, que recupera la vanguardia de la arquitectura con el rechazo hacia los modelos existentes (tipologías arquitectónicas) y el trazado de nuevos procesos y alternativas, frente al panorama cultural y arquitectura actual necesitamos más que nunca una nueva arquitectura que logre proyectar estructuras experimentales de espacios conceptuales para nuevas formas del habitar humano.

### **1.4.2 Justificación Arquitectónica**

La arquitectura conceptual pasara por alto los códigos semánticos de la arquitectura tradicional, por un lado el ser humano actual necesita un nuevo modelo de “significación” codificando nuevamente el proceso de diseño, mostrando todos y cada uno de los aspectos sensuales a los universales e investigando así su naturaleza. Por esa razón que la Arquitectura radical utilizo la dirección opuesta a la arquitectura tradicional, impulsando el proceso productivo de la recepción a la creación. En el Perú no se desarrolla una arquitectura experimental, porque el contenido conceptual se ha quedado en el papel. Por otro lado las normativas, reglamento nacional de edificaciones, los códigos técnicos y las regulaciones de la construcción, son limitantes para el desarrollo de una arquitectura experimental. Se requiere la creación de una arquitectura diferente e interesante, pero también, como consecuencia permite creación de las soluciones nuevas e innovadoras, una arquitectura original y libre.



### **1.4.3 Justificación académica**

Este proyecto de investigación incluye, adicionalmente a los requerimientos preestablecidos; una exploración de nivel experimental, con propuestas contraculturales y anti-diseño, con ello plantea ampliar a las posibilidades académicas. Ambiciona adoptar nuevas formas de vida, nacidas con otra visión del mundo, cuestionar el buen diseño y el diseño radical para cambiar el espacio habitable, utilizar la investigación y la experimentación como procesos proyectuales para los posteriores personajes curiosos, de espíritu revolucionario que, pretendan continuar rompiendo barreras y paradigmas de los convencionalismos.

### **1.4.4 Justificación social**

La sociedad actual es un reflejo del sistema dominante, el paso de los tiempos ha provocado que nos sumerjamos en una sociedad disciplinaria, que controla el comportamiento de los seres humanos mediante la imposición de la cultura, el poder busca actuar a través de la cultura la corrección del comportamiento de la ciudadanía.

El sistema es capaz de imponer conductas al conjunto de la población a partir de la idea de que estamos siendo vigilados. Se busca generalizar un comportamiento típico dentro de unos rangos considerados normales, castigándose las desviaciones o premiándose el buen comportamiento.

La arquitectura experimental puede llevarnos a la espiritualidad, una forma o espacio puede provocarnos un sentimiento de calma, serenidad, paz, tristeza, angustia o miedo. Nos podemos sentirnos pequeños e impactados ante la escala vertical y ascendente de un objeto arquitectónico y, a la vez, nos sentimos inseguros y vulnerables en un



callejón en la noche, esto proviene de la interacción entre el ocupante-usuario y el espacio o forma.

#### **1.4.5 Justificación contracultural**

La arquitectura en la actualidad es un hecho cultural porque refleja en todo momento las condiciones y circunstancias bajo las cuales ha sido concebida y construida; de allí que los edificios son, en forma individual o de conjunto, emisores estáticos que transmiten el particular mensaje de las ideas con que fueron proyectados. Transmiten a su vez un sinnúmero de datos que, en relación con el ambiente cultural en el que están insertos, nos hablan de los valores que una determinada sociedad aceptó o acepta y promueve, y al mismo tiempo, congelan ese tiempo de su nacimiento perteneciendo al pasado desde el momento en que comienzan a ser construidos.

Nosotros planteamos propuestas contraculturales, porque Las contraculturas adoptan nuevas formas de vida, nacidas con otra visión del mundo, son profundamente radical y bastante extraño a las formas tradicionales. Se han empleado el anti-diseño, porque cuestiona el buen diseño y el diseño radical para cambiar el espacio habitable, utilizamos la investigación y la experimentación como procesos proyectuales, generadores de teorías y nuevos conocimientos. Buscando generar espacios y volúmenes creativos.

### **1.5 OBJETIVOS DE LA INVESTIGACIÓN**

#### **1.5.1 Objetivo general**

- Analizar la Arquitectura Experimental y proyectar una estructura que permita incluir las distintas vías experimentales de espacios conceptuales para nuevas formas del habitar humano.



### 1.5.2 Objetivo específico

- **Orden Arquitectónico**

Desarrollar una arquitectura de reflexión y creación basado en espacios conceptuales.

- **Orden Contracultural**

Desarrollar propuestas contraculturales para adoptar nuevas formas del habitar, nacidas con otra visión del mundo, profundamente radical a las formas arquitectónicas tradicionales.

- **Orden Anti-diseño**

Emplear el anti-diseño, para cuestionar el buen diseño y el diseño radical para cambiar el espacio habitable.

- **Orden social**

Desarrollar una arquitectura hacia la espiritualidad, donde una forma o espacio puede provocarnos un sentimiento de calma, serenidad, paz, tristeza, angustia o miedo.

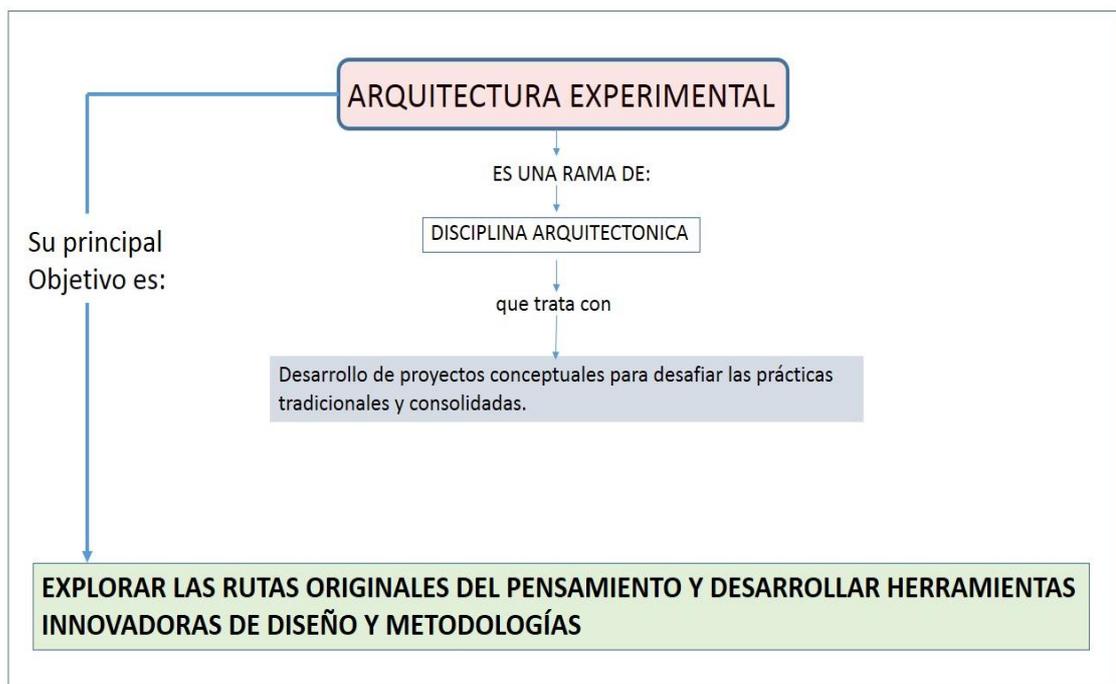
## CAPITULO II

### REVISIÓN DE LITERATURA

#### 2.1. PROCESO DESCRIPTIVO (MARCO TEÓRICO – FUNDAMENTOS BÁSICOS)

##### 2.1.1 Arquitectura Experimental

La arquitectura Experimental es una rama de la disciplina arquitectónica que trata con el desarrollo de proyectos conceptuales para desafiar las prácticas tradicionales y consolidadas. Su principal objetivo es explorar las rutas originales del pensamiento y desarrollar herramientas innovadoras de diseño y metodologías. (ARQHYS., 2012)



**Figura 1: Arquitectura Experimental**

FUENTE: Elaborado por el equipo de trabajo

“La Arquitectura experimental, busca implementar nuevas formas, métodos de construcción y espacios físicos arquitectónicos, adaptándose a nuevas formas sociales y



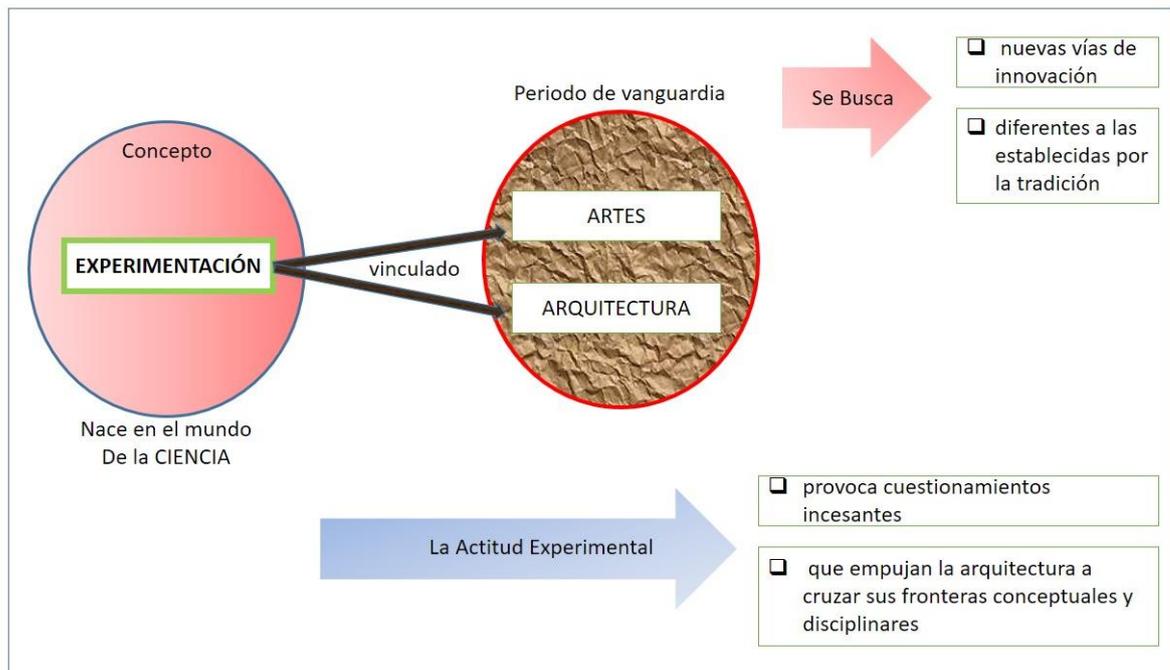
de comunicación, siempre al límite de los conocimientos del presente”. (FUENTES, 2006, pág. 1)

La Arquitectura Experimental; “Este tipo de arquitectura debe ser habitada a modo de prueba. Sus habitantes han de dominar los últimos aspectos del conocimiento y plasmarlos en la Arquitectura, mediante el acto de habitar. Habitar no es un acto sencillo y pasivo, sino complejo y dinámico; habitar es una lucha entre el individuo y las condiciones que lo rodean. Estas condiciones pueden ser políticas, sociales, económicas”. (FUENTES, 2006, pág. 1)

El concepto de experimentación, si bien nace en el mundo de la ciencia, se ha vinculado a las artes y a la arquitectura fundamentalmente en los periodos de vanguardias en que se buscan nuevas vías de innovación, diferentes a las establecidas por la tradición. La actitud experimental, provoca cuestionamientos incesantes, que empujan la arquitectura a cruzar sus fronteras conceptuales y disciplinares, encontrando frecuentemente inspiración en el deseo de:

“barrido de forma coherente e implacable de todo lo aceptado, todo lo inamovible, todo lo que ofrecía una mínima seguridad al arte y al artista”.  
(SARMIENTO, 1990, pág. 288)

En conclusión, la experimentación siempre ha estado vinculado con la ciencia, arte y arquitectura. Donde a través de la experimentación buscamos proyectar una nueva arquitectura con espacios conceptuales.



**Figura 2: Concepto Experimental**

FUENTE: Elaborado por el equipo de trabajo

Se trata de un fenómeno desviacionista cualesquiera que sean las normas de la época, que no trata de ceñirse a un territorio, mostrando sus raíces más puristas y sus manifestaciones más consecuentes, sino de extender los límites de ese territorio haciendo hincapié en la diversidad y la heterogeneidad. (MADERUELO, 2014)

Es difícil definir “experimento” en el sentido arquitectónico, admite (COOK, 1970). Nos vemos obligados a asumir que el diseño, hasta el momento, ha sido impreciso como ciencia. Si bien hay cuerpos de conocimiento, que aportan medidas de seguridad técnica y tienen límites como apoyo a una teoría de la arquitectura, la ley, tal como existe, viene (como la dinámica y la física) son exportadas a otras disciplinas. El establecimiento de reglas en la arquitectura cae recurrentemente en la tradición, la estilización o encuentra una imposibilidad.

A lo largo del siglo XX ha habido varias ocasiones en las que: “la ciencia, tecnología y emancipación humana han coincidido, de forma que han causado la



explosión de la arquitectura. Junto a estas coincidencias, encontramos experimentos que podrían únicamente ser descritos como históricamente inevitables.” (COOK, 1970, pág. 11)

Los constructivistas rusos introducían nuevos parámetros en cuanto a la experimentación, “en la que ya no se habla más de arte. El experimentador, ya no el artista, se une al ingeniero y al técnico. (...) La organización para la cultura del proletario congrega a los productores a colaborar en el Laboratorio de arte. No es casual este término Laboratorio. (...) la experimentación es libre, pero el motor primero y la meta son la aplicación de los resultados a algo concreto y útil para el mejoramiento de la sociedad”. (RODRIGUEZ PRAMPOLINI, pág. 261)

La mayor influencia del constructivismo ruso llegaría a través de la Bauhaus, cuyo objetivo no fue crear un nuevo estilo. “Las formas adoptadas por los productos de la Bauhaus no constituyen una nueva moda sino el resultado de una larga reflexión y de innumerables procesos de pensamiento, experimentos y trabajo en una dirección técnica, económica y formativa.” (RODRIGUEZ PRAMPOLINI, pág. 265)

A partir de los años 60 con la disolución de los CIAM, se comienza a cuestionar la visión tradicional de cohesión en la disciplina, incluso la propia práctica del arquitecto: “...ya no es posible considerar la arquitectura simplemente como el diseño de un edificio, ni es ya estrictamente el territorio del arquitecto” (Experimental Architecture, 1970). Surge un entendimiento del proyecto según el cual los propios autores reclaman la experimentación como actitud fundamental en su producción creativa. No se trata ya de una experimentación meramente formal, sino de una propuesta global, donde la comparación con los conceptos derivados de campos disciplinarios heterogéneos, la exime de toda unificación formal y permite su desarrollo futuro. La arquitectura



experimental se situaría en el seno de un movimiento más amplio de liberación que rechaza los parámetros formales, así como las estructuras inhibitorias, que dificultaban la realización completa del individuo.

Claude Parent, en la exposición que el Grand Palais dedicada al arquitecto en 1970, ilustraba a través de obras y proyectos, la filiación de los tres momentos de la acción de un arquitecto: arquitectura cotidiana, arquitectura experimental, arquitectura teórica. “En los tiempos de crisis, en el instante en que, inopinadamente, se presentan circunstancias favorables, surge la arquitectura experimental. Escandalosa, balbuciente y poco elaborada. Los experimentos no deben considerarse más que al nivel de la intención y del germen que llevan en sí. Su mismo fracaso sería su mayor significación. Sobre el caminar lento y contradictorio de la creación, los puntos de parada de la arquitectura experimental jalonan ya el futuro que está por descubrir.” (PARENT, 1970, pág. 36)

Reclamaba Claude Parent la necesidad de una arquitectura experimental, que según defendía Peter Cook, “no necesariamente debía ser dramática simplemente el resultado de un problema y si no funciona, su fracaso podría ser considerado igualmente. En consecuencia había un desarrollo muy rápido de lo que podría funcionar y funcionaba. Esto se convirtió en una poderosa cultura, que se hizo tan incontenible como los propios inventos” (COOK, 1970, pág. 12)

En los años 60, la acepción del término “experimentalismo”, se circunscribía casi exclusivamente a la práctica poética y la crítica literaria de la época. Sin embargo, en el contexto internacional, ya existía una consciencia de estar produciendo arquitectura experimental. Algunos de sus principales portavoces y artífices, como Archigram, no solo desarrollan una práctica que reconocen y califican como tal, sino que registran y tejen



relaciones entre manifestaciones ajenas muy heterogéneas que identifican como arquitectura experimental. (VÁZQUEZ MONTALBÁN, 1968, págs. 103-117)

El término experimental, se asocia, cruza y completa, con otros como radical y utópica, donde se ensayan distintas formas de interpretar una arquitectura, con propuestas, temáticas y praxis proyectuales alternativas, en muchos casos transgresoras de la tradición disciplinar.

Frédéric Migayrou plantea de inmediato una cuestión de origen, la de una relación con los principios primeros, con las raíces olvidadas de la práctica arquitectónica, *Arquitectura radical*, como la expresión que surge en Austria o bajo la pluma del crítico de arte Germano Celant para referirse a una corriente de investigación menos preocupada por la práctica del oficio de arquitecto que por hacer una reflexión sobre las bases, los fundamentos de la arquitectura. (MIGAYROU, 2002, pág. 2)

La “utopía” no implica una negación de la realidad. Por el contrario, en la crisis implícita que asediaba el orden racional, ofrece una visión crítica de la obra creativa y de su dimensión visionaria en algunas ocasiones. Autores como Michel Ragon, quienes defendieron esta arquitectura con visión de futuro, en la Francia de los 60, escribieron en este sentido: “A diferencia de las utopías del pasado, las actuales son casi todas inmediatamente alcanzables”. (RAGON, 1960)

En esta tesis se ha escogido deliberadamente el término experimental porque se quiere acentuar la voluntad de interacción con la realidad. Una realidad que en la mayoría de los casos se muestra banal o mediocre, rechazando un destino glorioso.

Es precisamente en esta aproximación a la realidad donde reside una de las grandes contradicciones del fenómeno de experimentación aplicado a la arquitectura. Lo experimental precisa un acercamiento científico riguroso, y una de las dificultades



mayores de toda experimentación reside en la interferencia del fenómeno que se pretende observar por una multitud de fenómenos parásitos. En cuanto más consigamos aislar el fenómeno a estudiar, más la investigación será probatoria. Pero ahí está su paradoja: desnuda de este modo, tiende a abstraerse de lo real, pierde su capacidad de cuestionar ideas preconcebidas y de descubrir fenómenos insospechados. (PICON, 1997, pág. 177)

Por tanto, la experimentación no queda exclusivamente en el mundo aséptico de los profesionales, tenderá a nutrirse de los no profesionales vinculándose a la experiencia. No podemos dejar de lado la cuestión planteada por Marie Ange Brayer, en la que anticipa que este contacto con la realidad genera un activismo ecológico: “La arquitectura, a la vez activa y reactiva “se moviliza”, se da como medio de contacto social, y no como forma o función”. La cultura de vanguardia, hoy en día, no se propone ya como en los años de la posguerra, como una elaboración de un modelo de valores para proponer a la sociedad, sino que se propone, al contrario, el no establecimiento de ningún modelo a imitar, afirmando que la única referencia posible consiste en la liberación de la facultad creativa a la sociedad entera. De ahí el esfuerzo de hacer coincidir la cultura, no ya con un conjunto de normas técnicas o lingüísticas, sino con la naturaleza misma del hombre y con sus sistemas espontáneos de comunicación. (BRANZI, 2002, pág. 24)

Sin embargo, el individuo no habría podido alcanzar los logros de la Bauhaus o del constructivismo ruso, sino mediante procesos colaborativos y abiertos al ámbito de la producción, que permiten la acumulación de innumerables reflexiones y experiencias a lo largo del tiempo y de agentes sociales muy diversos.

Por otra parte, el método experimental, entre arte y ciencia, permite una objetividad difícilmente superable. La arquitectura experimental hace hincapié en el origen material de la misma y en la búsqueda de leyes objetivas que rigen su utilización.



“Naturalmente, tal búsqueda ha de hacerse sin caer en los mismos errores platonistas que han traído a la poesía discursiva a su actual impotencia. No podemos, por tanto aceptar leyes mecanicistas e inmutables, sino que es necesario basarse en sistemas de interrelación entre la arquitectura y la vida como posibilidad”. (SARMIENTO, 1990, pág. 288)

“Se trata de una arquitectura siempre fáctica, siempre en acto, que se nutre de una intervención y de una relación permanente con el contexto, que parece ser efectivamente en la actualidad un recurso vigorosamente reivindicado por la generación emergente”. (MIGAYROU, 2002, pág. 4)

El grupo Archigram, a pesar del interés que mostraba por establecer un sistema internacional que vinculase las diferentes manifestaciones de arquitectura experimental desde mediados de los años 60 o generar “un circuito alternativo a los lúgubres del establishment modernista” (SADLER, 2005, pág. 152)

### **Los orígenes de la arquitectura experimental**

El concepto historia proviene del griego y quiere decir “conocimiento adquirido mediante investigación”. Esto viene a significar “relato de hechos” ordenados específicamente en forma cronológica. Esta concepción de historia fue sostenida durante muchos siglos desde los orígenes, marcando una historia compuesta por hechos ordenados a lo largo de una línea de tiempo. Cuando parecía que el hombre lo había inventado todo, de pronto éste descubrió que se había inventado a sí mismo como sujeto-centro del mundo conocido. Esta imagen lineal estaba estrechamente relacionada con una concepción única del universo. La realidad era concebida como causa y consecuencia. La unidad y la jerarquía regían un mundo en el que cada cosa era en sí misma, como también era con respecto a un todo general. Por lo tanto, la historia era un conjunto de sucesos que



pasaban a transformarse en puros elementos de categorización y estudio. Recién con las concepciones filosóficas modernas este concepto de linealidad fue trastocado y cuestionado. Esto no quiere decir que hasta ese momento la historia haya sido lineal y luego cambió, sino que hasta ese momento, la concepción humana de la historia no había trascendido sus propios límites. Con los pensamientos de filósofos contemporáneos como Michel Foucault, Gilles Deleuze, Jacques Derrida, Félix Guattari, Paul Virilio y Manuel de Landa entre otros, este concepto “historia” fue adquiriendo otras connotaciones, las cuales repercutieron directamente en las producciones artísticas, culturales y arquitectónicas. (FUENTES, 2006, pág. 12)

La arquitectura Experimental fue presentada en el discurso del arquitecto Peter Cook en el año 1970, con la publicación del libro “Arquitectura Experimental”. [...] La definición de la arquitectura experimental, como un campo disciplinario distinto se debe principalmente a la obra y la investigación de Lebbeus Woods, que dedicó su carrera a la exploración del potencial que entraña un enfoque experimental a la arquitectura. En el año 1988, Woods fundó el Instituto de Investigación de Arquitectura Experimental (RIEA), con la intención de promover y desarrollar métodos experimentales en la enseñanza y la práctica arquitectónica. (ARQHYS., 2012)

### **Historia, arte y arquitectura**

“La relación que tuvo la arquitectura y el arte de fines del siglo XIX y comienzos del siglo XX fue muy característica de las concepciones filosóficas y ontológicas que estaban proliferando en ese tiempo. Conjuntamente, tres tristes tópicos distinguirían”. (HOBSBAWM, 1998)

Todavía esta relación lineal con una historia, cargada de elementos cual catálogo, estaba siendo tomada o rechazada mayormente en aspectos estilísticos. Si el Art Nouveau



se manifestó en contra de un historicismo en pro de un internacionalismo, lo hizo mediante una negación de la utilización de un repertorio ecléctico que adicionaba elementos provenientes de arquitecturas pasadas. Entonces apareció esa línea vivaz y desprejuiciada que corría dando vida a los espacios. Por lo tanto, si ese Art Nouveau fue el palacio de Secesión en Viena, y luego dio luz a un Protorracionalismo, esto se denotó en el cambio de formas. En la aparición de un gusto de autor y un gusto social. (FUENTES, 2006, pág. 14)

Las “vanguardias” artísticas, como suelen llamarlas, también promovieron un corte y un comienzo desde el grado cero. Toda vanguardia artística y arquitectónica intentó desde los manifiestos hasta las obras concretamente, establecer un corte en esa línea de tiempo histórica a través de nuevas visiones de presente y futuro tanto arquitectónico como urbanístico, político, estético, social o tecnológico. (ZARATE, 2003)

“Desde el Siglo XVIII no ha existido Arquitectura. (...) Obligatoriamente se debe volver a empezar desde el-principio.” (ZARATE, 2003)

Pero en la época contemporánea Heidegger (1994) dijo entonces que “todo es diferencia desplazada y que el ser no existe como tal.” Para que haya diferencia, tiene que haber oposición y a la vez, atracción. A pesar de que el concepto de diferencia ya había sido tratado por Platón, fue retomado con mayor intensidad y con otro sentido por filósofos como Derrida, Deleuze o Guattari muchos siglos después. Y esto revirtió algunos de los paradigmas existentes, como por ejemplo, ese concepto de vanguardia que había sido atribuido a las producciones artísticas y arquitectónicas desarrolladas a comienzos del siglo XX. Si todo es diferencia desplazada, y esa diferencia significa una relación entre dos elementos, negar algo existente habla de un continuo. Y tiene mucho



que ver con el eterno retorno de Nietzsche, en el que el ser no retornaba a sí mismo, sino que retornaba con capacidad de diferencia, con posibilidades de ser diferente, porque siempre iba a ser diferente al retornar. Aunque parezcan muy lejanas al arte, estas concepciones remiten directamente a él. Las supuestas vanguardias pretendieron comenzar desde cero. En realidad lo que hicieron fue continuar la historia pero no linealmente, sino de una manera múltiple. Negaron lo anterior, pero desplazaron la diferencia. Entonces la historia nunca fue lineal pero se concebía de esa manera a comienzos del siglo XX. Esa es la razón del simulacro de la tabula rasa. (HEIDEGGER, 1994)

"El arte no existe para reproducir lo visible, sino para hacer visible, lo que está más allá del mundo." (BUSCHIAZZO, 2003)

Por nuestros días, y luego de haber intentado crear una arquitectura universal, la disciplina arquitectónica sucumbió ante la multiplicidad y la concepción de historia no lineal contemporánea. Las producciones arquitectónicas de este comienzo de siglo XXI denotan esta posición tangencial a través de la utilización de la diferencia como móvil primordial de la práctica proyectual. La historia ya no es un catálogo de formas ni vacías, sino que es un continuo presente desplazado del cual pueden extraerse conceptos más que elementos físicos. (ZARATE, 2003)

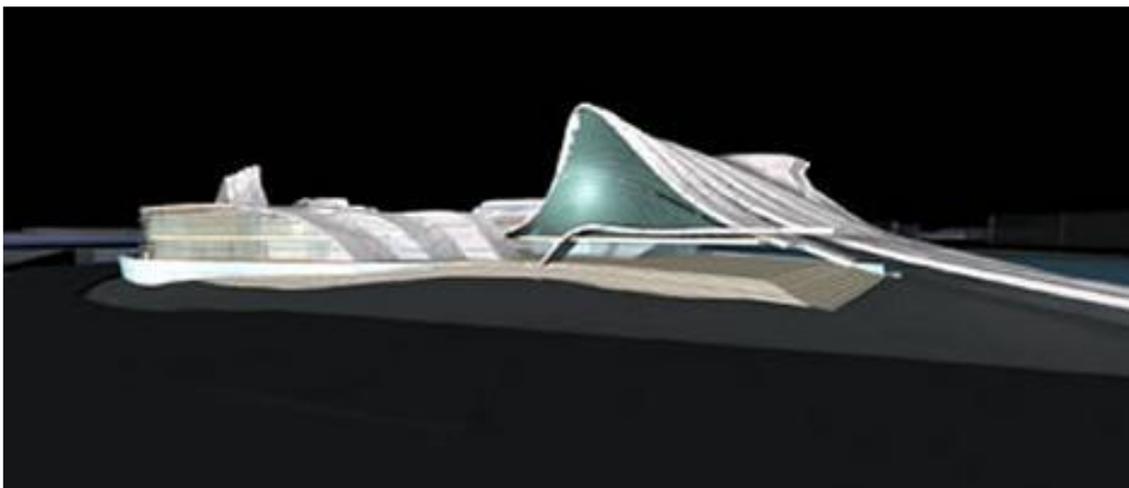
Un contexto es mucho más. Está unido a la historia, al devenir de la arquitectura; al acontecimiento en sí. No existen las jerarquías, y menos ante dos conceptos como contexto e historia. Los dos operan de la misma manera en un hecho arquitectónico. Son fuerzas externas e internas que hacen que el edificio adquiera un carácter ampliado que va más allá de la función, la figura o el fondo.

Pueden verse casos de proyectos en los que se hayan desarrollado estas relaciones entre historia, contexto y proyecto arquitectónico. Estos casos pueden ser, por ejemplo, las últimas producciones de Zaha Hadid, Zaera Polo, Ben Van Berkel (Un Studio), Rem Koolhaas, Herzog & De Meuron, Marcelo Spina, Rafael Iglesia, Ciro Najle, Ignacio Dahl Rocha.

Este tipo de proyectos, nacionales e internacionales, constituyen un punto de fuga para la crítica arquitectónica de la disciplina en nuestros días. Uno de los casos más marcados de esta relación con la historia y el contexto es el proyecto desarrollado por el estudio Zaha Hadid para el concurso internacional de la Gran Mezquita de Estrasburgo.

En este proyecto, en lugar de diseñar un edificio en el que la figura represente los valores estéticos de la cultura musulmana a través de su escritura en los muros, o sus trabajos de calados y estucos, el estudio realizó un proyecto diferente que mucho tiene que ver con la condición de “hacer visible lo invisible”. Ver figura 3

**Conclusión:** este es un desafío de hacer visible una arquitectura que aún no se puede ver, la arquitectura busca la satisfacción del ser, para ello hay que mostrar una verdadera arquitectura que aún no se ve.



**Figura 3: Hacer lo visible lo invisible**

FUENTE: [http://biblioteca.usac.edu.gt/tesis/02/02\\_1753.pdf](http://biblioteca.usac.edu.gt/tesis/02/02_1753.pdf)



Mediante el análisis de este tipo de producciones, podemos ver cómo el comienzo del siglo que nos ha tocado vivir trae consigo una arquitectura que ha acrecentado intencionalmente sus puntos de contacto con la doctrina filosófica y ha desarrollado una experimentación sobre valores existentes en las sociedades de una manera que escapa a las convenciones puramente formales. Esta arquitectura no pretende encontrar una única salvación ni el comienzo desde un grado cero. La arquitectura ya no busca encuadrarse en estilos, sino que juega con sus límites; los límites tanto físicos como ideológicos. (FUENTES, 2006, pág. 16)

### **Una Arquitectura del afuera**

Según Michel Foucault en su libro *El Pensamiento del afuera*, existe un pensamiento del adentro y un pensamiento del afuera. El primero, es el “mapa y la frontera del discurso”, donde el hombre se ubica en un mundo organizado por el lenguaje. El segundo, es el pensamiento en el que ese sujeto desaparece y ese lenguaje también. Son el arte simbólico y la imagen literaria. El pensamiento del afuera juega con sus límites; es tangencial; se mide en función a lo que escapa. Pero... ¿Por qué razón llamé a la arquitectura de comienzos de siglo XXI, una “arquitectura del afuera”? Lejos de una intención de categorizar a las producciones dentro de un tipo de arquitectura, o constituir las dentro de un determinado estilo, uno de los principales intereses es presentar esta denominación como una de las condiciones que se han manifestado en las últimas décadas. (FUENTES, 2006, pág. 19)

La arquitectura, desde hace unos años ha fortalecido sus puntos en común con la filosofía. Los temas más generales que atañen a las realidades de cada una de las disciplinas en el contexto actual. Entonces la literatura, la filosofía, la arquitectura, el arte,



han vuelto a formar parte de un mismo organismo que oscila entre un tema y otro en pos de una reflexión profunda.

“(…) lugares sin lugar, umbrales atrayentes, espacios cerrados, prohibidos y sin embargo abiertos a los cuatro vientos, (...); habitaciones más largas que anchas, estrechas como un túnel, donde la distancia y la proximidad, la proximidad del olvido, la distancia de la espera se acorta y se ensanchan indefinidamente.” (BUSCHIAZZO, 2003)

Estas características bien pueden ser aplicadas a esta arquitectura de principio de siglo. Es una arquitectura nómada que pierde su territorio constantemente. Una arquitectura que se ha transformado junto con la idea del espacio y tiempo. Aquí volvemos a lidiar con la cuestión de la caída del ideal de tiempo lineal en el cual un suceso sigue al otro y así sucesivamente, pero la realidad es que se dan muchos sucesos paralelamente y al mismo tiempo y no necesariamente un suceso debe darse antes que el otro. Al relacionarse el tiempo con el espacio en un todo continuo, el carácter absoluto de la realidad pasó a volverse relativo. Pero, en los últimos años, la influencia de los medios de comunicación y la red global informática, ha vuelto a esa unión tiempo-espacio una unión dinámica, interactiva, nómada y permeable. Este factor ha influido en las teorías de los pensadores nombrados anteriormente, y por ende, se ha visto también en las producciones arquitectónicas de comienzos de siglo XXI. (FUENTES, 2006, pág. 20)

De esta manera, muchos estudios de arquitectura han comenzado a realizar experimentaciones valiéndose de las nuevas herramientas informáticas y las conocidas herramientas conceptuales, y por otro lado, estudios con gran trayectoria han dado un vuelco importante en su producción. Tales son los casos de Peter Eisenman, Rafael Moneo, Rem Koolhaas, Daniel Libeskind, en los cuales este cambio es muy marcado y



se trasluce no sólo en las nuevas formas de los edificios y textos, sino también en los programas desarrollados tanto en forma práctica-como-teórica.

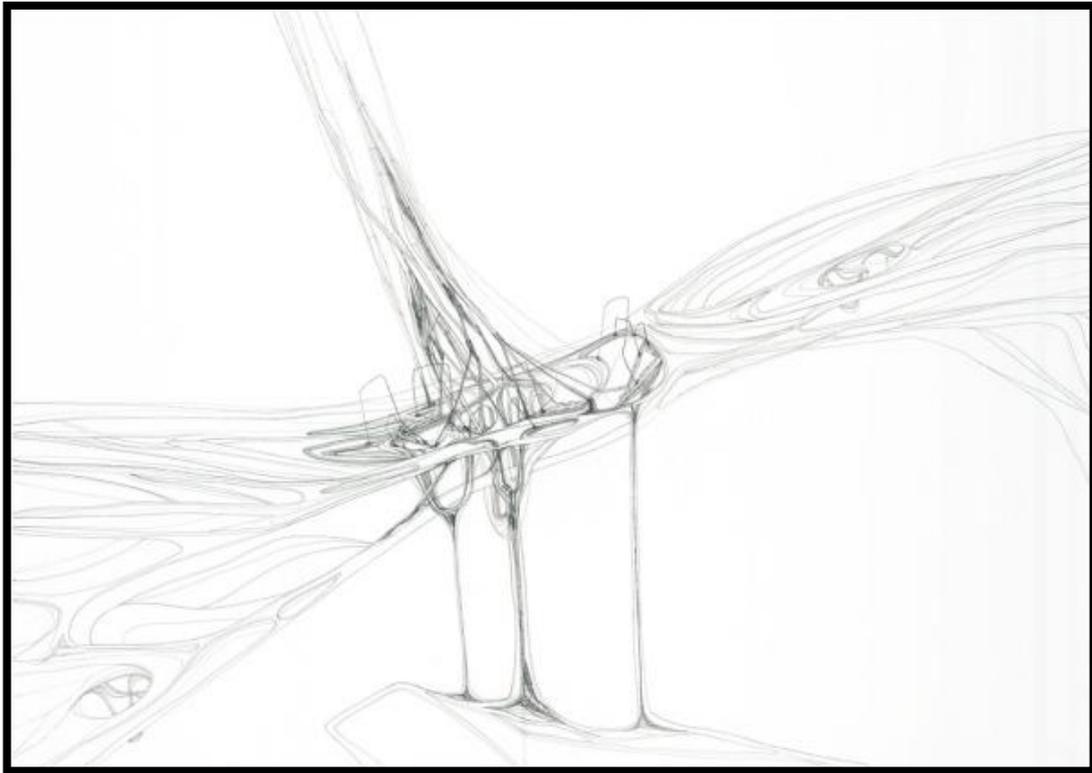
## **Conclusión**

- Considerado uno de los arquitectos experimentales más innovadores de la actualidad, Lebbeus Woods combina un extraordinario dominio del dibujo con un penetrante análisis de la forma arquitectónica y urbana que se nutre de su amplio conocimiento de campos que van desde la filosofía a la cibernética.
- El trabajo resultante se basa en condiciones del mundo real al mismo tiempo que empuja mucho más allá de los límites de la arquitectura convencional.
- A diferencia de los tratamientos recientes bastante superficiales del trabajo de Woods, la Arquitectura Experimental proporciona una variedad de contextos para ella.
- En su propio ensayo, Woods traza la evolución de su convicción de que es la responsabilidad de la arquitectura responder a los cambios que afectan a la condición humana, y que esta agilidad requiere no sólo la innovación formal, sino la invención de nuevos tipos de espacio.

### **2.1.2 Espacios Conceptuales**

El espacio conceptual, en estrecha vinculación con el perceptivo, puede definirse como el mapa mental que llevamos en la cabeza, el plano que queda almacenado en nuestra memoria, los edificios que funciona bien son aquellos que los usuarios pueden comprender fácilmente con su imaginación y en los que pueden desplazarse con soltura, casi sin necesidad de que nadie se los enseñe, como con una especie de inevitabilidad. De tales edificios puede decirse que tienen un buen espacio conceptual. (NIKOLAUS, s.f.)

En la web, el trabajo de Carmen Mazaira nos ha parecido interesante la forma de representación gráfica que utiliza en sus investigaciones arquitectónicas. Sus proyectos incluyen experimentación e investigación en temas relacionados con los espacios conceptuales.



**Figura 4: Aproximación conceptual**

FUENTE: <https://arkinetblog.wordpress.com/2010/03/22/aproximacion-conceptual-y-grafica-a-la-arquitectura-carmen-mazaira/>

Recientemente, Carmen presentó la exposición muy interesante de THE OPERA BODY: anatomía de la percepción y de ella nos comenta que el trabajo expuesto intenta distanciarse del mecanismo, de lo familiar, de lo ya hecho y/o aprendido, y a través de sus investigaciones busca nuevos materiales para nuevos “cuerpos” y “anatomías” que son entendidos estos como nuevos espacios formados por la presencia/s del ser, y su entorno inmediato y preceptivo.

“Aunque se tienda a pensar solo en el lado técnico de la profesión, yo creo que la práctica actual de mi profesión adolece de la falta de nuevas y variadas aproximaciones conceptuales, que trabajen con distintas disciplinas, matemáticas, filosofía, biología, sociología, ecología... y con nuevas herramientas y formas de expresión, que permitan revelar nuevas formas de crear espacios”. (MAZAIRA, 2010)



**Figura 5: Arte conceptual**

FUENTE: <https://www.latercera.com/mouse/un-nuevo-arte-conceptual-para-las-secuelas-de-avatar-presenta-a-una-aldea-de-pandora/>

Es así como el arte ‘conceptual’ enfatiza la eliminación del objeto artístico en sus modalidades tradicionales. De lo que se trata, por encima de un antiobjetualismo a ultranza e indiscriminado, es, como he señalado, de desplazar el énfasis sobre el objeto a favor de la concepción y del proyecto, de la conducta perceptiva, imaginativa o creativa del receptor. Incluso en los casos más extremos no puede darse una desmaterialización completa, pues las palabras escritas o en su oralidad son también “objetos” –y no primariamente culturales– sino perceptivos a los que se les atribuye una significación. Es



así como en la dimensión perceptiva de los signos podemos constatar que las relaciones, fórmulas y problemas introducidos por los matemáticos y lógicos crean también una actitud estética. Toda imagen puede ser reducida a una fórmula, signos, relaciones, vectores, etc. Existe una iconografía de la lógica y de la física, trazos matemáticos, un dibujo del pensamiento, genéticamente contenido en sus signos. (ADOLFO, 2012)

### **2.1.3 Nuevas Formas del Habitar**

En su libro *Reconstrucción radical*, Woods menciona dos Principios del dibujo: "Dibuja la arquitectura como si ya fuera Construido "y" construir la arquitectura como si nunca hubiera sido dibujada". Con estas dos afirmaciones, indiza la distinción entre el Modelo abstracto y las realidades concretas del sistema, y Dialogar entre ellos. "Dibujándolo como si hubiera sido Construido "permite la concepción abstracta de una nueva forma de vida que Puede realizarse concretamente, mientras "construye como si nunca hubiera sido Dibujado "permite la práctica espontánea de la libertad en respuesta a problemas concretos. En el marco trascendental de Kant, la libertad Deriva de la capacidad de concebir la unidad autoconsciente de lo que "Debería" ser más que lo que es "en el sentido empírico concreto". Espacios libres no sólo ejemplifican la práctica de la libertad en el concepto De su construcción, pero, además, ofrecen un nuevo espacio comunal Desde donde desarrollar ese concepto. Para Woods, era la construcción espontánea de la visión de la comunidad de lo que "debería" Ser, en diálogo con la autonomía radical del espacio, que sería Abrir la arquitectura a nuevas formas de vida. (JOHNSON)

### **2.1.4 La Resistencia en la Arquitectura**

Creo que actualmente la arquitectura tiene que reflexionar sobre sus tareas y posibilidades originarias. La arquitectura no es un vehículo o símbolo de cosas que no pertenecen a su esencia. En una sociedad que celebra lo inescencial, la arquitectura puede,



desde su ámbito, oponer resistencia, oponerse al desgaste de formas y significados, y hablar su propio lenguaje. El lenguaje de la arquitectura no es en mi opinión, ninguna cuestión sobre un determinado estilo constructivo. Cada casa se construye para un fin, en un lugar determinado y para una sociedad determinada. Con mis edificios intento responder, del modo más exacto y crítico posible a las preguntas derivadas de estos hechos sencillos. (ZUMTHOR, 2004)

### **¿Es pertinente hablar de resistencia en la arquitectura?**

En primer término, definamos que es “resistencia”. Es la acción y efecto de resistir. La mayoría de los referentes de la arquitectura del siglo XXI basan su trabajo en el despliegue de recursos arquitectónicos, tecnológicos y económicos, además de desafíos formales, estructurales y constructivos; pero en ninguna época como ahora, todos estos recursos se han explotado de una manera tan superficial, para satisfacer la frivolidad de clientes que encargan obras cuya utilidad es cuestionable, o como muestra de poderío de quien las auspicia.

Pero, ¿es posible retraerse ante esta situación de producción arquitectónica? Peter Zumthor, nos grita con energía que si existe otra vía.

El impacto que nos causan algunas de las grandes obras de los arquitectos estrella (Gehry, Nouvel, Hadid, Eisenman, Rogers, Calatrava, Ito, Herzog & de Meuron, entre otros) pero es innegable también que las emociones trascendentes no son momentáneas o producto del “deslumbramiento”, sino de los diferentes aspectos que integran la decisión sobre una obra arquitectónica, al grado de trascender épocas.

Hablar de resistencia en la arquitectura de estos tiempos, tiene razón de ser desde la oposición a algunos de los planteamientos de los arquitectos estrella, como ejemplo la famosa frase de Rem Koolhaas “fuck the context” (que se joda el entorno), declaración



de principios alguna vez enarbolada por él, y que fue suscrita por varios de los arquitectos “elite”, (DIAZ, 2010)

Peter Zumthor resiste cuando para él, el contexto sí importa. Y no solo el contexto, se autodenomina: "Un fenomenólogo" y aclara "Estoy preocupado por el aspecto de las cosas, sentir, tocar, oler, el sonido, eso es lo que pienso cuando empiezo a dibujar un edificio. Es un sentimiento, no está en tu cabeza. Y sólo cuando el trabajo está terminado puedo empezar a analizar lo que hemos creado" (GULLBRING, 2001)

Peter Zumthor va más allá de los aspectos visuales de una obra. Para él no solo es importante contemplar un piso, un muro, una habitación, una fachada, sino también como se sienten cuando se tocan, como huelen, como resuenan, las ideas que generan y los recuerdos que evoquen. La esencia de sus obras es la relación que guardan los edificios con el cuerpo humano y su entorno, y la manera en que los individuos viven sensaciones específicas. Lo anterior hace válida la resistencia y la necesidad de “la otra vía” en la arquitectura; con valores y sin dejar de estar acorde a las necesidades de estos tiempos. (HERNÁNDEZ VALDEZ, 2011)

Una arquitectura libre que representa en sí misma una forma de resistencia frente a condicionantes económicos, sociales o políticos. También se refiere a construcciones tradicionales o vernáculas que resisten en pie a pesar de haber sido olvidadas o incluso denostadas [...] La arquitectura de resistencia se reivindica por su propia existencia. Presente en los más diversos lugares y contextos, es una realidad que merece ser observada y entendida en su profundidad y amplitud. La autoconstrucción es quizás una de las actividades que más une a las personas y a las comunidades. Es un claro exponente de sus habitantes, un acervo cultural e identitario que nos puede servir de código siempre



que prestemos la suficiente atención para poder descifrarlo. (Arquitectura y resistencia, s.f.)

## **2.1.5 Manifestaciones de la Contracultura**

### **2.1.5.1 La Contracultura**

La contracultura es un paradigma que nos permite comprender el devenir de expresiones culturales alternativas a un sistema. Incluye manifestaciones artísticas, científicas, sociales, filosóficas, económicas y políticas, contrarias o diferentes a la Cultura Oficial, a la cultura del sistema; es una forma específica de ver la realidad, establece límites a lo hegemónico, formula interrogantes, introduce enigmas en el imaginario social. (HERRERA Z. , 2009)

La Contracultura ha estado presente desde la antigüedad. Algunos autores ven en Sócrates la primera manifestación contracultural. El filósofo griego representó en su momento el antisistema de la sociedad ateniense. Con sus enseñanzas rompió los moldes de una sociedad hipócrita y eso le valió el desprestigio efectuado por los sicofantes, difamadores profesionales al servicio de la clase dominante en Atenas, y luego la condena a muerte. Es sorprendente ver que todo lo que hoy sucede, no haya ocurrido ya en la extraordinaria Grecia, a la que estamos obligados a volver si queremos encontrar el fundamento de las cosas. Actualmente casi todos los medios de comunicación del planeta son sicofantes y obedecen al poder económico. (ZAVALETA, 2009)

### **2.1.5.2 La Contracultura Espacial**

Para Bernal Herrera, la contracultura, será útil para:

*“analizar fenómenos espacial y temporalmente lejanos, si por el entendemos no un conjunto específico de prácticas culturales, sino un*



*posicionamiento al interior de una forma cultural determinada”*

(HERRERA B. , 2006)

Nuestro objetivo es romper con la lógica “totalitarista” y enajenadora impuesta por la “cultura espacial” tornada hegemónica a lo largo de la historia, entre otras cosas, esas experiencias socioespaciales alternativas, a pesar de todas las diferencias que presentan entre sí, pueden ser analizadas como parte de un mismo proceso lleno de rupturas, contradicciones y continuidades, razón por la cual son aquí nombradas genéricamente como “contraculturas espaciales”.

Esta dimensión más abstracta de contracultura, cuya amplitud hace posible incorporar diversas situaciones y contextos histórico - geográficos (en cuanto estén circunscriptos a los límites de la cultura moderno occidental), que sirve como base referencial para la conceptualización de las contraculturas espaciales, es decir, expresiones puntuales de valores, principios y practicas diferentes de aquellos que usualmente guían a la sociedad burguesa y a la producción capitalista del espacio. Materializadas como “puntos heterotópicos de resistencia”, las contraculturas espaciales constituyen lugares distintos, pero contradictoriamente integrados a sus alrededores, y que funcionan como especies de laboratorios donde se abre la posibilidad de testear, en la esfera de lo cotidiano, formas alternativas de vivir y de hacer las cosas. Es importante mencionar que el termino heterotópica es utilizado de acuerdo con la perspectiva sostenida por Henri Lefebvre (2004) para referirse al lugar otro, o el otro lugar que se organiza y se establece de forma diferente, pero al mismo tiempo imbricado a la isotopía que lo circunda. Bajo esta óptica, la heterotópica debe ser necesariamente pensada en relación a una utopía, que, según el juicio de Lefebvre, representa:



El no-lugar que no acontece y entretanto busca su lugar (...), el lugar de la ausencia-presencia: de lo divino; de la potencia; del medio ficticio medio real; del pensamiento sublime (...). Evidentemente, en este sentido lo utópico no tiene nada que ver con el imaginario abstracto (LEFEBVRE, 2004, pág. 45)

Es posible definir las contraculturas espaciales de modo más preciso, relacionándolas con aquellos microexperimentos de producción socioespacial, nacidos como intentos de subvertir el orden dominante, en lo cual son experimentadas y desarrolladas técnicas, prácticas y solidaridades distintas de aquellas que conforman la lógica homogeneizadora, enajenadora e individualista del espacio abstracto.

Se considera que los orígenes de las contraculturas espaciales (tal como aquí se utiliza este concepto) deben ser rastreados durante el momento crítico que marco la consolidación del período industrial y el preuncio de la urbanización. Así, es precisamente el proceso de constitución de la sociedad urbana, y las múltiples crisis provenientes de él, que permiten comprender el surgimiento de este tipo de experimentación socioespacial. A partir de este instante, afirma Lefebvre (2004):

La “no-ciudad” y la “anticiudad” van a conquistar la ciudad, penetrarla, hacerla explotar y, con ello extenderla desmesuradamente, llevando a la urbanización de la sociedad, al tejido urbano recubriendo los resquicios de la ciudad anterior a la industria (...). En este movimiento, la realidad urbana, amplificada y destrozada, pierde los trazos que la caracterizaban anteriormente: totalidad orgánica, sentido de pertenencia, imagen edificante, espacio demarcado y dominado por los esplendores monumentales (...). Ella se declara más o menos imperiosamente. Ninguno de estos términos descriptivos da cuenta completamente del



proceso histórico: la implosión - explosión (metáfora tomada prestada de la física nuclear), o sea, enorme concentración (de personas, actividades, riquezas, cosas, objetos, instrumentos, medios, pensamiento) en la realidad urbana, y la inmensa explosión, la proyección de fragmentos múltiples y desconectados (periferias, suburbios, residencias secundarias, satélites, etc.) (Mumford, 2015)

La brevedad experimentada por la enorme mayoría de las experiencias concretas de contraculturas espaciales a lo largo de la geografía histórica de este movimiento, parece dar razón a la argumentación de Harvey, y pone en tela de juicio la real capacidad de estos puntos heterotopicos de resistencia de poder realmente afirmarse como alternativas emancipadoras en relación a la isotopía capitalista. En vista de ello, resultan sorprendentemente pertinentes y todavía actuales las críticas hechas por Marx y Engels a los socialistas utopicos hace más de un siglo, en especial aquellas que incurren sobre la manera en la cual estos elaboraban y ponían en práctica sus ideas, que provenientes de algún rincón etéreo de la imaginación, estaban necesariamente y desde el inicio condenadas al fracaso. (HARVEY, 2006)

Sin embargo, es importante dejar claro que explicitar los límites del pensamiento utópico, así como las contradicciones experimentadas en la praxis de los proyectos concretos de contraculturas espaciales, no significa lo mismo que renunciar a la idea de utopía, mucho menos ignorar y dejar de lado la necesidad de seguir insistiendo en la creación de renovadas heterotopías. En relación a ello, Harvey hace un llamado a no abandonar el concepto de utopía y las practicas asociadas a el, sino que ajustar sus perspectivas al materialismo histórico y geográfico (o dialectico) de modo de transformar lo que aún es “sueño” en una perspectiva virtualmente posible. Para eso, “es tarea de la



investigación intelectual y dialéctica descubrir reales posibilidades y alternativas. Este debe ser el punto de partida del utopismo dialectico. (HARVEY, 2006, pág. 270)

Aquí, la mirada de Harvey se acerca nuevamente a la de Lefebvre (2010), que también afirma la importancia de considerar las utopías experimentalmente, estudiando, en la práctica, sus implicaciones y consecuencias, que según él, pueden sorprender. Por lo tanto, el desafío consiste en movilizar las ideas y acciones que han sido desarrolladas y experimentadas históricamente al interior de las contraculturas espaciales, en favor de la construcción de un utopismo dialectico “que posee raíces clavadas en nuestras posibilidades presentes al mismo tiempo que apunte trayectorias diferentes para los desarrollos geograficos desiguales humanos”. (HARVEY, 2006, pág. 258)

### **2.1.5.3 La Contracultura Arquitectónica**

El mundo está preparándose para una metamorfosis de los dioses. Se abandonan los valores y arquetipos de la cultura vigente y se adoptan nuevas formas de vida, nacidas de otra visión del mundo. Uno de los valores de la Nueva Cultura es el propio cambio, la impermanencia la flexibilidad. La imagen de este valor es el trip, ver la vida como la progresión lineal niñez, matrimonio, profesión, poder, riqueza, familia retiro, que ofrece la cultura vigente, sino como un conjunto de "viajes" en los que se entra y se sale impremeditadamente. Se pueden vivir muchas vidas o se puede dar la vuelta al día en ochenta mundos. De esta nueva visión de la vida nace un estilo vital nómada, móvil; personas y grupos van pasando su vida en lugares del mundo diferentes, en un trip a la vez mental y geográfico. (Comité Ad Hoc para la Ciudad Instantánea, 1971)

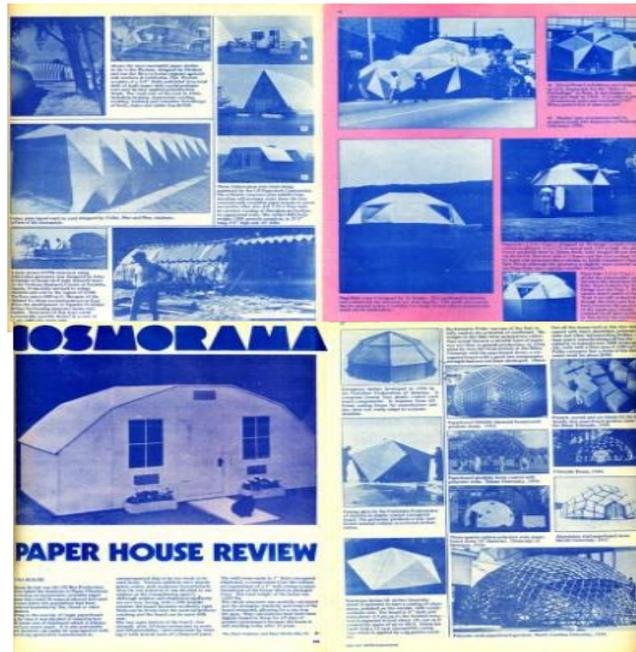
Los proyectos y trabajos que se referencian a continuación se agrupan en varias categorías según su tipología: viviendas desmontables, ciudades utópicas, arquitecturas



hinchables, arquitecturas textiles, arquitectura flotante, arquitectura volante, arquitectura o vehículo.

#### **2.1.5.3.1 Viviendas desmontables y arquitectura de emergencia (Arquitectura efímera)**

Prada Poole realizaría un proyecto denominado “Paper Houses”. Este proyecto sería la culminación de muchas de las influencias sobre arquitecturas desmontables que desde los años 30 se habían estudiado en profundidad, además de los trabajos sobre arquitectura de papel en los años posteriores. Publicados profundamente por revistas como *L’architecture d’Aujourd’hui*, abriendo una gran línea de investigación que será desarrollada en años posteriores, este tipo de proyectos tendrán un enlace con la obra de Prada Poole. Los inicios de la vivienda desmontable y móvil están vinculados a acontecimientos bélicos y tienen propósito militar. Pronto este tipo de construcciones tienen una traslación directa a la arquitectura, saliendo del ámbito militar para integrarse en la vivienda. Este tipo de construcciones serán aprovechadas por los movimientos contraculturales y las arquitecturas prefabricadas como modelos que aplican los conceptos ansiados. Guy Rottier decide proponer una vivienda de cartón además de incluir otros conceptos como la movilidad y el cambio de tamaño. Consigue además ganar la atención del público a través de la idea de una vivienda efímera. El planteamiento de Rottier resulta en una conclusión importante y es que, la ciudad no se mueve, sino que se destruye tras ser utilizada, lo cual lleva a replantearse el concepto de ciudad. Es esta conclusión la que realmente se suma a las ideas contraculturales. (Gonzales, 2013)



**Figura 6: Paper Houses. architectural design(architectural design, 1970)**

Fuente: La Arquitectura de José miguel Prada poole: teoría y obra.

### **2.1.5.3.2 Las ciudades imaginadas**

El paso directo que se produce desde el planteamiento de la vivienda móvil, será el de la ciudad móvil. Planteado inicialmente como una utopía, el concepto de la nueva ciudad se compone de varias ideas dispersas que se aglutinarán en un artículo de Michel Ragon en la publicación *Prospective et Futurologie* en el que dice:

Es necesario liberar el futuro de la obsesión por el desarrollo y sobretodo liberar el tercer mundo [...] no debe de ser olvidado por los diseñadores, los arquitectos y los industriales, que han de pensar en materiales fáciles de montar, encajar y desmontar (para todas las posibilidades de movilidad ulterior) permite poner en práctica herramientas de ayuda para habitar el terreno. (Ragon, 1978)

Este planteamiento, que forma parte de las sensaciones transmitidas por toda la ola contracultural que comienza a bañar Europa desde EEUU, tiene varias vertientes, que serán paralelas a las ideas que apenas unos años más tarde desarrollará Prada Poole



influido por algunas de ellas. La que más marcará su ideología será toda la que rodea a las propuestas de Fuller. No se tratará de una ciudad únicamente física, sino de una ciudad en ocasiones cognitiva, al igual que las proyectadas por Prada Poole más adelante. En esa línea se recogen una serie de proyectos o planteamientos etiquetados como utópicos. (Gonzales, 2013, pág. 173)

Esta propuesta arquitectónica, supondrá una gran novedad que tendrá gran trascendencia sobre los planteamientos posteriores de arquitectura prefabricada y en particular sobre varios proyectos de la obra de Prada Poole.

El grupo Archigram estaba formado por los arquitectos Peter Cook, Dennis Crompton, Michael Webb, David Greene, Ron Herron y Warren Chalk. La relevancia de este grupo radica en la novedad sobretodo propagandístico de sus planteamientos. Dentro de los grupos de arquitectos jóvenes que aparecen en esta época, con nuevas ideas de movilidad, ellos suponen el cambio en la forma en que se transmiten las ideas. Este cambio influye de manera directa sobre sus contemporáneos, y la manera en que empiezan a explicarse estos nuevos conceptos arquitectónicos. Una muestra de esta influencia serán las publicaciones y el modo de representación de los proyectos. En el caso concreto de Prada Poole, es patente esta influencia del grupo Archigram en las publicaciones o proyectos de la época que él consumía. Otros proyectos más experimentales como las “Infogonks” de Peter Cook que recrean una realidad virtual, o “Wonderworld”, el primer parque temático de Reino Unido compuesto por algunas construcciones hinchables. (Gonzales, 2013, pág. 181)

Se trata de propuestas muy radicales que aunque toman ideas de otros planteamientos existentes. Y se convierten en centro difusor de esas nuevas ideas. En sincronía comienzan a aparecer por todo el mundo movimientos similares.



### **2.1.5.3.3 Arquitectura hinchable**

La arquitectura hinchable comienza a desarrollarse con mayor interés en la década de los sesenta, aunque tiene su origen en los globos aerostáticos y en la inteligencia militar. Pero el interés de la arquitectura hinchable dentro de la obra de Prada Poole tiene su referente en las construcciones desarrolladas por diversos movimientos contraculturales europeos, además de un interés inquisitivo personal por el comportamiento de las estructuras cinéticas. Prada Poole suele explicar que “había visto algunas cosas de Buckminster Fuller y de Walter Bird”, también hinchables aplicados a radares y algunos otros de plásticos pesados embreados. (Gonzales, 2013, pág. 200)

La facilidad de construcción y el desarrollo que había comenzado a partir de principios del siglo XX en el ámbito militar, pronto se trasladó a la arquitectura industrial. Se utilizaban construcciones hinchables para hangares y otros almacenes. La versatilidad y flexibilidad de las construcciones hinchables permitía construir estructuras de grandes luces con gran facilidad allí donde resultasen necesarias. Será a través de los grupos contraculturales y de la influencia de Fuller, quien había estado relacionado con proyectos gubernamentales de carácter militar, que este tipo de construcciones pasen a formar parte del lenguaje arquitectónico contracultural. (Gonzales, 2013, pág. 201)

### **2.1.5.3.4 Arquitectura textil**

La arquitectura textil es una influencia muy importante para la obra de Prada Poole. Los primeros contactos que tendrá con este tipo de arquitectura, serán por un lado el estudio de los trabajos de Otto, y por otro su experiencia personal, dentro de la cual destacan sus viajes al Sáhara y el estudio de la jaima como estructura habitacional. La jaima es una estructura que se recoge dentro de la línea de investigación de arquitectura adaptable realizada por el IL, y publicada en la revista del instituto IL14. Se trata de una construcción sencilla compuesta por una tela realizada con lana de cabra, que se sostiene



mediante una estructura ligera de madera. Toda la estructura funciona como una tienda de campaña, es decir, es una desmontable y plegable. Para Prada Poole, el interés de éstas radica no sólo en la economía de medios que supone plantear una estructura transportable de un lugar a otro, sino también en su confortabilidad obtenida a partir del rendimiento energético y la funcionalidad escueta del espacio. Por una parte, la tela, que es impermeable, permitiendo buenas condiciones de humedad interiores, por otra parte, su espesor y densidad, garantizan que el interior de la tienda permanezca fresco bajo las altas temperaturas del desierto durante el día, e impide la salida del calor acumulado durante el frío nocturno. (Gonzales, 2013, pág. 208)

La posición de la jaima garantiza varias circunstancias, es un único gesto que soluciona varios problemas funcionales. Ésta se dispondrá de forma que el espacio habitable queda recogido del viento, ya que la tela permite que éste fluya sin producir corrientes interiores o succiones en la tienda. La ausencia de viento permite realizar fuego, y que el humo de este no entre a la tienda. La jaima es pues un tipo específico de tienda de campaña, una vivienda que se puede trasladar con el individuo, en resumen, una arquitectura adaptable, lo cual la hace extremadamente eficiente, concepto común entre Prada Poole y Otto, como se vio anteriormente. (Gonzales, 2013, pág. 209)

#### **2.1.5.3.5 Arquitectura flotante**

Este planteamiento tan singular es objeto de un número de L'Architecture d'Aujourd'hui, que condensará todos los proyectos que realizan en esta línea, planteando sus referentes en arquitecturas adaptables indígenas. Los proyectos incluidos en esta publicación son paralelos a los realizados por Prada Poole en este campo. Con la firme filosofía de una arquitectura que propone unos proyectos diferentes: “desgraciadamente el resto de proyectos no proponen otra cosa que una arquitectura terrestre mal diferida, trasplantada al mar sin ninguna especificidad marina” (Rougerie, 1974). Aparece una



colección de proyectos diseñados expresamente como arquitectura flotante. (Gonzales, 2013, pág. 210)

El barrio de Sausalito se compone de construcciones flotantes que comienzan a poblar esta zona de la Bahía de San Francisco en la década de los sesenta. Las viviendas se conectan al resto de la estructura urbana mediante los wharfs o embarcaderos, lo que dará nombre a sus habitantes conocidos como wharfrats. Esta colonización es en esencia la materialización de algunas de las propuestas que los arquitectos más vanguardistas de la época planteaban en sus proyectos. Sausalito será un referente tangible para todos los planteamientos que implican un modelo de arquitectura flotante. (Gonzales, 2013, pág. 211)

#### **2.1.5.3.6 Arquitectura volante**

Con el inicio del siglo XX comienza a desarrollarse una curiosidad por la conquista del cielo. Julio Verne, en sus novelas pondrá de manifiesto esta inquietud y pronto surgirán las propuestas de algunos visionarios para conquistar arquitectónicamente el cielo. La arquitectura volante, suele aparecer en las propuestas que se muestran en las publicaciones con la etiqueta de ciencia-ficción o vinculada a la más pura utopía. La novela de ciencia ficción tendrá una clara influencia, especialmente el anteriormente mencionado Julio Verne, pero también la obra *Un mundo feliz* de Aldous Huxley. En Estados Unidos la imaginería de la ciencia-ficción se consagra a través de la revista *Amazing Stories*, 1962, que revela una nueva forma de expresión. (RAGON, 1960)

A pesar de ello algunas de estas ideas serían trasladadas desde desarrollos militares o a la investigación aeronáutica. Paul Maymont plantea su “Ciudad lunar” en 1961, desde dos conceptos básicos: la liberación del suelo y la necesidad de un cambio de escala en la ciudad. Maymont ve en la arquitectura la herramienta adecuada para el



desarrollo de estas estrategias. El planteamiento comienza con una conjunción de ideas derivadas de los conceptos iniciales, entre las que se mezclan: el uso de materiales ligeros o ultraligeros, con la idea de construcción autoestable y las estructuras tensadas. Propuesta por el grupo Archigram en 1968, la definida como “metrópolis itinerante”, es una propuesta que busca llevar una ciudad allí donde se quiera. “A través de la tecnología se busca equiparar el lento desarrollo de zonas rurales con el más rápido de los grandes núcleos urbanos como Los Ángeles o Nueva York”. (COOK, 1970)

La vivienda volante planteada por Guy Rottier en 1964 responde a una insurrección con respecto a las propuestas arquitectónicas de segunda vivienda. La caravana-helicóptero (basada en el modelo djinn) se plantea como una vivienda ultracompacta que puede ser llevada de un lugar a otro, con total libertad. Con un sentido similar Prada Poole tendrá proyectos similares, como la “vivienda hipercompacta”, en que ésta plantea una autonomía total del usuario. Rottier proyectará más adelante las “viviendas de vacaciones suspendidas por hilos”. Se trata de una vivienda temporal, únicamente utilizable durante las vacaciones. Esto permite una gran economía de medios, ya que la vivienda será almacenada mientras no se encuentre en uso. Las viviendas cuelgan de cables de manera que tampoco transforman el paisaje. (Gonzales, 2013, pág. 213)

#### **2.1.5.3.7 Arquitectura o vehículo**

La arquitectura móvil concebida como vehículo tiene varios referentes en la obra de Prada Poole. Por una parte las propuestas de arquitectura móvil que comenzaban a surgir en los sesenta y por otra el referente más lejano en Leonardo da Vinci. Otra importante influencia radica en el propio espíritu de los años sesenta en que numerosos proyectos como se vio anteriormente buscan la divulgación. Proyectos como la “Media Van” de Ant Farm o el “Unfolding Caravan” de Colomb y Frazer. Este tipo de actividades



eran compartidas por arquitectos como Cedric Price o Hans Hollein. Situada en el límite de la construcción móvil, la arquitectura-vehículo que plantea Prada Poole, o artefactos como los denomina él ocasionalmente, son diseños muy singulares que pueden definirse también como arquitectura cinética. Prada Poole se interesa mucho por los dibujos de Leonardo da Vinci, conservando reproducciones de ellos en su estudio, junto a dibujos propios de sus proyectos. Las máquinas voladoras o los artefactos para desplazarse son planteamientos proyectuales que Prada Poole reinterpreta, produciendo sus propias invenciones. Puede buscarse una analogía con proyectos como “Jonás”, “Rollabol” o “Cubierta Brigitte”. (Gonzales, 2013, pág. 214)

Por otra parte, en la década de los sesenta surgen, dentro de los diversos movimientos contraculturales numerosas propuestas. Muchas de ellas tienen su origen en las investigaciones sobre arquitectura adaptable como las desarrolladas por el IL, otras en algunas construcciones militares que son trasladadas al mundo contracultural por Fuller. (Gonzales, 2013, pág. 215)

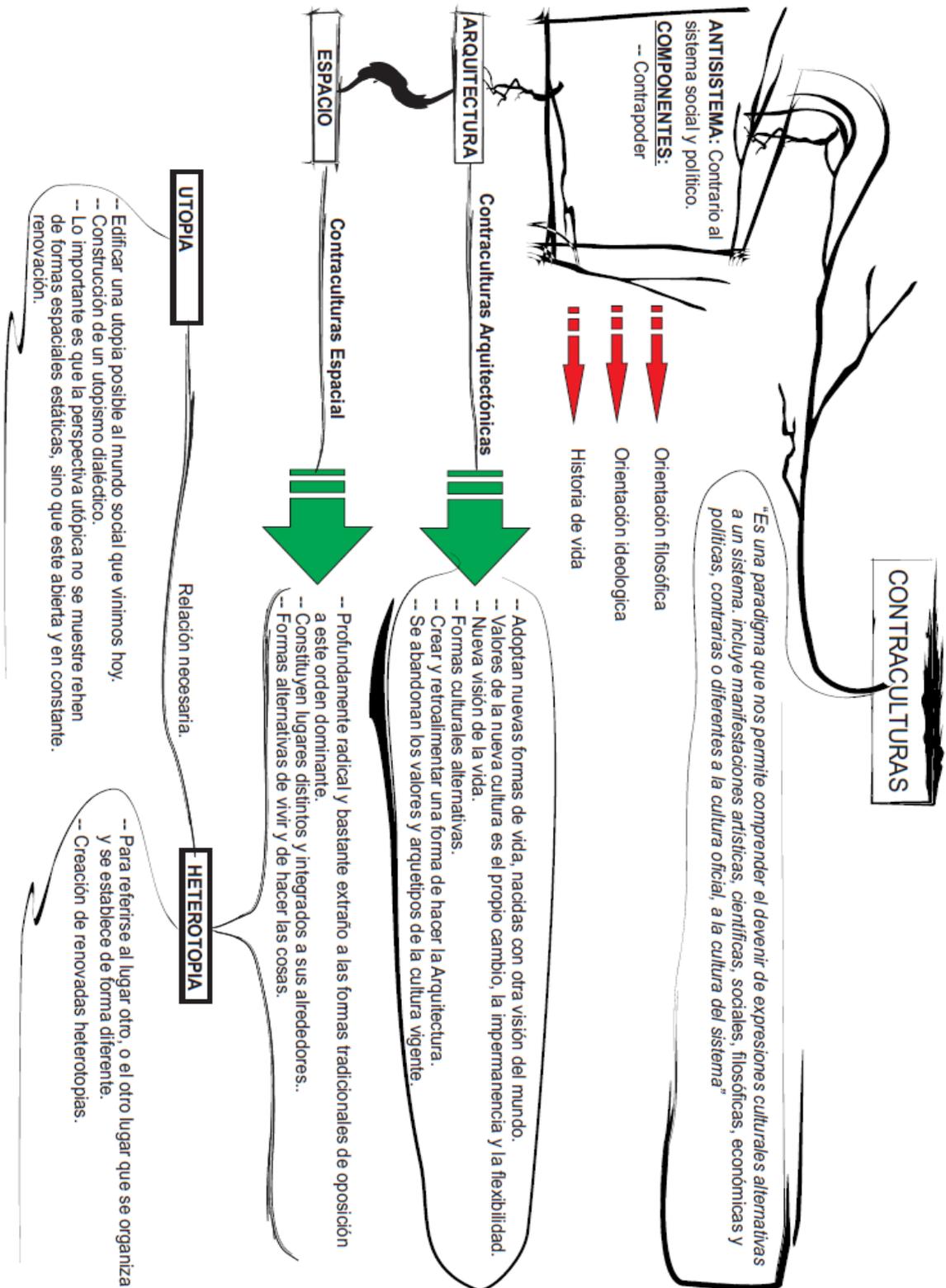


Figura 7: Análisis esquemático de la Contracultura

FUENTE: Elaborado por el equipo de trabajo



## 2.1.6 Anti Diseño el primer paso hacia el futuro

### Origen del Anti Diseño

El Antidiseño (también llamado Diseño radical o Contradiseño) fue una corriente principalmente arquitectónica desarrollada entre los años 1960 y 1970 en Europa, representado principalmente por el grupo inglés Archigram y los italianos Archizoom y Superstudio. (Wikipedia , s.f.)

Opuesto al racionalismo y a la primacía del diseño sobre la función social y cultural de la arquitectura, el antidiseño puso énfasis en el estudio de las necesidades de los individuos por sobre cualquier otra consideración. El pionero dentro de esta tendencia fue el grupo inglés Archigram (1961-1974), formado por Peter Cook, Warren Chalk, Ron Herron, Dennis Crompton, Michael Webb y David Greene. El nombre es una contracción de los términos ingleses Architecture y Telegram, y quería expresar la idea de que enviaban un nuevo mensaje al anquilosado mundo arquitectónico. Inspirados en la visión innovadora de arquitectos como Bruno Taut, Antonio Sant'Elia y Richard Buckminster Fuller, así como diversas obras teóricas como Teoría y diseño en la primera era de la máquina, de Reyner Banham (1960) En 1981, volvieron a reunirse y para entonces ya tenían numerosos dibujos y diseños con atrevidos colores, formas futuristas, estilos decorativos de antaño como el Art Deco, Pop Art, Kitsch de los años 50 entre muchos otros, siempre teniendo presente el crear polémica con sus objetos y criticar abiertamente a lo que se consideraba buen diseño. Esta actividad se conoció como el “Anti Diseño”. (Wikipedia , s.f.)

El propio grupo era consciente de que formaban parte de una moda pasajera y tanto es así que en 1988 Sottsass decidió disolver el grupo cuando el movimiento empezó a menguar. Es difícil imaginar como una teoría de diseño se puede poner en contra del



propio diseño, los fundamentos de las actividades del grupo Memphis consistían en eso mismo, el “Anti Diseño” como estandarte de su teoría. Si reflexionamos sobre esto, “Antidiseñar” es una actividad tan productiva creativamente y legítima como diseñar. Todos deberíamos “Antidiseñar” alguna vez para comprender realmente lo que es diseñar y saber criticar el buen diseño. (cartel, 2012)

### **Primer paso hacia el futuro**

En los últimos años el diseño ha desarrollado tendencias experimentales por montones, cada vez embarcándose más en una corriente independiente que lo aleja de sus orígenes y lo llevó a orillas desconocidas. Cómo las tendencias actuales nos alejan de las bases clásicas del diseño, y una inevitable sensación de que tal vez no necesitemos esperar el futuro, sino que ya estemos en él. Un diseñador en formación obedece sobre todas las cosas a un solo principio: “La forma sigue a la función”. ¿Esto todavía es válido? ¿Es circunstancial? Unos deciden seguir las reglas, otros deciden romperlas. Incluso podrían venir nuevas reglas, para una sociedad acelerada por los medios, la adaptación es crucial. El arte siempre tuvo objetivos arbitrarios, el diseño nació del arte, pero se separó rápidamente por tener objetivos muy claros. Cuando este principio es abolido, ya sea por buen criterio ¿Es diseño todavía? ¿Es arte? ¿O acaso hay un área gris donde un híbrido así pueda existir? Cuando olvidamos nuestra historia estamos condenados a repetirla, y aun así la recordemos tal vez estemos igualmente condenados. (pixel creativo, 2014)

### **¿Qué significa Anti Diseño?**

Durante la década de 1950 el diseño hizo énfasis en la importancia de la estética de la forma y el estilo. Diseñadores celebrados y fabricantes industriales trabajaron juntos en un movimiento por siempre recordado como el Modernismo, que llevó al diseño a ser un medio comercial por primera vez. A causa de ello, diez años más tarde en Italia,



muchos artistas y diseñadores avant-garde denotaron no solo un deterioro del diseño como agente de revolución social, sino también un empobrecimiento del lenguaje. Su insatisfacción los llevó a una reacción radicalmente opuesta, que hoy conocemos como Post-modernismo o Anti diseño. Desde que empezó la era del diseño gráfico por computadoras podemos trazar una acción y reacción paralela desde el año 2000 hasta el día de hoy. Con las constantes actualizaciones de la era digital hemos recorrido corrientes artísticas que duraron siglos en décadas, hasta finalmente llegar al posmodernismo nuevamente ¿qué seguirá de esto? (pixel creativo, 2014)

### **La era del Anti Diseño**

El modernismo representaría hoy la instrucción clásica que recibe un diseñador, sintetizada en la frase “La forma sigue a la función”. El arte carece de función intrínseca, la función es asignada por el autor y siempre hay opción de no tenerla. Cuando el arte está dirigido a un fin comercial, se convierte en diseño. Un buen diseñador está equipado con técnicas y estrategias para resaltar información, comunicar y reforzar un mensaje, así como para evitar problemas para leer dicha información y recibir dicho mensaje. Es interesante que bajo esa formación, las nuevas tendencias estén rompiendo cada vez más “reglas de oro”, al punto en que ahora la función sigue a la forma, la información y el mensaje se vuelven cada vez más antagónicos. Aquí algunas nuevas tendencias que violan principios, dando resultados claramente interesantes, pero sin duda cuestionables. (pixel creativo, 2014)

Si su finalidad separa al diseño del arte ¿qué dice de nosotros el que una corriente artística esté desarrollándose dentro del diseño? El Anti diseño es una mutación hipnotizante atrapada en esta contradicción. El diseño envía un mensaje claro. Estas piezas, entre muchas otras, envían claramente una impresión, mas dejan un mensaje lleno



de posibilidades abiertas al receptor. Para que estas piezas estén siendo consumidas ha tenido que darse una evolución aceleradísima del consumidor, ¿del cliente también? El último ejemplo es diseño nacional, es decir, dentro del Perú el Anti diseño existe y está siendo consumido. En estos tiempos acelerados, ¿cuánto tiempo pasará antes de que entre a canales masivos? No sólo habrá una evolución del consumidor, sino del cliente también. Después de establecer las reglas, seguirlas y luego romperlas ¿qué sigue? El futuro donde nos encaminamos queda abierto a las posibilidades, libre a la interpretación también. Algunos se ponen nerviosos, otros se emocionan por el futuro. Me remito a la metáfora inicial, y queramos o no, estamos embarcándonos cada vez más en una corriente que nos aleja de nuestros orígenes y nos lleva, aunque con emoción, a orillas desconocidas. (pixel creativo, 2014)

### **Anti Diseño: Nuevos caminos del diseño**

Mientras el Modernismo era tipificado dentro de las nociones de la permanencia, el Anti-Diseño se identificó con la idea de la “efimeridad” del Pop, ( como se dejó ver en la Bienal de Venecia de 1964 ) el consumismo y el lenguaje propio de los medios masivos de comunicación; mientras la paleta de color del Modernismo mutaba hacia la prevalencia del blanco, el negro y los grises, el Anti-Diseño le daba riqueza al potencial del color; mientras del Modernismo admiraba las propiedades de la integridad del material, el Anti-Diseño exploraba el ornamento y la decoración. Aún más, mientras el Modernismo se inclinaba hacia los conceptos del “buen Diseño” y el adagio de que la “forma sigue la función”, el Anti-Diseño consideraba seriamente el poder expresivo e irónico de lo “kitsch” y la distorsión de la escala, características que se convirtieron en los referentes conceptuales del Postmodernismo e importantes características del movimiento Memphis. (Los nuevos caminos del diseño, 2012)



Si estos movimientos han evolucionado para llegar a determinar posiciones radicales, en las que personajes como Phillippe Starck en medio de su frenesí productivo, deciden que lo que hacen es “basura” y que no tiene sentido y dan un giro conceptual a su trabajo, dedicando su ingenio a dar respuestas sociales a su producto, es porque se espera que el Diseño produzca hoy en día un impacto: la “verderización” del Diseño deberá fluir, hacia las prácticas del diseño ético y del diseño sustentable, que genere nuevos y más innovadores materiales y así como sus fuentes de origen. (Los nuevos caminos del diseño, 2012)

## **2.2. PROCESO INTERPRETATIVO (MARCO CONCEPTUAL – FUNDAMENTO CENTRAL)**

### **2.2.1 Experimento:**

Es difícil definir “experimento” en el sentido arquitectónico, admite (COOK, 1970). Nos vemos obligados a asumir que el diseño, hasta el momento, ha sido impreciso como ciencia. Si bien hay cuerpos de conocimiento, que aportan medidas de seguridad técnica y tienen límites como apoyo a una teoría de la arquitectura, la ley, tal como existe, viene (como la dinámica y la física) son exportadas a otras disciplinas. El establecimiento de reglas en la arquitectura cae recurrentemente en la tradición, la estilización o encuentra una imposibilidad.

### **2.2.2 Anti Diseño:**

Se desarrolla en Italia a finales de los 60 y principios de los 70. Es un movimiento paralelo al contradiseño. Expresaron sus ideas en algunos artículos o revistas. Se inspiraban en modelos de vida alternativos como el movimiento hippie. Cuestiona el “buen diseño” y el diseño radical que procura el cambio de actitud de las personas para así cambiar el ambiente que los rodea, generando diseños que respondan a las necesidades del momento comienzan a influenciar en la forma de abordar el diseño y el pensamiento



frente a este de los jóvenes arquitectos de la época y es bajo estas bases que varios grupos de diseño italiano se forman: Archizoom, Superstudio fueron algunos de los grupos de diseño radical que rechazaban la característica racional del movimiento moderno y la vida moderna en sí, donde el diseño era sometido a los intereses industriales siendo principalmente comercial y consumista. Estaban totalmente en contra del capitalismo y el consumismo. Es por esto que la corriente buscaba un diseño de “evasión” tomando al surrealismo como ejemplo de la creatividad, el cual se inspiraba en las investigaciones de Freud, y que André Breton define en el Manifiesto del Surrealismo 1924, como “El dictado del pensamiento, libre de todo control de la razón y toda preocupación estética o moral”. (Palma, 1960-1990)

### **2.2.3 Espacio:**

No vamos a comenzar por la nada, porque, según la lógica la nada sería más bien un punto de desenlace. Concibo la radicalidad más en el orden de la escritura, de la teoría, y menos en el orden de la arquitectura. Me tienta más la radicalidad del espacio...Pero quizás, en efecto, la verdadera radicalidad sea la de la nada. ¿Es el vacío un espacio radical? Me gustaría saberlo ya que se me ha brindado la ocasión, por una vez, de descubrir cómo se puede llenar un espacio, como se lo puede organizar teniendo en cuenta algo más que su extensión radical, es decir, vertical u horizontalmente, en una dimensión donde todo sería posible. Ahora bien, es preciso volver real cualquier cosa. (BAUDRILLARD, 2002, pág. 9)

### **2.2.4 Habitar**

#### **2.2.4.1 Perspectiva Existencial**

La perspectiva existencial sobre el habitar se origina en un célebre texto fundamental elaborado por Martin Heidegger, que adopta un título especialmente revelador: Construir, habitar, pensar. Con ironía, la perspectiva sobre el construir y el



habitar se presenta como si no alcanzara los fueros propios de la actividad arquitectónica ni constructiva, sino que se aplica, explícitamente, a desarrollar una perspectiva ontológica: «buscar el construir en aquella región a la que pertenece todo aquello que es» (García G. , 2014)

El origen de las reflexiones radica en el planteo explícito de dos cuestiones fundamentales:

- ¿Qué es habitar?
- ¿En qué medida el construir pertenece al habitar?

Con respecto a la primera interrogante, Heidegger comienza por distinguir la noción de habitar de la idea del alojamiento en moradas, que es, con mucho, una idea dominante aún hoy. Observa que se habitan muchos otros ámbitos que no son moradas, y, de paso, cuestiona si las viviendas producidas en la reconstrucción posbélica «albergan ya en sí la garantía de que acontezca un habitar». Para ello, introduce un discurrir teleológico que anticipa una conclusión sobre el ser del construir y el habitar. (García G. , 2014)

[...] el habitar sería en cada caso el fin que preside todo construir. Habitar y construir están el uno con respecto al otro en la relación de fin a medio. Ahora bien, mientras únicamente pensemos esto estamos tomando el habitar y el construir como dos actividades separadas, y en esto estamos representando algo que es correcto. Sin embargo, al mismo tiempo, con el esquema medio-fin estamos desfigurando las relaciones esenciales. Porque construir no es solo medio y camino para el habitar, el construir es en sí mismo ya el habitar (Heidegger, 1994).

Para aproximarnos a la propuesta heideggeriana de la Cuaternidad podemos observar la constitución del hombre como existente entre la tierra y el cielo. Pero



repararemos en que no se trata de una simple localización de una cosa en un horizonte, sino que ocurre precisamente una presencia ontológica que existe efectivamente en la constitución de su ser en la tierra y en el cielo, allí donde estos se copertenece. Análogamente, también podríamos observar esta constitución entre los mortales y los divinos: más que una localización liminar, se trata de la constitución de una presencia que deja que las cosas de los mortales y los divinos sean, franqueándoles el ser, cuidando el advenimiento de su ser. Esta doble constitución se sintetiza en una condición ontológica: el habitar (García G. , 2014)

*“Los mortales están en la Cuaternidad al habitar. Pero el rasgo fundamental del habitar es el cuidar (mirar por). Los mortales habitan en el modo como cuidan la Cuaternidad en su esencia” (Heidegger, 1994).*

Si el construir se concibe como efusión propia del habitar, entonces hay un construir que es una manifestación objetiva de la totalidad de la existencia del hombre en el espacio y en el tiempo. Por otra parte, hay un construir que construye edificios. Podría pensarse que este es un problema de índole teleológica: hay unas construcciones concebidas, desarrolladas e implementadas para habitarlas, en todo el sentido amplio y hondo del término; y hay unas construcciones concebidas, desarrolladas e implementadas como cosas, siendo este carácter su determinación final. (HEIDEGGER, 1994)

¿En qué medida pertenece el habitar al construir?

La contestación a esta pregunta dilucida lo que es propiamente el construir pensado desde la esencia del habitar. Nos limitamos al construir en el sentido de edificar cosas y preguntamos: ¿qué es una cosa construida? (HEIDEGGER, 1994, pág. 112)



#### 2.2.4.2 Perspectiva antropológica

A la perspectiva existencial es posible complementarla o confrontarla con otra de diverso origen. Si la perspectiva existencial se suscita en una mirada ontológica, una perspectiva antropológica se constituye en la atención a lo humano manifestado en una conducta y en sus resultantes específicas. Es una mirada que escudriña en el comportamiento humano para comprender y explicar su peculiar condición. Roberto Doberti ha señalado tres observaciones fundamentales respecto a la cuestión del habitar, asumiendo una perspectiva antropológica:

La palabra «habitar» señala hacia algo que es ineludible para los seres humanos. No existe ninguna persona que no habite y no hay momento alguno en que no lo haga: habitamos todos y habitamos siempre. También la palabra «habitar» indica algo que siendo inevitable se realiza, por otra parte, de muy variadas maneras. Es necesario habitar pero, en cambio, no son necesarios sino variables los modos en que se ejerce la habitación. La presencia obligada y constante del habitar explica la dificultad en reconocer al habitar como un campo u objeto que demande una explicación, una teoría. (Doberti, 1998)

De esta manera, observando lo humano como condición, resulta en primer lugar que aquello a que se refiere el término habitar es una manifestación universal y específica (todos los humanos habitamos e, implícitamente, solo la especie humana habita). En segundo y no menos importante término, es una condición crónica (los humanos habitamos siempre, aunque ciertamente de diversos y contingentes modos). El habitar entonces es observado y asumido como constituyente inescindible de lo humano como condición, en cualquier circunstancia concebible de su ser en la tierra. (Doberti, 1998)



El segundo punto observado desvela, tanto en la condición humana como en la conducta del habitar una característica común: estar en el territorio limítrofe de lo necesario y de lo contingente. Habitar es necesario, porque es ineludible y forzoso, mientras que son siempre contingentes los modos de realizarlo. También la condición humana es genéricamente necesaria, aunque contingente es el comportamiento efectivo de los sujetos en el cumplimiento de ese designio necesario. (Doberti, 1998)

El último aspecto destacado sintetiza la observación acerca de la consustancialidad del habitar con la condición humana. Y es allí en donde parece radicar una dificultad epistemológica: siéndonos tan próxima la conducta habitable ¿cómo alejarla en nuestra mirada para comprenderla mejor? Teorizar implica contemplar un objeto desde una distancia conforme para que se entable un vínculo operativo entre el sujeto inquisidor y su objeto indagado sin que estos se confundan. Parece que nos situamos ante una disyuntiva heurística: o bien nos aplicamos a la introspección más recóndita o bien nos alejamos de nuestros congéneres hasta constituirnos, como reivindicaba Lévi-Strauss, en astrónomos de las ciencias sociales. Quizá debamos, forzosamente, enlazar dialécticamente ambas actitudes. (Doberti, 1998)

Una característica fundamental de la condición humana es la de constituirse gentes, esto es, organismos asociados, interligados por una común constelación de rituales y usos recurrentes, que nos hacen fragmentos funcionales de un todo que es la prefiguración necesaria de lo social. Y es la gente la que habita: puebla con su presencia los lugares. La habitación tiene un carácter social ineludible: el vivir biológico se especifica en la presencia de la gente en el territorio, allí donde se señalan un aquí y ahora compartidos por una entidad supraindividual que domina una figura proyectada sobre la tierra. Pero el primigenio territorio que habita el sujeto es en el entramado de su gente, la gente que puebla originariamente su lugar, que cuida y cultiva a los sujetos particulares



que, de esta forma, deben forzosamente y pueden contingentemente, habitar. (Doberti, 1998)

### **2.2.4.3 Epistemología del habitar**

En principio, es necesario un deslinde semántico preciso del significado del término habitar. Muy en general, puede entenderse como sinónimos o ideas afines a la de vivir o estar en un lugar. Sin embargo, la extensión semántica de vivir y de estar es mayor y más inespecífica que la de habitar. No todos quienes viven habitan: habitan los seres vivos que se encuentran constituyendo una situación y una ocurrencia: los mortales que saben que van a morir, esto es, los integrantes del género humano, propia y específicamente considerados. Los que habitan tienen algo fundamental en su haber: un aquí y ahora propios. Por otra parte, estar es una condición a la vez necesaria y facultativa de los animales semovientes, pero el habitar también aquí es propiedad privativa del género humano, ya que constituye, en sí misma, la propiedad fundamental de originar este aquí y ahora. (Bachelard, 2008)

La representación más rica y entrañable del habitar es, por cierto, la casa. En la casa, como representación, existe una riqueza que proviene de los atavismos forjados en la morosa crianza que tiene el origen de nuestras biografías. Conexo con ello, pero con una diversa naturaleza, existe también una singular riqueza en la propia constitución efectiva del sujeto en tanto persona. Pero quien ha dado con todo el potencial de esta riqueza es Gaston Bachelard, quien propone una deriva que va desde la constatación más accesible de considerar a la casa «nuestro rincón del mundo», pasando por el tópico de «nuestro primer universo», hasta llegar a la idea final: «Es realmente un cosmos. Un cosmos en toda la acepción del término» (Bachelard, 2008)



Es siendo un cosmos que la casa, la representación más entrañable y básica de todo el habitar, implica el punto o centro de dos facultades cruciales para conocerlo y constituirlo: contemplar y soñar. Habrá que ver si allí, en el habitar de la casa, son dos efectivas facultades claramente diferenciadas: Bachelard ha confiado claramente en un soñar clarividente que permita dar con la cosa misma del habitar. Por otra parte, la ciencia social empieza a descubrir un valor revelador en las utopías, los mitos y en las quimeras que se forjan, habitando en la casa, con respecto al habitar futuro y deseado (Lindón, 2005).

#### **2.2.4.4 Construir**

El pro-ducir tales cosas es el construir. Su esencia estriba en que corresponda al tipo de estas cosas: lugares que localizan espacios. Porque el construir pro-duce lugares, con el tramado de sus espacios viene necesariamente también “el” espacio como “spatium” y como “extensio” en la trama cósmica de las construcciones. Sólo que el construir no da jamás forma “al” espacio. Ni inmediata ni mediatamente. Sin embargo, el construir, porque pro-duce cosas como lugares, está más cerca de la esencia de los espacios y “del” espacio que toda Geometría y Matemáticas. El construir instala lugares, que espacian un paraje para lo cuadrante. Del despliegue unitario al que pertenecen mutuamente Tierra y Cielo, los Divinos y los Mortales, acoge el construir la indicación para su instalar lugares. De lo cuadrante asume el construir la medida para todo día -metrar y para cada medir los espacios, que, en cada caso, están espaciados por los lugares fundados. Las construcciones guarecen a lo cuadrante. Son cosas que, a su manera, protegen a lo cuadrante. (Construir, Habitar, Pensar, MARTIN HEIDEGGER., s.f.)

#### **2.2.4.6 Pensar**

El pensamiento arquitectónico no debe confundirse entonces y necesariamente con el pensamiento de los arquitectos; la reflexión de estos últimos debería comprender



e interpretar la reflexión social sobre la arquitectura si se aspira a cumplir cabalmente una misión social específica. En este sentido la apuesta superior de una teoría arquitectónica del habitar es urdir una trama que precisamente comprenda e interprete una reflexión social al respecto. Precisamente porque todos y cada uno de nosotros está preocupado por el habitar, es posible que una teoría arquitectónica de este se constituya como la ciencia y el arte de la arquitectura entendida como emprendimiento social.

El habitar es el rasgo fundamental del ser conforme al cual son los mortales. Quizás por medio de este momento de pensar el habitar y el construir se haga más claro que el construir pertenece al habitar y cómo recibe de él su esencia. Se habrá ganado lo suficiente si habitar y construir se incorporan a lo digno de ser preguntado y permanecieran, así como algo digno de ser pensado. Que el mismo pensar pertenece al habitar en el mismo sentido que el construir, sólo que, de otra manera, podría atestiguarlo el camino – pensar intentado aquí. Construir y Pensar, según sus modalidades respectivas, son indispensables para el Habitar. Pero ambas son también insuficientes para el habitar, mientras impulsen lo que es propio de cada uno de ellos en forma aislada, en lugar de oírse mutuamente. Tendrían este poder, si ambos, construir y pensar, que pertenecen al habitar, quedaran en sus límites y supieran que, tanto el uno como el otro, vienen del taller de una larga experiencia y de una incesante ejercitación. (Construir, Habitar, Pensar, MARTIN HEIDEGGER., s.f.)

#### **2.2.5 Utopía:**

*“En Utopía, como todo es de todos, nunca faltará nada a nadie mientras todos estén preocupados de que los graneros del Estado estén llenos. Todo se distribuye con equidad, no hay pobres ni mendigos y aunque nadie posee nada todos sin embargo son ricos. ¿Puede haber alegría mayor ni mayor riqueza que vivir felices sin preocupaciones ni cuidados? Nadie*



*tiene que angustiarse por su sustento, ni aguantar las lamentaciones y cuitas de la mujer, ni afligirse por la pobreza del hijo o la dote de la hija. Afrontan con optimismo y miran felices el porvenir seguro de su mujer, de sus hijos, nietos, bisnietos, tataranietos y de la más dilatada descendencia. Ventajas que alcanzan por igual a quienes antes trabajaron y ahora están en el retiro y la impotencia como a los que trabajan actualmente.” (Moro, 1516)*

“Utopía” de Tomas Moro es un texto instaurador del urbanismo porque con él comienza una concepción racional del espacio que lo separa de lo sagrado y lo convierte en objeto propio de la inteligencia y la volición humana. El espacio, en el universo de Utopía, es un medio para moldear una sociedad perfeccionada; Amaurote –su ciudad capital- está deliberadamente construida para consolidar, fortalecer o inducir las virtudes sociales que Moro suponía eran las fundamentales para conseguir una sociedad feliz: la igualdad, la transparencia, el colectivismo, el trabajo organizado, la frugalidad, la disciplina social, etc. (Frade P. N., 2002)

“Utopía” es el paradigma del género utópico porque define sus componentes fundamentales: unas instituciones sociales y culturales que sostienen y originan, a la vez, la sociedad perfeccionada y depurada y un espacio modelizante que las complementa. Desde 1516 esos elementos constitutivos no han cambiado, cuanto mucho se ha desplazado el énfasis de unos a otros de lo cual resultan textos que no pertenecen del todo al género. Una de las desviaciones más importantes del paradigma es la que Françoise Choay llama superespecialización del modelo, es decir, espacios a los que se supone capaces, por sí mismos, de modelar a la sociedad, tal es el caso del Panóptico de Bentham o del Falansterio de Fourier. Estos modelos expresan en el espacio a una organización social basada en la disciplina y la puesta en orden de personas y actividades. Detrás de



esta pretensión está la creencia de que los problemas de índole social tienen una solución espacial que porta en sí la disolución de las contradicciones. Esta hipertrofia del espacio señala el momento en que la utopía intenta pasar al acto, esto es, a la edificación de espacios reales. (Frade P. N., 2002)

El género utópico presupone una visión de la realidad según la cual hay un gran mal del que se derivan todos los demás (la propiedad privada, el individualismo o el ocio son los más referidos), una vez encontrada la gran y única solución que desvanece las antinomias y dificultades, la sociedad enferma resulta saneada. La obra escrita es, entonces, un ensamblaje intelectual en el que para cada problema real hay una solución imaginada. En este sentido la utopía es una imagen especular de la realidad. (Frade N. P., La arquitectura de la utopia y el urbanismo, 2001, págs. 46-50)

La ciudad utópica, En estos mundos el espacio urbano es el medio por excelencia para ejercer esta forma de poder y para consolidar el ámbito cerrado, vigilado y recortado que le es propicio. La ciudad de las utopías -de ambas- es racional, simétrica, agorafóbica y geométrica. Está compuesta por edificios repetidos y masivos donde viven personas solas y sometidas a una continua vigilancia mecánica o social; por construcciones gigantescas dedicadas a la producción; por volúmenes monumentales y contundentes en los que se aloja el poder y que dominan la ciudad porque rompen con violencia la escala urbana; por amplísimas avenidas por las que desfilan los habitantes en las ceremonias civiles más significativas; por estadios o anfiteatros descomunales en los que se reúne toda la sociedad para adorarse a través del portador del carisma, sacralizado como la deidad que instauró y mantiene el orden, y por enormes espacios vacíos que no son “espacio público” porque éste tiene una connotación de ejercicio voluntario y deliberado de la comunicación. (Frade N. P., La Arquitectura de la Utopia y Urbanismo, 2002)

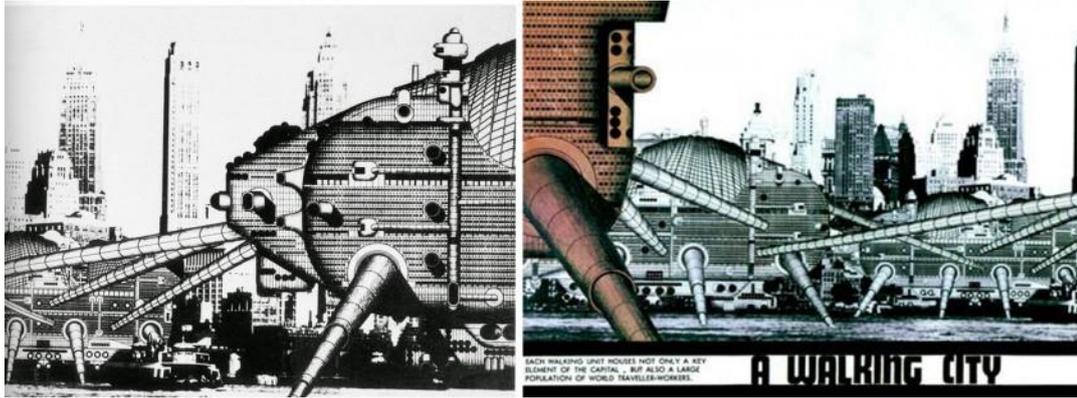
En arquitectura, han sido varios los que han dejado de lado el arte de construir, para expresar, investigar y recrear espacios arquitectónicos completamente imaginarios mediante papel y lápiz. De esta forma hemos podido contemplar infinitas visiones alternativas. Podríamos destacar una multitud ejemplos de arquitectura utópica o imaginaria, como “el Jardín del Edén, Las siete maravillas del mundo, la Torre de Babel o la isla Utopía de Tomás Moro. Estas visiones imaginarias fueron elaboradas por pintores, escritores, profetas... pero hay algo distinto si estas visones o perspectivas idílicas se las imagina un arquitecto, cuyo afán es verlas materializadas, y la obra adquiere un sentido más racional. (Bzarquitectura, 2014)



**Figura 8: Isla Utopía de Tomas Moro-torre de babel de Pieter Brueghel**

FUENTE: Bzarquitectura

Estos fueron influenciados por el grupo Archigram, cuyo concepto era el de megaestructura. Sus proyectos más famosos fueron el “Walking Cities” de Ron Herron, el “Plug-in-City” y el “Instant City” de Peter Cook., ninguno de ellos construidos. El único ejemplo de este tipo de arquitectura que llegó a construirse es el centro Pompidou de Renzo Piano y Richard Rogers.



**Figura 9: Walking City de Archigram - Arquitectura y Utopía**

FUENTE: Bzarquitectura



**Figura 10: Centro Pompidou de Renzo Piano - Arquitectura y Utopía**

Fuente: Bzarquitectura

Yo creo que, después de todo, es contra él y como para borrarlo que se concibieron todas esas utopías. El prestigio de la utopía, su belleza, la maravilla de la utopía, ¿a qué se deben? La utopía es un lugar fuera de todo lugar, pero es un lugar en donde habré de tener un cuerpo sin cuerpo; un cuerpo que será bello, límpido, transparente, luminoso, veloz, de una potencia colosal, con duración infinita, desatado, protegido, siempre transfigurado. Y es muy probable que la utopía primera, aquella que es más difícil de desarraigar del corazón de los hombres sea precisamente la utopía de un



cuerpo incorporeal. El país de las hadas, el país de los duendes, de los genios, de los magos, pues bien, es el país en el que los cuerpos se transportan tan rápido como la luz, es el país maravilloso en el que las heridas se curan instantáneamente con un bálsamo maravilloso; el país en el que uno puede caer desde una montaña y levantarse vivo; es el país en el que uno es invisible cuando quiere, y visible cuando así lo desea. Si existe un país maravilloso es, claro está, para que en él yo sea príncipe azul, y que todos los lindos gomosos se vuelvan feos y peludos como puercoespines. (FOUCAULT M. , 1966)

### **Conclusión del Grupo:**

- Todas estas ideas utópicas distan mucho de la realidad, pero para nosotros la utopía es completamente necesaria para seguir soñando con un mundo mejor, buscando soluciones para nuestro futuro.
- Las utopías es un medio para moldear una sociedad perfeccionada y un mundo ideal para habitar los espacios arquitectónicos completamente imaginarios. Françoise Choay llama superespacialización del modelo, es decir, espacios a los que se supone capaces, por sí mismos, de modelar a la sociedad, tal es el caso del Panóptico de Bentham o del Falansterio de Fourier.

### **2.2.6 Heteropía:**

Pues bien, yo sueño con una ciencia -y sí, digo una ciencia- cuyo objeto serían esos espacios diferentes, esos otros lugares, esas impugnaciones míticas y reales del espacio en el que vivimos. Esa ciencia no estudiaría las utopías -puesto que hay que reservar ese nombre a aquello que verdaderamente carece de todo lugar- sino las heteropías, los espacios absolutamente otros. Y, necesariamente, la ciencia en cuestión se llamaría, se llamará, ya se llama, la heterotopología. Pues bien, hay que dar los primeros



rudimentos de esta ciencia cuyo alumbramiento está aconteciendo. (FOUCAULT M. , 1966)

Primer principio: probablemente no haya una sola sociedad que no se constituya su o sus heterotopías. Ésta es una constante en todo grupo humano. Pero, a decir verdad, esas heterotopías pueden adquirir, y de hecho siempre adquieren formas extraordinariamente variadas. Y tal vez no haya una sola heterotopía en toda la superficie del globo o en toda la historia del mundo, una sola forma de heterotopía que haya permanecido constante. Quizás podríamos clasificar las sociedades según las heterotopías que prefieren, según las heterotopías que constituyen. Por ejemplo: las sociedades dichas primitivas tienen lugares privilegiados o sagrados, o prohibidos -al igual que nosotros, de hecho-; pero esos lugares privilegiados o sagrados por lo general están reservados a individuos, si ustedes quieren, en "crisis biológica". Hay recintos especiales para los adolescentes en el momento de la pubertad; los hay reservados a las mujeres en su periodo menstrual; hay otros para las mujeres que están en parto. En nuestra sociedad las heterotopías para los individuos en crisis biológica han prácticamente desaparecido. Noten que todavía en el siglo diecinueve había colegios para los muchachos, los cuales, al igual que el servicio militar, sin duda cumplían el mismo papel, pues era menester que las primeras manifestaciones de la virilidad se produjeran en otra parte. Y después de todo, en lo que concierne a las jóvenes, yo me pregunto si el viaje nupcial no era al mismo tiempo una suerte de heterotopía y de heterocronía, ya que no era posible que la desfloración de la joven se produjera en la misma casa en la que nació; dicha desfloración había de realizarse, de alguna manera, en ninguna parte. (FOUCAULT M. , 1966)

Pero esas heterotopías biológicas, esas heterotopías si ustedes quieren de crisis, desaparecen paulatinamente para ser remplazadas por las heterotopías de desviación. Es decir que los lugares que la sociedad acondiciona en sus márgenes, en las áreas vacías



que la rodean, esos lugares están más bien reservados a los individuos cuyo comportamiento representa una desviación en relación a la media o a la norma exigida. De ahí la existencia de las clínicas psiquiátricas; de ahí también, claro está, la existencia de las cárceles; a lo cual habría que añadir sin duda los asilos para ancianos, puesto que, después de todo, en una sociedad tan afanada como la nuestra, la ociosidad se asemeja a una desviación que, en este caso, resulta por lo demás una desviación biológica por estar asociada a la vejez -la cual es, por cierto, una desviación constante, al menos para todos aquellos que no tienen la discreción de morir de un infarto tres semanas después de su jubilación. (FOUCAULT M. , 1966)

Segundo principio de la ciencia heterotopológica: pues bien, durante el curso de su historia, toda sociedad puede reabsorber y hacer desaparecer una heterotopía que había constituido anteriormente, o bien organizar alguna otra que aún no existía. Por ejemplo: desde hace unos veinte años la mayoría de los países de Europa han intentado hacer que desaparezcan las casas de citas; con un éxito mitigado pues, como sabemos, el teléfono ha remplazado la vieja casa a la que iban nuestros ancestros por una red arácnida y mucho más sutil. Por lo contrario, el cementerio, que en nuestra experiencia actual corresponde al ejemplo más evidente de una heterotopía, es el lugar absolutamente otro. Pues bien, el cementerio no ha tenido siempre ese papel en la sociedad occidental. Hasta el siglo dieciocho, el cementerio estaba en el corazón de los poblados, dispuesto allí, en el centro de la ciudad, justo a un lado de la iglesia, y a decir verdad no se le atribuía ningún valor realmente solemne. Salvo en el caso de algunos individuos, el destino común de los cadáveres era simplemente ser arrojados a la fosa sin ningún respeto por los restos individuales. (FOUCAULT M. , 1966)

Ahora bien, de una manera muy curiosa, en el momento mismo en el que nuestra civilización se volvió atea, o al menos más atea, es decir a finales del siglo dieciocho, nos



pusimos a individualizar el esqueleto: desde entonces cada quien tuvo derecho a su cajita y a su pequeña descomposición personal. Y por otro lado, pusimos todos esos esqueletos, todas esas cajitas, todos esos féretros, todas esas tumbas y esas piedras fuera de la ciudad, en el límite de las urbes, como si se tratara al mismo tiempo de un centro y un lugar de infección y, de alguna manera, de contagio de la muerte. Pero no hay que olvidar que todo esto no sucedió sino en el siglo diecinueve, e incluso durante el curso del Segundo Imperio (es bajo Napoleón III, en efecto, que los grandes cementerios parisinos fueron organizados en los límites de las ciudades). También habría que citar -y aquí observaríamos en cierto modo una sobredeterminación de la heterotopía- los cementerios para tuberculosos: pienso en ese maravilloso cementerio de Menton en el que fueron inhumados los grandes tuberculosos que vinieron, a finales del siglo diecinueve, para descansar y morir en la Costa Azul. Otra heterotopía. (FOUCAULT M. , 1966)

## CONCLUSIONES DEL GRUPO

- Al estudiar y analizar el Anti Diseño, se adquiere una nueva forma de concepción del arte que es sobre todo, el maridaje entre una expresión artística, la crítica social. Se aprecia como un grupo de artistas con ideas innovadoras consiguen alcanzar el éxito a partir de romper con los esquemas establecidos hasta entonces.
- Se trata de un movimiento peculiar e interesante y más o menos reciente del que, si cada persona hubiera tenido oportunidad de Antidiseñar, se hubiera adquirido una actitud más crítica ante el propio diseño, y saber criticar el buen diseño.

### 2.2.7 Antisistema:

Antisistema (o movimiento antisistema, o grupo antisistema, o contrapoder) se refiere a aquella persona o grupo de personas con una ideología disconforme con el orden político o social establecido, que mediante reivindicaciones o acciones tratan de cambiar



el statu quo. No existe un movimiento antisistema único, ya que la base ideológica de los movimientos antisistema es compleja, amplia y heterogénea, incluyendo corrientes como la antiglobalización, el anticapitalismo y en general el inconformismo militante de movimientos cívicos y éticos, asociaciones e incluso partidos políticos. Si bien la expresión antisistema carece de significado negativo, en ocasiones los medios de comunicación la utilizan en sentido peyorativo para referirse a toda aquella posición disidente o subversiva ante el sistema imperante o a las actividades que, fuera del mainstream político o social, realizan estos. (wikipedia, 2018)

*Haciendo un rápido resumen de diversas interpretaciones de lo que implica ser antisistema en la sociedad actual podríamos decir que este término se aplica a quienes se oponen, por principio ético, a lo que se entiende como un sistema globalizado de dominación capitalista y filosofía neoliberal, que se sustenta sobre una estructura imperialista y patriarcal desde donde unos pocos imponen y sojuzgan al resto, quienes sólo se animan a andar dentro de los límites que permite ese cauce.*  
(Agenda de Ideas, 2011)



**Figura 11: Casa de piedra y terminal de Trans World Airlines(twa)**

FUENTE: A la izquierda, Casa de Piedra / Interni Think Tank, Milán, Italia (John Pawson, 2010). A la derecha, Terminal de Trans World Airlines (TWA), en el aeropuerto JFK de Nueva York (Eero Saarinen and Associates, 1962).

### **2.2.8 Nuevos cuerpos:**

Vemos que el nuevo tipo de habitante que se propone como modelo es el “hombre de colocación”; no es ni propietario ni simplemente usuario, sino que es un informador activo del ambiente. Dispone del espacio como de una estructura de distribución; a través del control de este espacio, dispone de todas las posibilidades de relaciones recíprocas y, por lo tanto, de la totalidad de los papeles que pueden desempeñar los objetos. (Por consiguiente, él mismo debe ser “funcional”, homogéneo a este espacio, si quiere que los mensajes de colocación puedan partir de él y llegar a él.) Lo que le importa no es ni la posesión, ni el disfrute, sino la responsabilidad, en el sentido propio de que es él quien arregla la posibilidad permanente de “respuestas”. Su praxis es pura exterioridad. El habitante moderno no “consume” sus objetos. (En esto tampoco tiene nada que ver el “gusto”, el cual nos remite, en su doble sentido, a objetos cerrados, cuya forma contiene,



por así decirlo, una sustancia “comestible”, que los hace interiorizables.) Los domina, los controla, los ordena. Se encuentra a sí mismo en la manipulación y en el equilibrio táctico de un sistema. (Baudrillard, 1968)

Baudrillard es un pensador que solamente puede ser explicado, traducido de un lenguaje a otro para hacer unas ideas más accesibles, pero ello no significa desenmascararle. Las palabras con las que se critica o alaba a todo buen pensador son también las palabras de ese pensador. Entender a un buen pensador no solamente supone aprender una nueva manera de pensar sino ante todo aprender a desenvolverse dentro del lenguaje mediante el cual ese pensar se vislumbra. Esta no pretende ser una reflexión oscurantista. La relación entre filosofía y poesía es siempre fundamental, pues en su grado más excelente el pensar es poetizar. Criticar la obra de Baudrillard es, en muchos casos, tarea estéril a la vez que imposible, y el entender este extenso volumen de obras dispersas a lo largo de más de cuatro décadas es de por sí arduo y complicado trabajo. Por ello, el estudio de la obra de un pensador ha de ser más bien una tarea de selección y comentario de ideas en las que forzosamente ha de utilizarse la cita y el parafraseo. Vaya pues por delante que este capítulo no estará exento de tales necesidades. (Mielgoi, 2007, pág. 110)

Cuando el cuerpo hace algo es que existe un elemento que se sirve de él, y este elemento no puede ser más que el alma, y no el propio cuerpo. El sujeto de todas estas acciones corporales, instrumentales, de lenguaje, es el alma, el alma en tanto que se sirve del lenguaje, de los instrumentos y del cuerpo. He aquí que siguiendo esta senda hemos topado con el alma. El alma, en este caso, no tiene nada que ver, por ejemplo, con la alma prisionera del cuerpo que será preciso liberar (*Fedón*), que será necesario conducir en la buena dirección (*Fedro*). Tampoco se trata del alma construida en función de una jerarquía de instancias que será preciso armonizar (*La República*). Es el alma únicamente en tanto que sujeto de acción, en tanto que se sirve de su cuerpo, de sus instrumentos, etc.



Platón, sirviéndose del término *chrésis* quiere indicar una actitud del sujeto respecto a sus medios que no es simplemente instrumental (*chrestai*: servirse de; *chrésis*, substantivo que designa un determinado tipo de relación con los otros). Cuando Platón utiliza el verbo *chrestai* y el nombre *chrésis* no quiere en realidad tanto designar una cierta relación instrumental del alma con el resto del mundo o con el cuerpo, quiere sobre todo designar la pasión en cierto modo singular, transcendente, del sujeto en relación a lo que lo rodea, a los objetos de los que dispone, y también a aquellos otros con los cuales tiene relación, a su cuerpo mismo y, en fin, a uno mismo. Platón, cuando se sirve de esta noción de *chrésis* para designar al uno mismo del que hay que ocuparse, no se refiere en absoluto al alma-substancia que ha descubierto sino al alma-sujeto. (FOUCAULT M. , 1987, págs. 46-48)

## **2.2.9 Concepción filosófica**

### **2.2.9.1 Los contra-espacios, lugares reales fuera de todo lugar**

Hay pues países sin lugar alguno e historias sin cronología. Ciudades, planetas, continentes, universos cuya traza es imposible de ubicar en un mapa o de identificar en cielo alguno, simplemente porque no pertenecen a ningún espacio. No cabe duda de que esas ciudades, esos continentes, esos planetas fueron concebidos en la cabeza de los hombres, o a decir verdad en el intersticio de sus palabras, en la espesura de sus relatos, o bien en el lugar sin lugar de sus sueños, en el vacío de su corazón; me refiero, en suma, a la dulzura de las utopías. (García N. y., 2018)

## **2.3. ANTECEDENTES – ANÁLISIS REFERENTES ARQUITECTÓNICOS**

### **2.3.1 Lebbeus Woods**

“La arquitectura y la guerra no son incompatibles. La arquitectura es la guerra. La guerra es arquitectura. Estoy en guerra con mi tiempo, con la



historia, con toda autoridad que reside en formas fijas y asustadas”

(Woods, Slow Manifesto: Lebbeus Woods Blog)

Cuando Lebbeus Woods habla de guerra, también habla del tiempo. Si la historia es un trauma, entonces el futuro es una catástrofe. Atrapado entre el positivismo del progreso modernista y una posmodernidad reaccionaria incertidumbre, Woods intentó construir un nuevo futuro en lo alto de la y la pulsante topografía del campo de batalla. Se abrazó por un lado, el escepticismo epistémico del posmodernismo, mientras que, el otro, nunca abandonando el impulso prometeico del modernismo hacia el futuro. (Díaz & Pinés , 2018)

Los progresos científicos y tecnológicos son otra forma del paradójico y cambiante territorio que Woods pensaba que la arquitectura debía abrazar para llegar a ser plenamente humana. La revolución copernicana, por ejemplo, desplazó y disminuyó el papel histórico del hombre en la historia cósmica que él mismo había asignado. Woods usó la palabra "paradójico" para señalar a menudo las complejidades de un futuro en el cual las certezas humanas cómodas son desafiadas más allá de su concepción histórica. Lo calificó como un desafío "existencial", para el cual la figura de la guerra debía representar los cambios catastróficos y las crisis que no podían ser identificados con las formas existentes de conocimiento. Sin embargo, no veía la destrucción del pasado como un llamado a retirarse y reforzar viejas concepciones. Más bien, fue como una oportunidad para rehacer la imagen del hombre, precisamente en el lugar donde la herida fue infligida. Este tema es explorado continuamente a lo largo de la Guerra y la Serie de Arquitectura, que incluye Berlín Subterráneo (1988), París Aérea (1989), Zona Libre de Berlín (1991), Zona Libre de Zagreb (1991) y los proyectos para la reconstrucción de Sarajevo (1993-96). (Wagner & Menser, 2009)

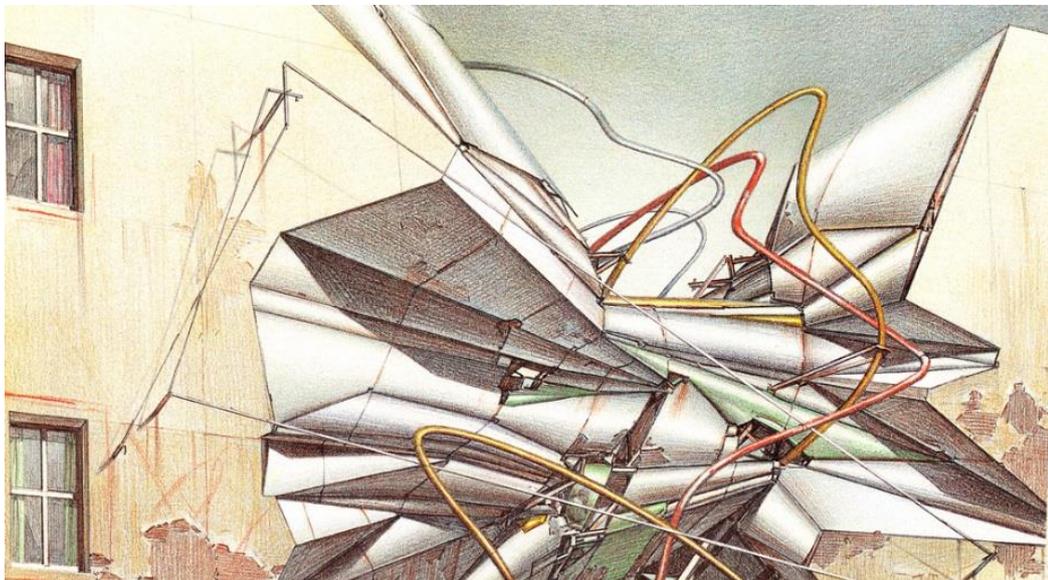


Woods nunca pierde de vista los complejos lazos de retroalimentación entre los problemas socioculturales y de infraestructura que estallan en el espacio de la guerra. Con *High Houses y Sarajevo* (1993) ofrece la esperanzadora reconstrucción de una ciudad trágicamente desgarrada por la guerra. En lugar de arrasar y reconstruir, sugiere la solución orgánica de intervenir en la arquitectura marcada, insertando "espacios libres de ideología" entre los fragmentos rotos de la ex Yugoslavia. Mientras que estos espacios, imaginados por una arquitectura escabrosa, fragmentaria, son aparentemente sin propósito, se significaron para ser contratados como nuevos modos de vivir; claramente configuradas de las estructuras habituales de la vida cotidiana, forman bolsillos concretos de experiencia revolucionaria dentro de los restos rotos del viejo orden. (Wagner & Menser, 2009)

En su libro *Reconstrucción radical*, Woods menciona dos principios del dibujo: "Dibuje la arquitectura como si estuviera construida" y "Construya la arquitectura como si nunca la figura dibujada". Con estas dos afirmaciones, indizar la distinción entre el modelo abstracto y las realidades concretas del sistema, y las lleva a dialogar unas con otras. "Dibujarlo como si fuera construido" permite la concepción abstracta de un nuevo modo de vivir que puede concretar, mientras que "construir como si nunca fue dibujado" permitir la práctica espontánea de la libertad en respuesta a los problemas concretos. En el marco trascendental de Kant, la libertad deriva de la capacidad de concebir la unidad autoconsciente de lo que debe ser en vez de lo que es en el sentido concreto. Los *Freespaces* no sólo ejemplifican la práctica de la libertad en el concepto de su construcción, sino que también ofrecen un nuevo espacio comunal desde el cual desarrollar ese concepto. Para las maderas, fue la construcción espontánea de la visión de la comunidad de lo que "debe" ser, en el diálogo con la autonomía radical del espacio, que abre la arquitectura a las nuevas formas de vida. (Wagner & Menser, 2009)

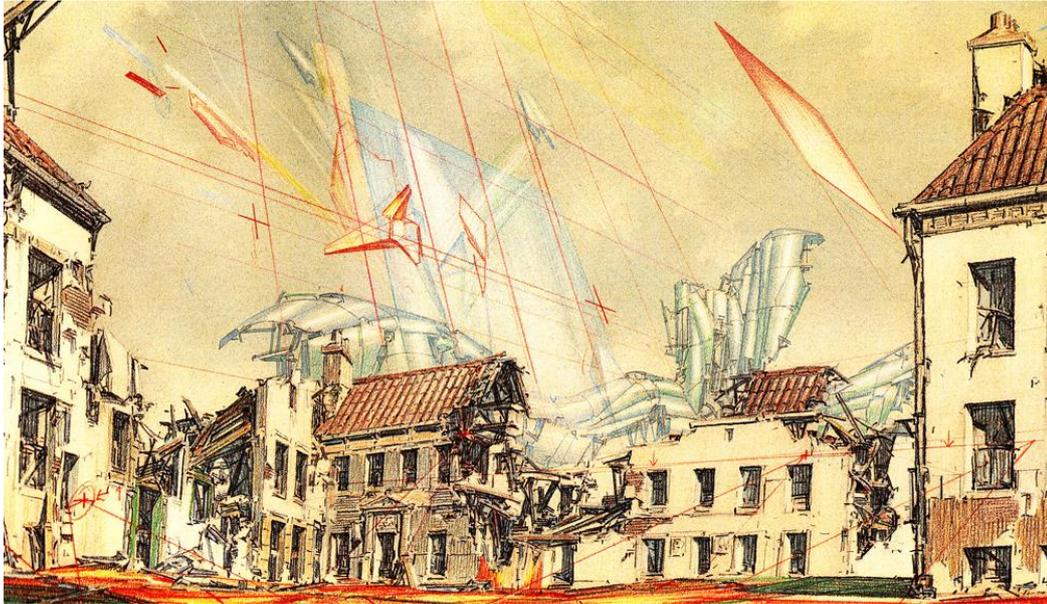
## Proyectos para la reconstrucción de Sarajevo (1993-1996)

En Sarajevo, su propuesta no trataba de limpiar y ordenar sino “de transformar la sociedad, la economía y la política a través de la arquitectura”. Sus proyectos eran así escenarios en los que la única especulación era mental. “La política es el mecanismo con el que uno cambia su vida: a través de negociación, de revolución, de terrorismo o de planificación paulatina. La política es lo que hace que la gente, cuando se pone de acuerdo, pueda cambiar las situaciones. Y la arquitectura es política por naturaleza. Tiene que ver con la relación entre la gente y con cómo las personas deciden cambiar su modo de vida. La arquitectura es un instrumento fundamental para ese cambio porque construye el medio en el que se vive y las relaciones que se establecen en ese medio” (Woods, WAR AND ARCHITECTURE, 2011)



**Figura 12: Proyectos para la reconstrucción de Sarajevo, (1993-1996)**

FUENTE: <http://thirdrailquarterly.org/joshua-johnson-lebbeus-woods-at-the-drawing-center/>



**Figura 13: Lebbeus Woods en el centro de dibujo**

FUENTE: <http://thirdrailquarterly.org/joshua-johnson-lebbeus-woods-at-the-drawing-center/>

### **Habitar el terremoto (1995)**

En San Francisco: *Habitar el terremoto* (1995), en lugar de los principios fallidos de una arquitectura que apoya la ciudad en medio de las líneas de falla de las placas tectónicas cambiantes, Woods propone una forma de arquitectura que desliza y reconfigura a lo largo con los temblores. Desde la crisis económica, el desastre ecológico, desigualdad, y cualquier número de otras presiones, ahora vivimos en un estado constantemente amenazado por el colapso. Tal vez necesitamos nuevos enfoques, como los sugeridos por Woods: Necesitamos una práctica que no sea tímida lejos de la catástrofe que el posmodernismo encontró entre los rasgado de los fundamentos del modernismo, pero abraza sus mejores impulsos; una práctica que no construye contra la ruina, sino con ella; una práctica que reaviva las brasas de la iluminación y la libertad en la despojos mortales. Desde las calles destruidas por la guerra de Sarajevo hasta un monumento fantástico arrojado a los bordes del universo sobre un rayo de luz, Woods brilló una baliza sobre estos fundamentos del futuro. (Díaz & Pinés , 2018)



**Figura 14: Habitar el terremoto**

FUENTE: <https://www.metalocus.es/es/noticias/lebbeus-woods-en-el-sfmoma>

### 2.3.2 Peter Cook

#### **Kunsthaus**

Kunsthaus es un manifiesto de nueva arquitectura, representa un tipo de espacio y de volumen poco o nada relacionado con la arquitectura tradicional que todavía hoy los arquitectos más famosos construyen. Parece más un objeto cotidiano fuera de escala, como un pisapapeles o una botella de algún licor o un perfume. No existe en este caso ninguna voluntad de ceder a la idea de integración con lo existente ni de reproducir los aspectos jerárquicos de la arquitectura tradicional. Roma y Grecia están por lo tanto muy lejos. Los arquitectos que hace poco hablaban de clasicismo o defendían una modesta arquitectura de cajas, referencias y homenajes clásicos empiezan a abrir sus edificios a pequeñas piezas orgánicas que les hacen parecer más contemporáneos, estos actos de travestismo arquitectónico son consecuencia de la moda y la presión de los medios de

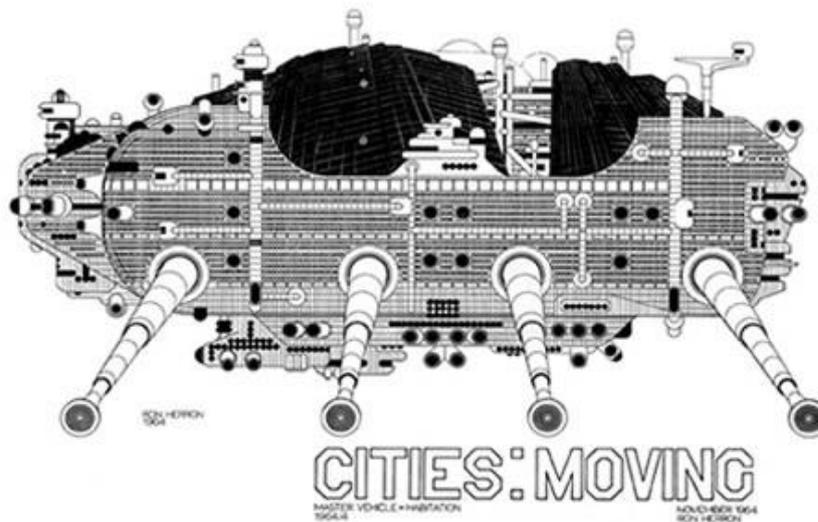


comunicación. Pero no es este el caso aquí nos encontramos con un arquitecto como Peter Cook, alguien que ha mantenido desde los tiempos de Archigram, los años 60, la misma coherencia. Su camino poco reconocido y realizado en solitario como pensador y profesor le da la autoridad necesaria para que apreciemos hoy la originalidad de sus sueños tecnológicos o sus hábiles interpretaciones del mundo animal. (duttmann, 2003)

La Kunsthaus es una burbuja azul que contiene distintos niveles interiores y que une a otros edificios anteriormente existentes. Unas escaleras mecánicas como alfileres en el interior de la gran matriz comunican entre sí los tres niveles de forjados. El último es la gran sala de exposiciones y se ilumina por esa especie de ojos saltones que vuelan sobre los tejados de la ciudad. Todo el conjunto se apoya sobre un aparcamiento de tres alturas y se une por un puente a la Cámara de Austria, un edificio restaurado e integrado al conjunto. La concepción estructural es sencilla, se trata de una piel triangulada de acero sobre la que descansa una lámina del mismo material y sobre ella se sitúan los paneles de metacrilato que son el acabado de escamas aparente. Debajo de estos paneles, unos círculos luminosos conectados a un sistema informático permiten reproducir imágenes en movimiento. De este modo la piel exterior es un sistema de comunicación que se incorpora a la ciudad. (duttmann, 2003)

¿Cuál es el papel que un edificio como éste cumple en esta ciudad? No es muy distinto de lo que significó el museo de Gehry en Bilbao pero de nuevo en ese caso se puede ir más lejos. Cook como arquitecto interrumpen gran parte de sus propuestas después de los años gloriosos de Archigram. Después de estas fechas sigue en solitario una vida de dibujos y propuestas utópicas que la tecnología y la evolución de la propia cultura de la ciudad van haciendo cada vez más reales. Los macro proyectos actuales han dejado atrás la “plug-in city” de los chicos del Archigram y toda la arquitectura actual es

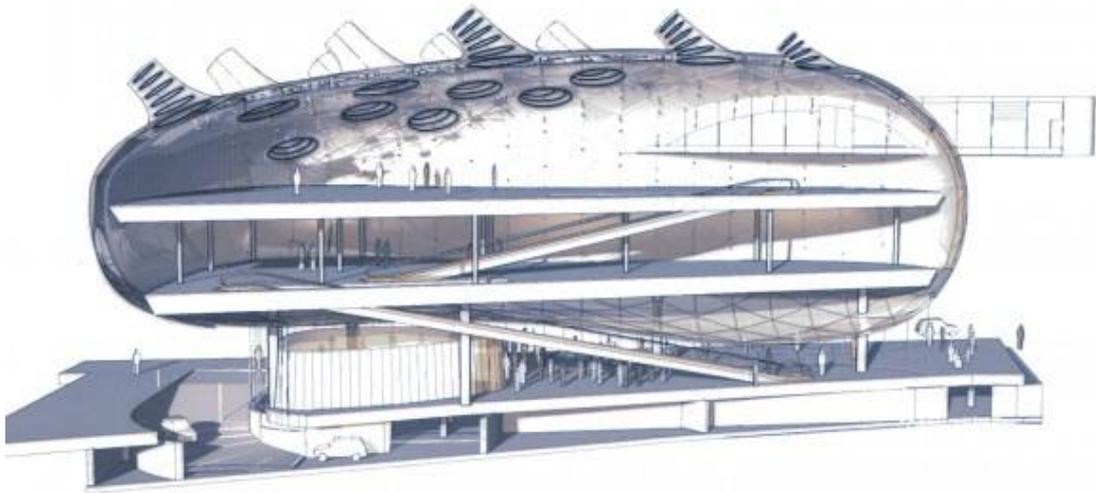
hija por distintos caminos de aquellas ideas. El edificio de Graz es una ocasión única para disfrutar de la obra de uno de lo grandes soñadores del siglo XX. (duttmann, 2003)



**Figura 15: Diseño original de Kunstraum de Graz**

FUENTE: [https://performativearc.files.wordpress.com/2014/03/walking\\_city\\_1.jpg](https://performativearc.files.wordpress.com/2014/03/walking_city_1.jpg)

kunsthau El Museo de Graz es un ejemplo de una actuación arquitectónica teatral en escena. Peter Cook, Colin Fournier han borrado los límites del diseño y la tecnología para lograr el rendimiento. Dentro del tema principal de la arquitectura performativa, el Museo de Graz realiza visual y funcionalmente. Las dos características principales del edificio que destacan su funcionamiento teatral son: la forma de la nave espacial y la exhibición comunicativa de BIX. Esta exposición proporciona información explicativa que vincula el diseño de Kunsthau Graz con la arquitectura performativa. (duttmann, 2003)



**Figura 16: Kunstraum el museo de Graz**

FUENTE: [https://performativearc.files.wordpress.com/2014/03/walking\\_city\\_1.jpg](https://performativearc.files.wordpress.com/2014/03/walking_city_1.jpg)

### **"El sistema WIEN"**

"El sistema WIEN" es un bosquejo experimental del primer distrito de Viena, y muestra cómo podría encontrar una manera de cambiar, incluso radicalmente..." El arquitecto de Nueva York Lebbeus Woods, fundador del Instituto de Investigación de Arquitectura Experimental (RIEA), es Profundamente involucrado en teoría arquitectónica y trabajo experimental. En lugar de acercarse a los planes individuales de construcción, desarrolla proyectos visionarios que abarcan la ciencia, la filosofía y el arte. Su proceso de diseño, un complejo modelo intelectual inspirado también en iconos de ciencia ficción, ha influenciado a generaciones de arquitectos. Woods establece sus proyectos hipotéticos en zonas de crisis, y cree que la tarea del arquitecto es diseñar espacios y estructuras urbanas que reaccionen a toda la gama de condiciones de vida humanas.

El tratamiento transdisciplinario documentado aquí es una serie de intervenciones arquitectónicas, sobre la estructura urbana del primer distrito de Viena. Los ensayos que



acompañan proporcionan un contexto más amplio para el proyecto y analizan el trabajo y las ideas de uno de los arquitectos más importantes de nuestro tiempo. Bound con tablas expuestas y una columna abierta, las puntadas del libro, el pegamento y las imágenes fragmentadas dibujan un paralelo entre la obra de Woods y la arquitectura del libro.

### **2.3.3 Manuel Casanueva**

Quisiera precisar que la palabra experimental, como nombre en el proyecto de arquitectura, resulta incómoda y ajena. En el mejor de los casos es una aventura que puede radicar en la técnica y sus productos tecnológicos que pueden garantizar o no la estática. Es decir, que sea arquitectura experimental no significa algo que se puede caer o desarmar por no tener un cálculo previo, no es un simple "accidente". Desde esta postura, esta línea es tan profesional. Es más, el autofinanciamiento para optar a fondos de investigación, Fondecyt, es un póquer donde la arquitectura es. La más de las veces, la última de la fila. Tener el nombre de Fondecyt es de un cálculo complejo que apuesta a ganador. El tiempo dedicado a cerrar y entregar la obra Hospedería del Errante me tomó de 8 años, quiero decir con esto que el verdadero capital para hacerlo es la fe. Tal como sucede con el invento Eolo: en el ámbito de este invento, al estar diseñando el prototipo en tubos de aluminio, lo que nos sostuvo trabajando varios años fue la fe. En el caso de la Ciudad Abierta, que es un invento humanístico por así llamarlo, dónde la fe que se requirió, y requiere aún, no es menor. Si uno supiera que al embarcarse en tal obra iba a poner 8 años de su vida, se asustaría. Por ello, para dedicarse a la arquitectura experimental es necesario hacer un cambio de vida. (Casanueva, 2006)

### **La Hospedería del Errante**

Conceptualmente existe un elemento o visión que reúne estas partes, que lo podemos llamar Témenos, que es el suelo de la Ciudad Abierta. Efectivamente se puede



desarmar la Hospedería por partes, por eso se llamó a las caras del vacío central "fachadas interiores". Hay una máquina imaginaria, una suerte de cargador frontal de containeres que puede cargar una parte fragmentada y dejarla en un lugar previamente trazado para recibirla y el lugar se podría llamar lugar para almorzar y que consiste en el estudio y cocina, con el deflector mayor que corresponde a la cara oeste. (Casanueva, 2006)

La hospedería es una arquitectura de partes, cumpliéndose lo que en los inicios de la Ciudad Abierta, Alberto Cruz planteó como arquitectura de partes y la refería materialmente contrario a la continuidad del hormigón armado. En la revista C.A. n° 48. En la introducción a los torneos de la escuela, dice que el aire tendrá la trascendencia que tuvo alguna vez la luz en la arquitectura. En todo caso fue un avance en las dimensiones (una más) con las muchas que la arquitectura requiere para hacerlo, toda la fenomenología climática. En el aspecto formal la Hospedería enfrenta el sur con planos alabeados para reflejar el aire, esta es una construcción sensible con lo invisible, la comprensión del teorema de Bernoulli, que en el fondo es  $\Delta p$  (diferencia de presiones) y sus consecuencias en el comportamiento del aire. (Casanueva, 2006)



**Figura 17: La Hospedería del Errante (fachada norte)**

FUENTE: bitácora virtual de arquitectura y tecnología

Los Campos de Abstracción son el fundamento teórico – fáctico de la indagación anterior al caso arquitectónico; en cuanto campo, ellos aportan la claridad de “n” coordenadas menos, las cuales en estos casos son: La función, La Escala, La Ubicación, La Orientación. Es de estas “n” coordenadas que el estudio se abstrae. (Casanueva, 2006)



**Figura 18: La Hospedería del Errante, ciudad abierta, Chile (1995-1999)**

Fuente: bitácora virtual de arquitectura y tecnología



## CAPITULO III

### MATERIALES Y MÉTODOS

#### 3.1. MÉTODO DE INVESTIGACIÓN

La investigación corresponde a una metodología **cualitativa**, tomando como referencia la definición de Hernández quien sostiene que “la investigación cualitativa se enfoca a comprender y profundizar los fenómenos, explorándolos desde la perspectiva de los participantes en un ambiente natural y en relación con el contexto. El enfoque cualitativo se selecciona cuando se busca comprender la perspectiva de los participantes (individuos o grupos pequeños de personas a los que se investigará) acerca de los fenómenos que los rodean, profundizar en sus experiencias, perspectivas, opiniones y significados, es decir, la forma en que los participantes perciben subjetivamente su realidad. También es recomendable seleccionar el enfoque cualitativo cuando el tema del estudio ha sido poco explorado, o no se ha hecho investigación al respecto en algún grupo social específico. El proceso cualitativo inicia con la idea de investigación”. (HERNANDEZ, 2010)

#### 3.2. DISEÑO DE INVESTIGACIÓN

La investigación realizada se ajusta a un diseño no experimental, según Hernández (2010) quien define que “la investigación no experimental se realiza sin la manipulación deliberada de variables y en los que solo se observan los fenómenos en su ambiente natural para analizarlos” (p.152).

En tal sentido, el diseño de la investigación fue no experimental, puesto que se estudia la variable simultáneamente tal como se da en su contexto social en un determinado momento para luego analizarlo.



### 3.3. TIPO DE INVESTIGACIÓN

La Investigación a realizar es de tipo **descriptivo**-analítico, tomando como base la definición de Arias (2006) quien sostiene que “la investigación descriptiva consiste en la caracterización de un hecho, fenómeno, individuo o grupo, con el fin de establecer su estructura o comportamiento” (p.24).

### 3.4. DIMENSIÓN DE ANÁLISIS

Dimensiones vinculadas a arquitectura experimental:

- Arquitectura experimental
- Espacios Conceptuales
- Nuevas formas del Habitar
- Resistencia
- Contracultura
- Anti Diseño

### 3.5. TÉCNICA E INSTRUMENTOS DE RECOLECCIÓN DE DATOS

**Exploración y consulta bibliográfica:** Por medio de diversos instrumentos se recurre a textos de crítica, comentarios o análisis con la finalidad de recoger información o interpretación que coadyuve a ampliar o comprender un determinado contenido recurriendo a libros, revistas, periódicos.

**Análisis y comentario de textos:** Trata sobre las lecturas pormenorizadas de textos, los que posteriormente son objeto de algún comentario o crítica.

Los instrumentos para el desarrollo de la investigación son:



***Ficha bibliográfica:*** Consiste en el registro de los datos más importantes de un texto como el título, autor, año, edición y un resumen, referencia o síntesis del contenido de los textos, según sea el caso.

***Ficha hemerográfica:*** Consiste en el registro de los datos más importantes de un diario, semanal o quincenal como el título, autor, año y un resumen, referencia o síntesis del contenido de los textos, según sea el caso.

## CAPITULO IV

### RESULTADOS Y DISCUSIÓN

#### 4.1 ANÁLISIS COMPARATIVO

En este proceso de análisis se tomará en cuenta la comparación de la arquitectura actual (tradicional) y con la arquitectura experimental.

**Tabla 1: Cuadro de análisis comparativo general**

<b>ANÁLISIS COMPARATIVO (GENERAL)</b>	
<b>ARQUITECTURA TRADICIONAL</b>	<b>ARQUITECTURA EXPERIMENTAL</b>
<ul style="list-style-type: none"><li>- Son sometidos a la cultura y al sistema dominante.</li><li>- Convencionales y tradicionales</li><li>- No hay búsqueda operativa</li><li>- Realismo, y continuismo</li><li>- No cuestiona fundamentos</li><li>- Son represivas</li><li>- Son regresivas</li><li>- sometidas el reglamento y códigos técnicos</li><li>- Son arcaicas</li><li>- Pretenden perpetuar líneas de producción</li><li>- Geometrías clásicas “la malla cuadrícula”, “el modulo”</li></ul>	<ul style="list-style-type: none"><li>- Son contraculturales y anti-sistémicas.</li><li>- Experimentales y de creación.</li><li>- Intensa búsqueda operativa</li><li>- Visionaria, Radical y utópica.</li><li>- Pone en cuestión los fundamentos disciplinarios</li><li>- Son liberadoras</li><li>- Se proyectan en el tiempo</li><li>- Nuevas identidades</li><li>- Son de vanguardia</li><li>- Van a renovar líneas de producción</li><li>- Geometrías no euclidianas</li></ul>

Fuente: Elaborado por el equipo de trabajo

**Tabla 2: Cuadro de análisis comparativo - Arquitectura**

<b>ARQUITECTURA</b>		
<b>ANÁLISIS COMPARATIVO (ESPECIFICO)</b>		
<b>Nº</b>	<b>ARQUITECTURA TRADICIONAL</b>	<b>ARQUITECTURA EXPERIMENTAL</b>
<b>1</b>	- Su principal objetivo aplicar las teorías ya existentes.	- Su principal objetivo es explorar las rutas originales del pensamiento.
<b>2</b>	- Aplica códigos técnicos y reglamentos ya establecidos a la investigación.	- Aplica un enfoque científico a la investigación.
<b>3</b>	- Los profesionales de la arquitectura tradicional siempre basan en tendencia general heredada del pasado.	- Los arquitectos logran aterrizar en conceptos creativos que satisfagan el gusto y las necesidades de las nuevas generaciones.
<b>4</b>	- La arquitectura tradicional mantiene una arquitectura del continuismo y no se genera innovación en el diseño.	- La “Arquitectura Experimental” es considerada como una de las herramientas más innovadoras de diseño
<b>5</b>	- En la arquitectura tradicional no necesita la relación con la filosofía.	- Es difícil separar la Arquitectura Experimental de la filosofía ya que en ella encuentra el sustento teórico.
<b>6</b>	- Es totalmente funcionalista no cambia el estilo de vida.	- La arquitectura Experimental ha venido a cambiar la zonificación funcionalista racionalista y se personaliza al modo de vida de cada usuario.
<b>7</b>	- En el proceso de diseño no se desarrolla la innovación espacial.	- Desarrolla herramientas innovadoras de diseño.



<b>8</b>	- Utiliza la investigación consolidada, y no se genera nuevas teoría ni conocimientos.	- Utiliza la investigación y la experimentación como procesos proyectuales y generadores de teoría y nuevos conocimientos.
<b>9</b>	- Una arquitectura sometida al poder.	- Una arquitectura libre que representa en sí misma una forma de resistencia frente a condicionantes económicos, sociales o políticos.
<b>10</b>	- Lo que significa el término «tradicional». seguir con la misma arquitectura	- El diseñador ha comenzado a abrir una nueva puerta a un fantástico mundo en el cual se descubren nuevas posibilidades de visualización de diseño y creatividad.
<b>11</b>	- Seguir con las mismas vivencias y no hay percepción de un nuevo objeto arquitectónico.	- Nuevas vivencias que alteran por igual modalidades de trabajo y formas de percibir y de anticipar el objeto arquitectónico.
<b>12</b>	- La arquitectura tradicional siempre va a estar ligada al pasado	- Las nuevas formas de habitar están íntimamente ligadas a la nueva arquitectura

Fuente: Elaborado por el equipo de trabajo

### ARQUITECTURA DE LA CONTINUIDAD O TRADICIONAL



EDIFICACION RURAL

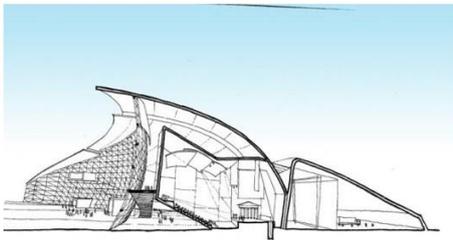


EDIFICACION URBANA

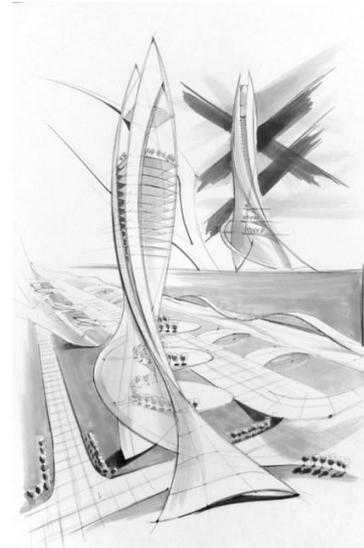
**Figura 19: Arquitectura de la continuidad o tradicional**

Fuente: Elaborado por el equipo de trabajo

### ARQUITECTURA EXPERIMENTAL



CREATIVIDAD-DESAFIO AL SISTEMA TRADICIONAL



**Figura 20: Arquitectura Experimental-creatividad**

Fuente: Elaborado por el equipo de trabajo



**Tabla 3: Cuadro de análisis comparativo – Espacio**

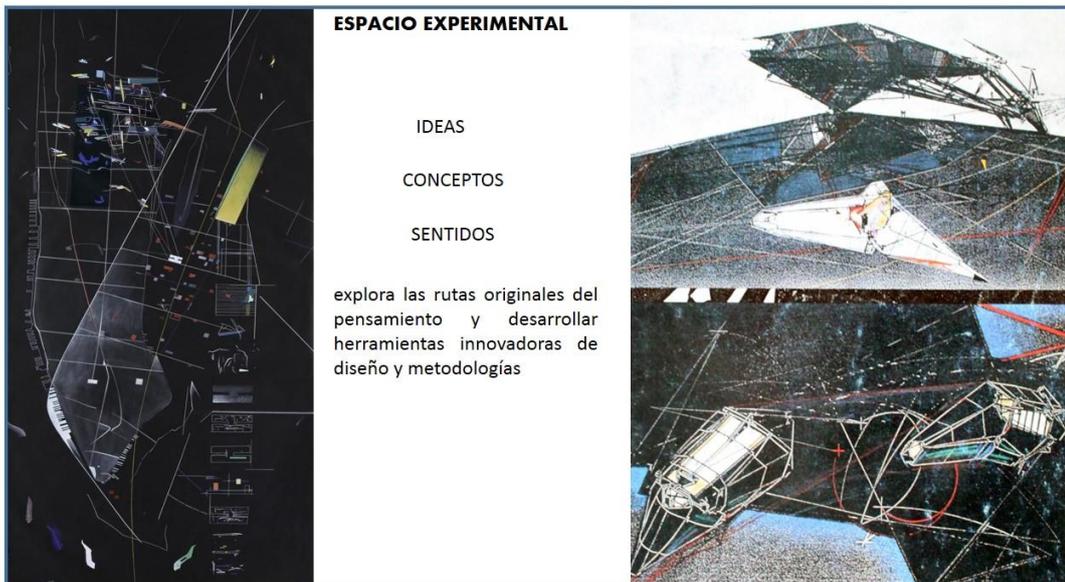
<b>ESPACIO</b>		
<b>ANÁLISIS COMPARATIVO(ESPECIFICO)</b>		
<b>Nº</b>	<b>ESPACIO TRADICIONAL</b>	<b>ESPACIO EXPERIMENTAL</b>
<b>1</b>	➤ Los espacios no son envolventes y tienen volúmenes con imitaciones.	➤ Se percibe fluidez en los espacios y en la envolvente, riqueza volumétrica.
<b>2</b>	➤ Busca mantener los espacios y volúmenes tradicionales.	➤ Busca generar espacios y volúmenes creativos, ha impulsado la arquitectura de la nueva generación.
<b>3</b>	➤ La mayoría de los espacios arquitectónicos no satisface las necesidades humanas actuales, son sencillas y tipológicas.	➤ El reto es satisfacer las necesidades humanas actuales, de lograr creaciones innovadoras y proyectando en futuras generaciones.
<b>4</b>	➤ tiene dimensión espacial realista.	➤ tiene dimensión espacial visionaria.

Fuente: Elaborado por el equipo de trabajo



**Figura 21: Espacio tradicional**

Fuente: Elaborado por el equipo de trabajo



**Figura 22: Espacio Experimental**

Fuente: Elaborado por el equipo de trabajo

**Tabla 4: Cuadro de análisis comparativo - Forma**

<b>FORMA</b>		
<b>ANÁLISIS COMPARATIVO (ESPECIFICO)</b>		
<b>N°</b>	<b>FORMA TRADICIONAL</b>	<b>FORMA EXPERIMENTAL</b>
<b>1</b>	- Representa una forma en la arquitectura popular y funcional.	- Buscan nuevas formas estéticas en vías de innovación.
<b>2</b>	- Las formas siguen con el continuismo.	- Permite la concepción abstracta de una nueva forma y estética.
<b>3</b>	- presentan rasgos o características tipológicas comunes.	- Busca implementar y sustitución por nuevas formas.
<b>4</b>	- Adaptándose a sistema dominante	- Adaptándose a nuevas formas espaciales, sociales y de comunicación.
<b>5</b>	- No genera una nueva estética arquitectónica por la tendencia general heredada del pasado	- La búsqueda por generar una nueva forma arquitectónica.
<b>6</b>	- Mantenimiento de prototipos con escasas variaciones, poca creatividad.	- Estudiar las posibilidades que la Arquitectura Experimental brindan en función de creatividad de las formas estéticas.
<b>7</b>	- Genera una forma estética del continuismo	- Genera una arquitectura de fuerte contenido de innovación y reflexión proyectual.

Fuente: Elaborado por el equipo de trabajo



**Figura 23: Forma tradicional**

Fuente: Elaborado por el equipo de trabajo



**Figura 24: Formas Experimentales**

Fuente: Elaborado por el equipo de trabajo

## 4.2 ESTRUCTURA DE VERIFICACIÓN TEORICA

### 4.2.1 CONCEPTO Y ANALISIS DE LA IDEA DE LA PROPUESTA

En nuestra propuesta hemos estudiado al nuevo hombre en general, en abstracto y después al nuevo hombre en particular, en concreto, además del estudio sobre la producción de los objetos arquitectónicos experimentales. Este hombre en general, tiene una necesidad de pertenencia. De pertenecer a un "mundo ideal", tiempo, lugar y grupo social.

Como grupo de trabajo de investigación la pregunta que nos hacemos es ¿Para qué nos sirve las contraculturas en el desarrollo de la arquitectura experimental?, pues la respuesta se detalla en cuadro comparativo:

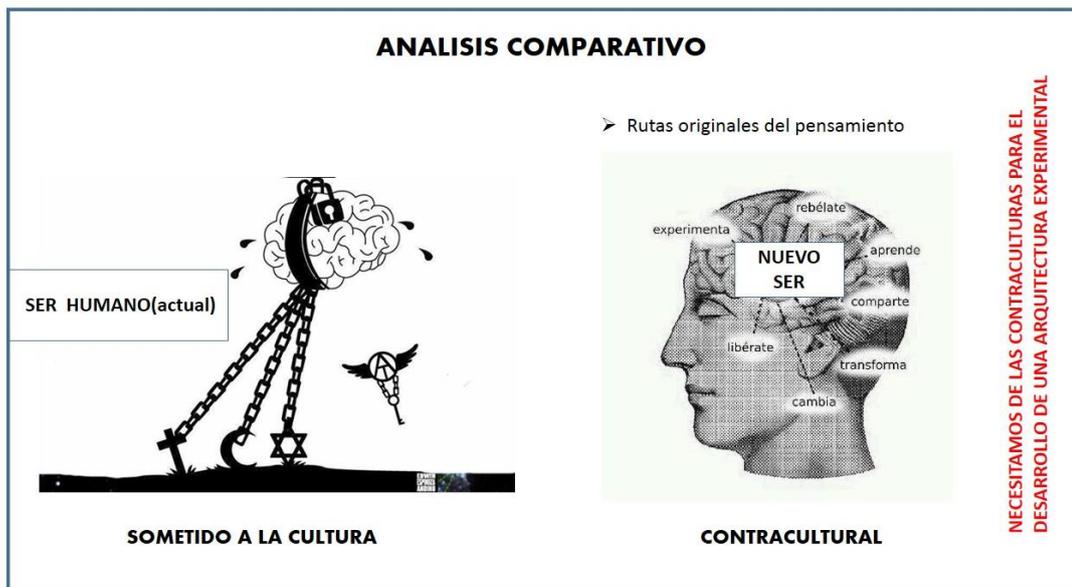


Figura 25: Inicio de la idea conceptual de la propuesta

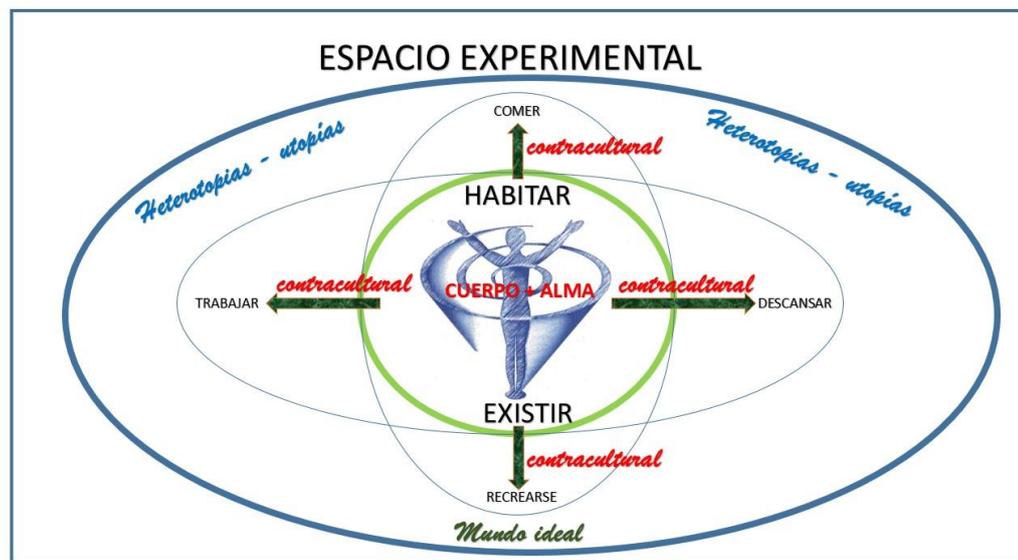
Fuente: Elaborado por el equipo de trabajo

### Las necesidades del espacio experimental del hombre

La búsqueda del espacio experimental para vivir es un hecho natural a todo nuevo ser, sin embargo, para el nuevo hombre el espacio tiene una característica distinta, no sólo es lo que la naturaleza por si misma ofrece, también es algo significativo y visionario. El

espacio que se habita no sólo existe de forma natural, existe también a partir de la mente del ser humano (un mundo ideal).

El espacio experimental habitable adquiere realidad en la medida en que la humanidad vive y se despliega geográficamente, alrededor de lo que la naturaleza le ofrece y la transforma dándole un nuevo contenido.



**Figura 26: Necesidades del Espacio Experimental del hombre**

Fuente: Elaborado por el equipo de trabajo

Expliquemos más estas ideas:

- Al hablar de espacio experimental surgen diferentes conceptualizaciones de una idea, el que está determinado por las necesidades biológicas de todo ser vivo, y el espacio abstracto, aquel que se desarrolla por la reflexión humana, la cual extrae del mundo natural sus cualidades para formular ideas.



- la identificación del espacio perceptivo, como una característica del hombre y que surgen de la experiencia sensible, óptica, táctil, acústica y quinésica, todos estos estímulos se conjugan para dar una imagen del espacio perceptivo.
- El del espacio simbólico, fruto de la memoria y desarrollado a través del lenguaje, condición que favorece la acepción del espacio y que se gesta a partir de diferentes experiencias espaciales dentro de la sociedad.
- El hombre requiere desarrollar el sentido del espacio, La existencia humana es lo que es sólo en relación con un espacio. La existencia es espacio.
- La existencia humana es lo que es, sólo en relación con un espacio. La existencia es espacio.
- El espacio no se reduce a las simples relaciones geométricas que fijamos como si, limitados al simple papel de espectadores curiosos o científicos, nos encontrásemos fuera del espacio. Vivimos y actuamos dentro del espacio y en él se desarrolla tanto nuestra vida personal como la vida colectiva de la humanidad.
- La importancia del espacio experimental en el hombre observando que uno y otro son inseparables. Sólo en la medida en que exista la posibilidad del espacio existirá el hombre, es decir, sólo en la medida en que exista la posibilidad de que el humano pueda desplegar a su alrededor las acciones necesarias para la satisfacción de sus necesidades podrá existir como tal.
- Como ser creador y desplegador del espacio, el hombre necesariamente no es sólo el origen sino también el centro permanente del espacio. Pero no debe simplificarse esto concibiendo como si el hombre llevara consigo mismo su espacio.



- La importancia de integrar la concepción del hombre en el espacio experimental es fundamental para la arquitectura ya que es a través de la particular manera de dar forma al espacio como se logran identificar diferentes épocas en la humanidad.

### **Origen de conocimientos**

- **El sentido**

Es un campo semántico presidido por la idea de conocimiento cierto, efectivo, aunque sea limitado, lo cual alude a una universalidad concreta y en consumación. Su alcance epistemológico se perfila a partir de la idea de un conocimiento no reductible al modelo de la ciencia.

- **La significación**

Es un conjunto organizado de signos (un código) depende de dos factores: primero, de una convención social o acuerdo social tácito Y segundo, de un propósito o de una intención de querer comunicar algo.

- **Esencia**

Características permanentes e invariables que determinan a un ser y sin las cuales no sería lo que es.

- **Imagen**

Representación visual, que manifiesta la apariencia visual de un objeto real o imaginario

### **Bazamientos iniciales conceptuales**

Colores, formas, sonidos, movimientos, espacios, acciones, palabras, gestos atmosferas.





### 4.2.3 MORFOLOGÍA DE LA ARQUITECTURA EXPERIMENTAL

La arquitectura experimental provee formas y espacios complejos. Se tomó en cuenta criterios de análisis de la que más se adapta a las formas geométricas no euclidianas de la forma y que nos servirá de base en Composición de los espacios experimentales.

El análisis de la forma conlleva en sí tres factores importantes los cuales se desglosarán y se tomarán en cuenta para el presente trabajo.

#### **Formas experimentales**

**A. Plástica:** se divide a su vez en los siguientes:

A.1 Línea

A.2 Superficie

A.3 Volumen

A.4 Textura

A.5 Color

A.6 Material

A.7 Estructura

A.8 Unidad plástica

A.9 La multiplicidad plástica

**B. Escala:** se divide a su vez en los siguientes:

B.1 Proporción



B.2 Escala conceptual

B.3 Escala física

B.4 Escala psicológica

B.5 Escala artística

B.6 Contraste espacial y escala

**C. Espacio experimental:** se divide a su vez en los siguientes:

C.1 Espacio conceptual

C.2 Espacio interior y exterior

C.3 Espacio activo

C.4 Espacio continuo

C.5 Espacio y movimiento

C.6 Fluencia espacial

C.7 Espacio y tiempo

## **A. PLÁSTICA**

Indica el carácter formal de los elementos construidos producto de su imaginación o su visión de la realidad que limitan el espacio.

### **ELEMENTOS DE LA PLÁSTICA:**

Los elementos construidos que limitan el espacio, se ofrecen al examen del observador como elementos de carácter pictórico y escultórico según prevalezca con ellos el valor de la línea y de la superficie, o el valor del volumen.



Por tanto, al considerar su estructura experimental se considera justamente lo que constituye el carácter plástico del objeto arquitectónico, puesto que una valoración más completa incluye aspectos que ya no son plásticos sino espaciales.

Por ello puede a formarse que la plástica aparece en un objeto arquitectónico con líneas, superficies y volúmenes para producir sensaciones pictóricas o escultóricas.

La forma pueden ser ordenadas de acuerdo a una estructura conceptual a la geometría o movidas libremente y esto también puede caracterizar la plástica de un objeto arquitectónico; pero si bien las líneas superficies y volúmenes son como elementos básicos del orden plástico. La plástica depende también en gran medida de la luz y del color que imprimen una calidad particular a los materiales y valorizan las formas.

#### **A.1) Línea**

La forman una sucesión de puntos. Pero en geometría tiene la línea una sola dimensión. La línea se vale a veces del material para dibujarse en un espacio pero en otras obras caracterizadas por lineales, es el color el que dibuja la línea sobre el plano.

La línea plástica es aquella que existe por sí misma en el espacio, Cualquiera que sea su naturaleza material, si la extensión lineal domina sobre el ancho y la profundidad, la forma será interpretada como una línea plástica del espacio.

#### **A.2) Superficie**

Es un plano por dos dimensiones, largo y ancho, y plásticamente el espacio se divide dependiendo a la forma de estos planos y su colocación en el espacio arquitectónico dando así un volumen.

Pero en cada caso la abstracción geométrica de la superficie se vitaliza en el material y en la luz.



### **A.3) Volumen**

Es el carácter propio de la tridimensionalidad de la arquitectura en la que puede prevalecer en la sensación plástica, Pero también en el volumen, los otros elementos, materiales y luz, desempeñan su papel para definir el carácter plástico del objeto arquitectónico, como lo expresó Le Corbusier con su conocida afirmación de que la arquitectura es el juego sabio de las formas bajo la luz.

### **A.4) Color**

La importancia del color es muy grande en arquitectura: El color es uno de los medios elementales para hacer visible la armonía de las relaciones arquitectónicas. Sin el color las relaciones de proporción no constituyen realidades vivientes, y es por el color que la arquitectura se convierte en el punto final de todas las búsquedas plásticas, tanto en el espacio como en el tiempo. En una arquitectura neutra, acromática, el equilibrio de las relaciones entre elementos arquitectónicos es invisible.

Un color es al mismo tiempo materia y luz, es decir, está ligado a los materiales de que el arquitecto puede disponer y al modo en que los ilumina, situando las fuentes de luz natural y artificial.

Además, en un objeto arquitectónico el color, como todo elemento plástico, no puede separarse de la situación espacial. Esto es de importancia fundamental al proyectar, y es un error grave, aunque frecuente, olvidarlo.

### **A.5) Unidad y Multiplicidad**

Se caracterizan algunos objetos arquitectónicos de acuerdo con los esquemas formulados hasta ahora, considerando sus formas exteriores se llegará a distinguirlos de una manera muy neta; pero puede ocurrir que produzcan la sensación de algo importante



que los reúne en cuanto a la forma en su conjunto. La Unidad que ha sido indicada por muchos; no se debe confundir con la idea de unidad plástica con la más general de unidad de la concepción arquitectónica.

## **B. ESCALA**

Indica la relación dimensional entre un objeto arquitectónico y un ser pensante. El ser pensante es el hombre, aparece la importancia de la escala como elemento de la comunicación entre la arquitectura y el observador, y en particular como factor de la experiencia espacial.

### **B.1) Proporción**

Es la que se establece entre el objeto arquitectónico y una parte del mismo. Nos debe confundir la escala como caso general y proporción, caso particular que es la relación armónica entre las partes, entre cada uno y el todo. De Alberti a Pacioli, de Leonardo a Palladio se refieren a una misma concepción: “Una proporcionada cantidad e medida que las partes deben poseer entre sí y con el todo”.

### **B.2) Escala Conceptual**

Es aquella en la cual se conceptualiza la escala humana y que asume por esto un valor esencial de la concepción arquitectónica y universalmente humano. Hay obras que están fuera de escala desde el punto de vista físico, pero que mantiene su valor porque están en escala con el ambiente conceptual.

### **B.3) Escala Física**

Está directamente ligada con el uso físico de un objeto arquitectónico así que depende de la escala humana o el hombre que le da valor físico.



#### **B.4) Escala Psicológica**

Desde el punto de vista psicológico, en verdad, el problema de la escala excede inclusive a la arquitectura, la escala es un factor para la estabilidad emocional de las personas: las experiencias del mundo que nos rodea se basan sobre el conocimiento de las dimensiones de los seres y cosas en relación con nosotros mismos. No existe grande o pequeño en el sentido absoluto sino con respecto a nuestra experiencia. Pero si se puede sentir mal cuando pasa por una serie de salones vacíos y todo tipo de seguridad y es recibido en el extremo de una sala grande como una plaza, atrincherados detrás de una mesa enorme obligándolos a pasar todo ese espacio sobre pisos sonoros ilustrados para ver por fin al dictador.

En psicología hay dos tipos de pérdida de escala como un hecho psicopatológico: agorafobia y la claustrofobia que tienen en una referencia inmediata a situaciones espaciales propias de la arquitectura.

#### **B.5) Escala Artística**

La escala humana en arquitectura puede tener un gran significado artístico, que es el más interesante para el tema de la forma, puesto que se traduce en un hecho creador de formas, así también, se ha notado lo que se refiere a esa particular relación de escala que es la proporción, de interés evidentemente artístico, y que por su carácter abstractizante, se opone a la idea de escala humana.

#### **B.6) Contraste Espacial y Escala**

Se da cuando se busca una sensación de contraste y sorpresa espacial. Por ejemplo: Entrar en un ámbito extenso, pero con techo bajo y no muy iluminado, para pasar de repente a un gran espacio, con bóvedas e iluminado para producir una sensación



de expansión espacial, este cambio de relación de escala contribuye poderosamente al resultado artístico.

- La escala, en conclusión, es importante para la forma artística en arquitectura, pero puede presentarse en modos diferentes.
- Si bien la valoración humana de la escala es inevitable en todos los casos, no siempre el arquitecto desea establecerla directamente, sino que la utiliza sobre todo para dar coherencia a su imaginación artística.
- La forma plástica y la espacial aparecen al observador vinculadas entre sí, y la vinculación no puede establecerse sin la medición de la escala.
- Se manifestará entre la relación del objeto arquitectónico con el paisaje, y el objeto mismo, en el hecho visual de las proporciones de las partes y del todo, o en vivencia de su espacio.
- Podrá referirse a una situación física o psicológica de uso, o más bien, de alcanzar calidad de relación artística al procurar una continuidad de escala o de contraste al disponer elementos de referencia intrínsecos e extrínsecos de la escala con el hombre, o al tratar de desvincularse de la referencia inmediata en busca de un efecto plástico o espacial abstractizado conforme a la imagen que se ha formado el artista de su obra, pero actúa en todos los casos.

### **C. ESPACIO**

Indica el carácter formal del volumen atmosférico físico delimitado por elementos construidos y naturales (en un espacio externo), en el cual puede entrar y moverse el usuario. Excluyendo los espacios virtuales, bidimensionales, los puramente naturales y todas las alusiones al espacio como categoría filosófica, símbolo, representación, etc.



### **C.1) El Espacio Conceptual.**

Es el espacio que tenemos presente, el espacio que existe y que podemos abarcar en nuestra mente. El diseño del espacio es, en primer lugar, un concepto mental y cualquier respuesta resultante es en principio experimentada a través de la percepción visual. Un enfoque orientado a la forma, en donde el espacio puede ser literalmente ignorado es aún relevante en la arquitectura. Desde una percepción dominante de la forma hacia una concepción renovada del espacio como una sustancia tangible.

### **C.2) Espacio Interior y Exterior**

Debe observarse que todas las consideraciones que pueden hacerse sobre el espacio valen tanto para el exterior como para el interior. La situación de un espacio exterior no es diferente, es principio, de la de un espacio interior, en lo que se refiere a los modos en que puede presentarse. El espacio exterior tendrá generalmente dimensiones más grandes, le faltará por su puesto, uno de los límites construidos, podrá estar limitado en parte por los elementos naturales –Vegetación del terreno o se encontrará más influido por las situaciones atmosféricas cambiantes, que pueden modificarlo y enriquecerlo en el transcurso del día y del año.

Un objeto arquitectónico puede modificar el espacio exterior en mayor o menor grado de acuerdo con su capacidad para actuar sobre él. La idea del objeto arquitectónico como volumen aislado en el espacio, preferida por el gusto racionalista es idea plástica y no espacial; el objeto arquitectónico queda absorbido por el espacio, al que no alcanza modificar aun cuando pueda establecer una relación interesante con el paisaje desde el punto de vista plástico.



### **C.3) Espacio Activo**

El espacio interior puede fallar si no actúa sobre el espectador más atraído por los hechos meramente plásticos. En realidad, el espacio interesa cuando se establece una relación activa entre él y el espectador.

En un espacio externo, la relación activa se manifiesta por el hecho de que el objeto arquitectónico aparece modificando del espacio existente; cuando en cambio está absorbido por él, se manifiesta una relación pasiva del objeto arquitectónico con el paisaje.

En el caso de un espacio interno, la relación activa se da por cuanto el espacio, integrado con la plástica y la escala, actúa sobre el espectador, si en cambio domina la plástica o la escala, el espacio mantiene una relación pasiva con él.

### **C.4) Espacio Continuo**

En todos los casos, el espacio se manifiesta con una característica intrínseca: la continuidad. La discontinuidad produce espacios físicamente separados, cada uno de los cuales debe ser visto y tratado como un espacio autónomo y continuo.

### **C.5) Espacio y Movimiento**

Nace la capacidad específica de la arquitectura, del movimiento del observador en el espacio. La cuarta dimensión, ha sido siempre en la realidad física de la arquitectura creadora de espacios que pueden recorrerse y vivirse en un tiempo medido por el paso del hombre.

### **C.6) Fluencia Espacial**

Es cuando se pone en contacto, por la transparencia del cerramiento, un espacio creando un equilibrio entre los dos espacios.



## C.7) Espacio y Tiempo

Se ha reconocido en el movimiento, en cuanto elemento específico de la experiencia espacial y esto no se puede hacer sin darle importancia al tiempo. El tiempo que es en parte subjetivo, pues nace de diferentes reacciones emocionales de quién recorre el espacio.

En el objeto arquitectónico existe un tiempo del movimiento que corresponde a la idea del modo de recorrer el espacio, y que el observador puede o no respetar, pero el objeto arquitectónico mismo sugiere.

### 4.2.4 CARACTERÍSTICAS DEL ESPACIO EXPERIMENTAL

#### Contraprograma-Objeto Arquitectónico

El objeto arquitectónico, en el sentido en que existe más allá de su propia realidad, es un objeto que crea una relación que pueda pasar por el desvío, por la contradicción, por la desestabilización pero que definitivamente frente a frente la pretendida realidad de un mundo y su ilusión radical.

Recursos conceptuales para el desarrollo de espacios para una arquitectura experimental:

- **Recurso contracultural:** radical en las formas arquitectónicas.
- **Recurso anti-diseño:** diseño radical para el espacio habitable.
- **Recurso habitar utópica:** hacia la espiritualidad.

**Tabla 5: Sector de las sensaciones visionarias**

SECTOR DE LAS SENSACIONES VISIONARIAS				
ESPACIOS CONCEPTUALES	COMPONENTES DE LA GEOMETRIA			DEFINICION DE ESPACIOS PARA EL OBJETO ARQUITECTONICO
	REALIDAD	RAZÓN	FANTASIA	
Fantasia del cuerpo	Cuerpo	Creación continua	Ilusión	Espacio de la fantasía del cuerpo
Utopía habitable	Habitar	Movimiento y cambio	Utopía	Espacio utopía habitable
Realidad mágica	Realidad	Estado temporal	Mágica	Espacio de la realidad mágica
Mundo imaginario	Mundo	Brillo	Imaginario	Espacio de un mundo imaginario
Tiempo de asombro	Tiempo	Limite	Asombro	Espacio tiempo de asombro
Felicidad del alma imaginario	Felicidad	Experiencia	Alma imaginario	Espacio felicidad del alma imaginario
Ser utópico	Ser	Ausencia	Utopía	Espacio ser utópico
Sueño divino	Sueño	Espejismo	Divino	Espacio del sueño divino
Libertad	Propio	Imaginación	Libertad	Espacio de la libertad
Luz de expresión	Expresión	Fantasia	Luz	Espacio luz de expresión
Ilusión de la sombra	Sombra	Creación	Ilusión	Espacio ilusión de la sombra
Habitar el silencio	Habitar	Idea	Silencio	Espacio habitar del silencio
Luz de sueño	Luz	Manipulación	Sueño	Espacio luz de sueño
Camino hacia la libertad	Camino	Etaa temporal	Libertad	Espacio camino hacia la libertad
Penetración hacia la oscuridad	Penetración	Hacia la insinuación	Oscuridad	Espacio penetración hacia la oscuridad
Proceso hacia la felicidad	Proceso	Partida	Felicidad	Espacio proceso hacia la felicidad
Habitar poético	Habitar	Ilusión	Poesía	Espacio habitar poético
Sombra de la libertad	Sombra	Desafío	Libertad	Espacio sombra de la libertad
Despertar la sensación	Despertar	Fantasia	Sensación	Espacio despertar la sensación
Silencio de la libertad	Silencio	Reinterpretación	Libertad	Espacio silencio de la libertad

FUENTE: Elaborado por el equipo de trabajo

**Tabla 6: Sector de la naturaleza infinita**

SECTOR DE LA NATURALEZA INFINITA				
ESPACIOS CONCEPTUALES	COMPONENTES DE LA GEOMETRIA			DEFINICION DE ESPACIOS PARA EL OBJETO ARQUITECTONICO
	REALIDAD	RAZÓN	FANTASIA	
Conocimiento del pensamiento	Pensamiento	Manipulación	Conocimiento	Espacio del conocimiento del pensamiento
Revolución del pensamiento	Revolución	Reto	Pensamiento	Espacio revolución del pensamiento
Invencción del conocimiento	Conocimiento	Comportamiento	Invencción	Espacio de la invencción del conocimiento
Mundo simbólico	Mundo	Manifestación	Simbólico	Espacio del mundo simbólico
Esencia de la libertad	Esencia	Espejismo	Libertad	Espacio esencia de la libertad
Naturaleza utópico	Naturaleza	Creación	Utopía	Espacio de la naturaleza heterópico
Inteligencia artificial	Inteligencia	Experimentación	Artificial	Espacio de la inteligencia artificial
Interacción de la luz	Luz	Componente	Interacción	Espacio interacción de la luz

FUENTE: Elaborado por el equipo de trabajo

**Tabla 7: Sector de la libertad espiritual**

SECTOR DE LA LIBERTAD ESPIRITUAL				
ESPACIOS CONCEPTUALES	COMPONENTES DE LA GEOMETRIA			DEFINICION DE ESPACIOS PARA EL OBJETO ARQUITECTONICO
	REALIDAD	RAZÓN	FANTASIA	
Fantasia de la memoria	Memoria	Medios	Fantasia	Espacio de la fantasia de la memoria
Existencia conceptual	Existencia	Percepción	Conceptual	Espacio de la existencia conceptual
Evolución del lenguaje	Evolución	Ilusión	Lenguaje	Espacio evolución del lenguaje
Abstracción de la experiencia	Experiencia	Asignación	Abstracción	Espacio abstracción de la experiencia
Conciencia espiritual	Conciencia	Elementos	Espiritual	Espacio de la conciencia espiritual

FUENTE: Elaborado por el equipo de trabajo

**Tabla 8: Sector de las melodías soñadas**

SECTOR DE LAS MELODIAS SOÑADAS				
ESPACIOS CONCEPTUALES	COMPONENTES DE LA GEOMETRIA			DEFINICION DE ESPACIOS PARA EL OBJETO ARQUITECTONICO
	REALIDAD	RAZÓN	FANTASIA	
Deseos del lenguaje	Lenguaje	Espejismo	Deseos	Espacio deseos del lenguaje
Cuerpo misterioso	Cuerpo	Creación	Misterio	Espacio del cuerpo misterioso
Ficción de esperanza	Esperanza	Utopía	Ficción	Espacio de ficción de esperanza
Camino hacia la reflexión	Camino	Espiritual	Reflexión	Espacio camino hacia la reflexión
Expresión de alegría	Expresión	Lenguaje	Alegría	Espacio expresion de alegría
Esencia de la alucinación	Esencia	Sueño	Alucinación	Espacio esencia de la alucinación
Esencia del arte	Aire	Poesía	Esencia	Espacio de la esencia del aire
Fantasia del sueño	Sueño	Sensación	Fantasia	Espacio de la fantasia del sueño

FUENTE: Elaborado por el equipo de trabajo

**Tabla 9: Sector de la imaginación utópica**

SECTOR DE LA IMAGINACIÓN UTÓPICA				
ESPACIOS CONCEPTUALES	COMPONENTES DE LA GEOMETRIA			DEFINICION DE ESPACIOS PARA EL OBJETO ARQUITECTONICO
	REALIDAD	RAZÓN	FANTASIA	
Fantasia de deseos	Deseos	Visión	Fantasia	Espacio fantasia de deseos
Percepción significante	Percepción	Artificial	Significante	Espacio de la percepción significante
Esencia semántica	Semántica	Libertad	Esencia	Espacio de la esencia semántica
Pensamiento utópico	Pensamiento	Memoria	Utopía	Espacio del pensamiento utópico
Auto reflexión creativa	Auto reflexión	Ilusión	Creación	Espacio de la auto reflexión creativa
Fantasia heurística	Heurística	Experimentación	Fantasia	Espacio de la fantasia heurística
Imaginación ontológica	Imaginación	Espejismo	Ontología	Espacio de la imaginación ontológica

FUENTE: Elaborado por el equipo de trabajo

**Tabla 10: Sector del pensamiento del alma**

SECTOR DEL PENSAMIENTO DEL ALMA				
ESPACIOS CONCEPTUALES	COMPONENTES DE LA GEOMETRIA			DEFINICION DE ESPACIOS PARA EL OBJETO ARQUITECTONICO
	REALIDAD	RAZÓN	FANTASIA	
Imaginación poético	Poesía	Imaginación	Imaginación	Espacio de la imaginación poético
Pensamiento originaria	Originaria	Creación	Pensamiento	Espacio del pensamiento originaria
Sistemas complejos	Sistemas	Continuidad	Complejo	Espacio de sistemas complejos
Percepción multisectorial	Multisectorial	Realidad	Percepción	Espacio de percepción multisensorial
Ilusión radical	Radical	Imaginación	Ilusión	Espacio de la ilusión radical

FUENTE: Elaborado por el equipo de trabajo

#### 4.2.5 ARQUITECTURA EXPERIMENTAL EN EL PROCESO DE DISEÑO

Proceso de experimentación: respecto de alternativas de estructuración espacial.

1. Aproximación: desarrollo del análisis respecto del emplazamiento propuesto.
2. Búsqueda de estructuras: punto de partida - la estructura espacial existente.
  - a. Estudio estático-dinámico-intermedio, de las estructuras geométricas
  - b. Variantes
    - Estructura geométrica regular
    - Estructura geométrica irregular
    - Estructura geométrica intermedia
    - Estructura geométrica mixta



- Estructura geométrica visible
- Estructura geométrica invisible
- Estructura geométrica dinámica
- Estructura geométrica estático

### **Criterio de estructuración del espacio experimental**

La estructuración se realiza a partir de la perspectiva existencial del ser humano.

La geometría es soporte de la idea en el proceso del diseño:

- **Geometría de la exterioridad:** influencia del contexto espacial existente.
- **Geometría del exterior-cósmico:** influencia del universo, mundo en su totalidad y como un todo, conjunto íntegro de la materia infinita que se mueve en el espacio y en el tiempo.
- **Geometría de la interioridad:** características del lugar
- **Geometría del concepto:** consiste es una construcción mental que permite definir objetos o fenómenos de la naturaleza y el pensamiento, la sociedad y la vida coherentemente articulada dan lugar ideas como expresión de relaciones de teóricas practicas metodológicas o sintéticas.
- **Geometría de diseño:** proceso de definición espacial.

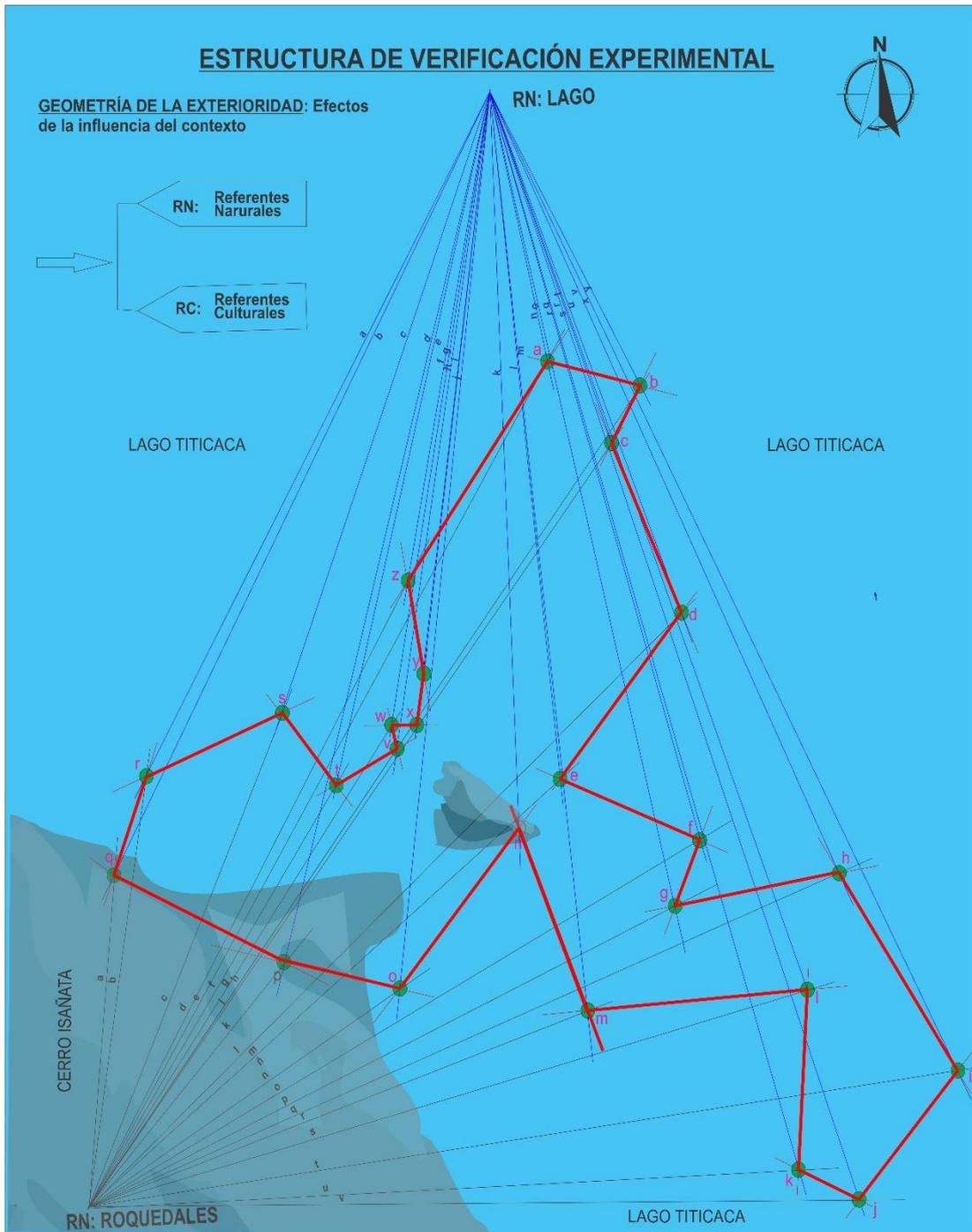
#### **4.2.6 OBJETO ARQUITECTÓNICO COMO ESPACIO CONCEPTUAL**

El objeto arquitectónico se crea a través de un proceso experimental y proyectual, cuyo resultado creará distintas emociones. Según las cualidades que determinen, estas cualidades pueden ser: artísticas, espaciales, ideológicas y filosóficas

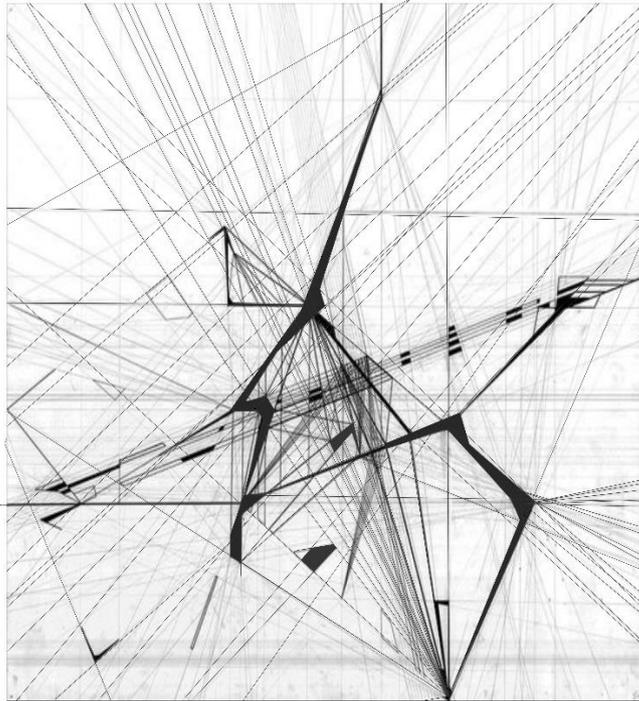


#### **4.2.6.1. Geometría de la exterioridad**

Efectos de la influencia del contexto, El contexto en el ámbito arquitectónico significa todo lo que hay en el entorno natural o en el objeto arquitectónico, así mismo la arquitectura se manifiesta dentro de un contexto no sólo físico o geográfico es también histórico y cultural. En la propuesta del objeto arquitectónico solo se tomará en cuenta referentes naturales (RN) por razones de una arquitectura experimental. Los trazos lineales para generar la geometría externa se darán a partir de los referentes naturales hacia los límites del terreno.



**Figura 28: Geometría de la exterioridad**  
FUENTE: Elaborado por el equipo de trabajo



El desarrollo conceptual de la exterioridad, es la esencia del objeto arquitectónico con el entorno natural, se entiende como la relación e interacción con los referentes naturales de una idea subjetiva y materialización, como una metáfora proyectada exteriormente en un espacio que da sentido al objeto arquitectónico.

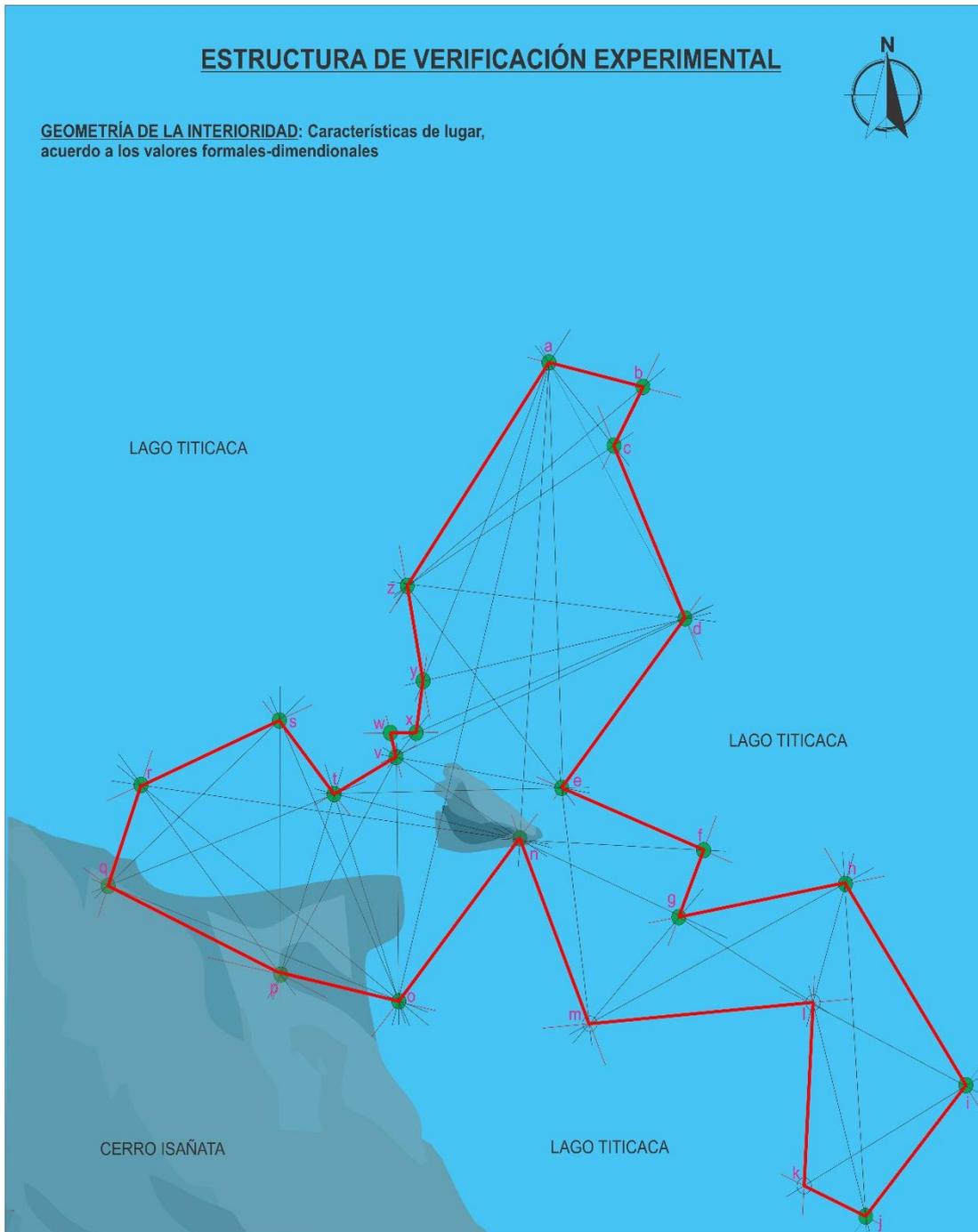
**Figura 29: Desarrollo conceptual de la exterioridad**

FUENTE: Elaborado por el equipo de trabajo

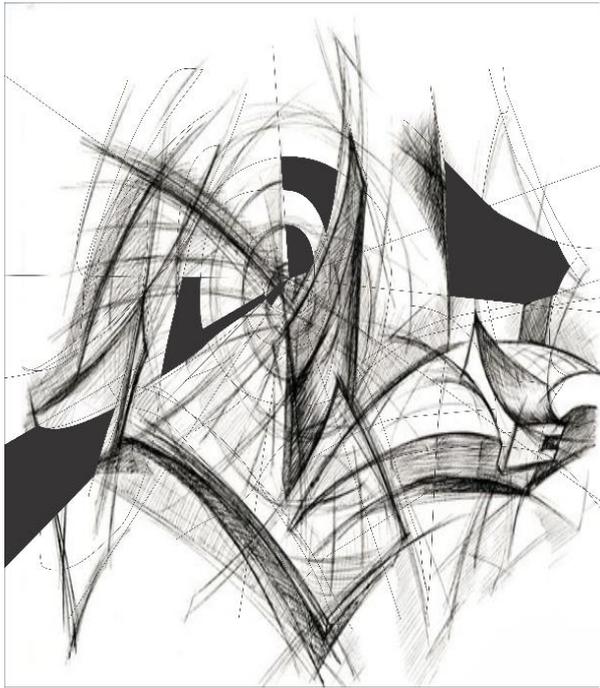
#### **4.2.6.2. Geometría de la interioridad**

La geometría de la interioridad son características de los lugares, acuerdo a los valores formales y dimensionales, es el primer paso que damos al interactuar con el espacio. Es la interfaz, nuestro primer contacto con el entorno circundante. Se intenta establecer una relación entre el ser y su concepción espacial, resulta esencial identificar qué percepción es realmente y cómo este proceso puede influir en nuestra interconexión con el espacio.

En la propuesta del objeto arquitectónico solo se tomará en cuenta puntos referenciales para el desarrollo de una arquitectura experimental. Los trazos lineales para generar la geometría interna se darán a partir de los puntos referenciales del terreno hacia los otros puntos referenciales del mismo. Con este proceso se generará la concepción de la geometría interna del objeto arquitectónico.



**Figura 30: Geometría de la interioridad**  
FUENTE: Elaborado por el equipo de trabajo



**Figura 31: Desarrollo conceptual de la interioridad**

FUENTE: Elaborado por el equipo de trabajo

El desarrollo conceptual de la interioridad, es la esencia del objeto arquitectónico con el ser, se entiende como la relación e interacción de los espacios dentro del objeto arquitectónico propuesto, es como una metáfora proyectada interiormente para dar sentido de existencia del ser.

#### **4.2.6.3. Geometría del concepto**

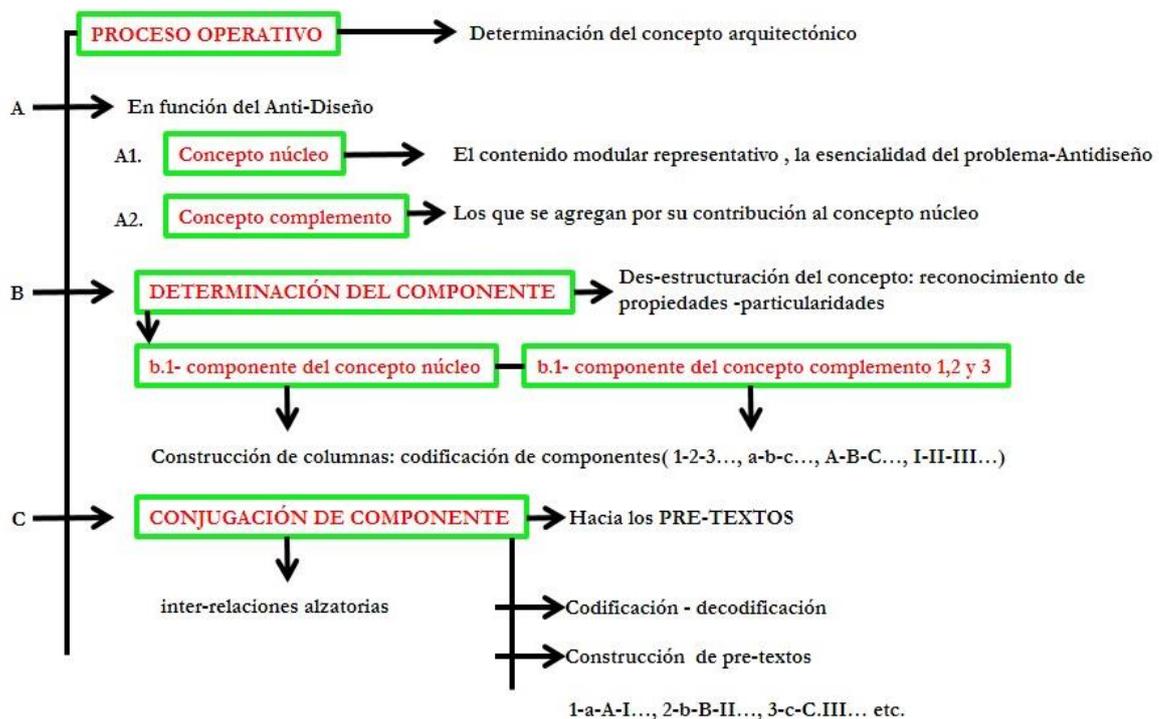
Instrumento texto-trazo, La geometría del concepto es la esencia de la arquitectura como fenómeno, entendiendo dicha esencialidad, como concepto filosófico que designa aquello que hace que una cosa sea tal cosa, La arquitectura es la encarnación abstracta de la filosofía de los propósitos y de los ideales de la organización social que corresponde a la etapa en la cual nace.

El la propuesta del objeto arquitectónico Consiste en una construcción mental que permite definir objetos o fenómenos de la naturaleza y el pensamiento, la sociedad y la vida coherentemente articulada dan lugar ideas como expresión de relaciones de teóricas practicas metodológicas o sintéticas. Para ello se hizo la interpretación de variables y luego la conjugación de variables:



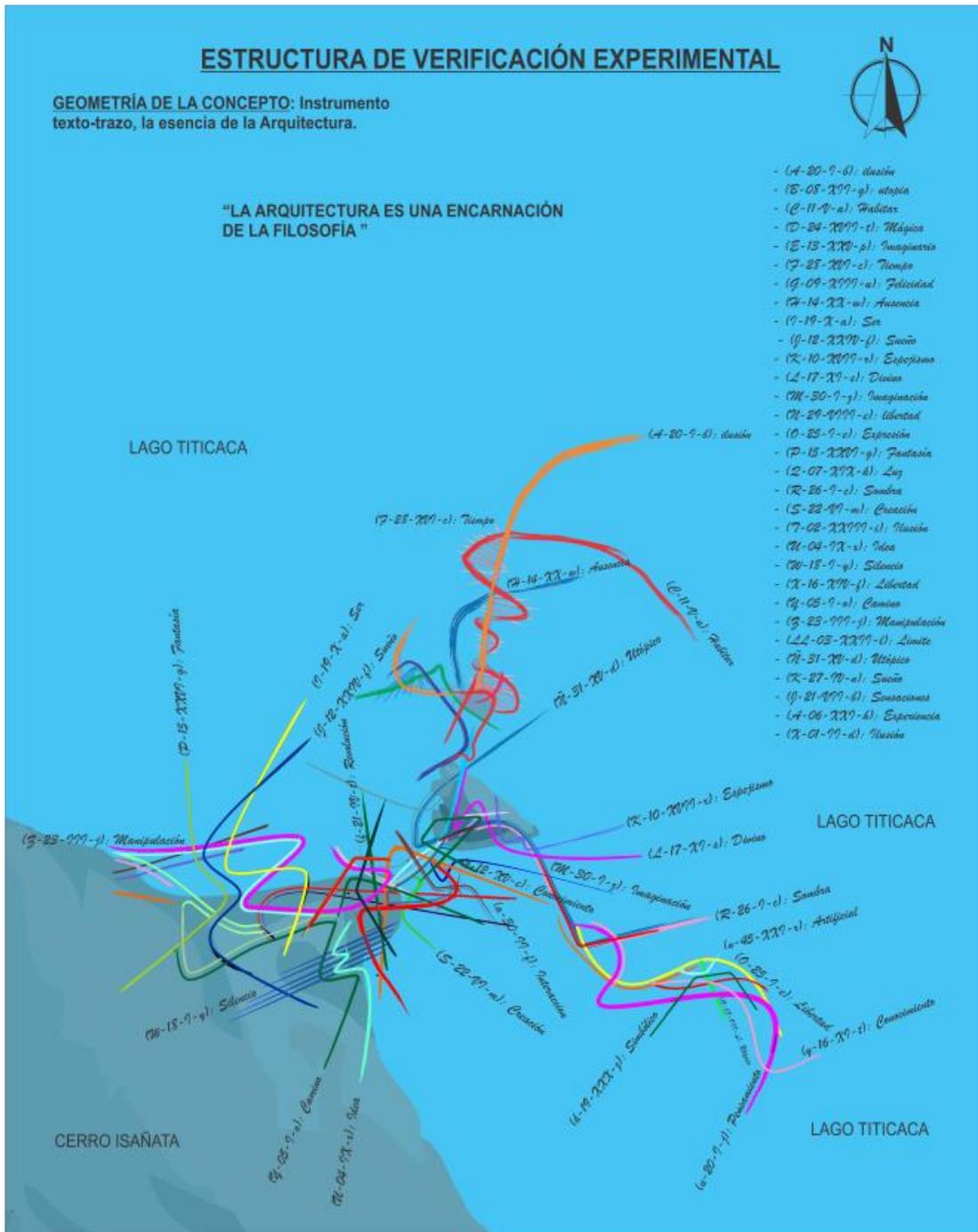
**Figura 32: Operaciones lógico-conceptuales**

FUENTE: Elaborado por el equipo de trabajo



**Figura 33: Proceso operativo**

FUENTE: Elaborado por el equipo de trabajo



**Figura 34: Geometría del concepto**  
FUENTE: Elaborado por el equipo de trabajo



**Figura 35: Desarrollo de la geometría del concepto**

FUENTE: Elaborado por el equipo de trabajo

La geometría del concepto es la esencia de la arquitectura experimental, La esencia propia de la arquitectura puede equipararse a las semillas en la naturaleza. El propósito de la geometría conceptual es favorecer los procesos de reflexión intelectual por encima de la estimulación de sensaciones visuales. De ese modo esta concepción es contracultural, porque Las contraculturas adoptan nuevas formas de vida. También se ha empleado el anti-diseño, porque cuestiona el buen diseño y el diseño radical para cambiar el espacio habitable.

#### **sectorización**

Los espacios en la arquitectura se obtienen la máxima intensidad emotiva y sensorial con un número adecuado de elementos; son complejos tanto en forma como en expresión, pero podemos percibir en ellos una intensa reflexión, en la geometría de depurado se realiza la eliminación de lo superfluo. Esto implica un esfuerzo proyectual

#### **4.2.6.4. Geometría de depurado y**

importante, que haga desaparecer de la vista todos los elementos necesarios para su concepción. De manera que la arquitectura se pueda percibir en toda su profundidad.

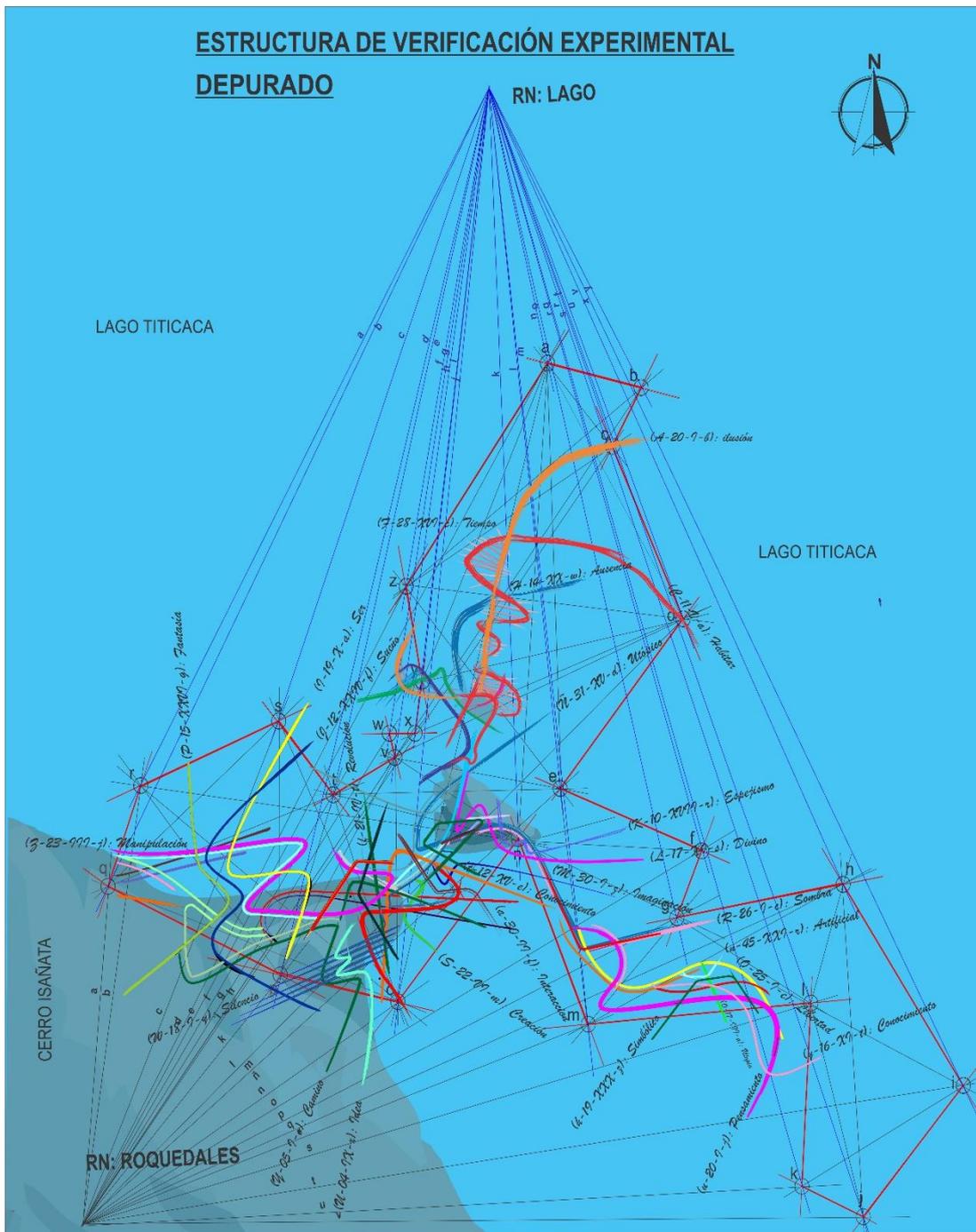
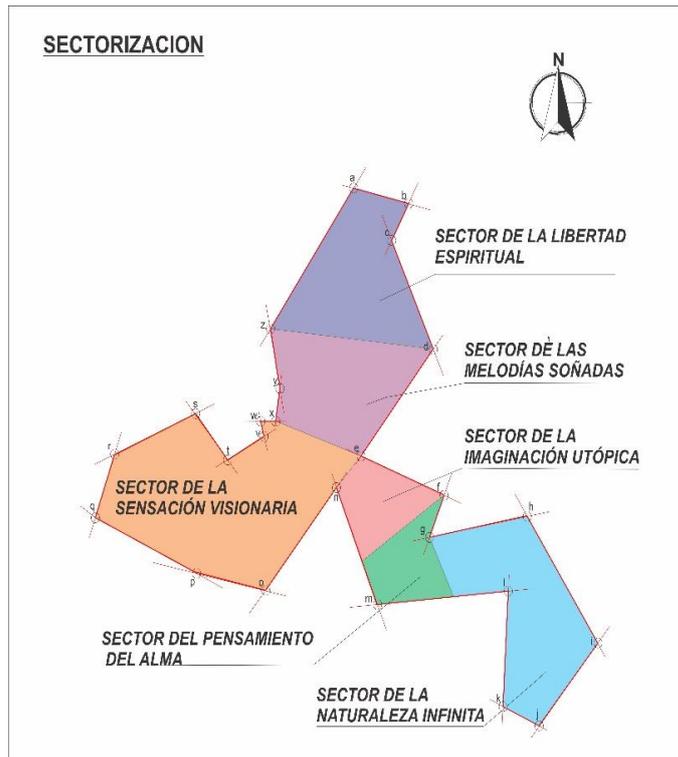


Figura 36: Geometría de depurado

FUENTE: Elaborado por el equipo de trabajo



La sectorización en la arquitectura experimental es para caracterizar cada espacio con distintas percepciones metafóricas, se desarrolló la sectorización del objeto arquitectónico experimental con las bases conceptuales y geometrías del antidiseño.

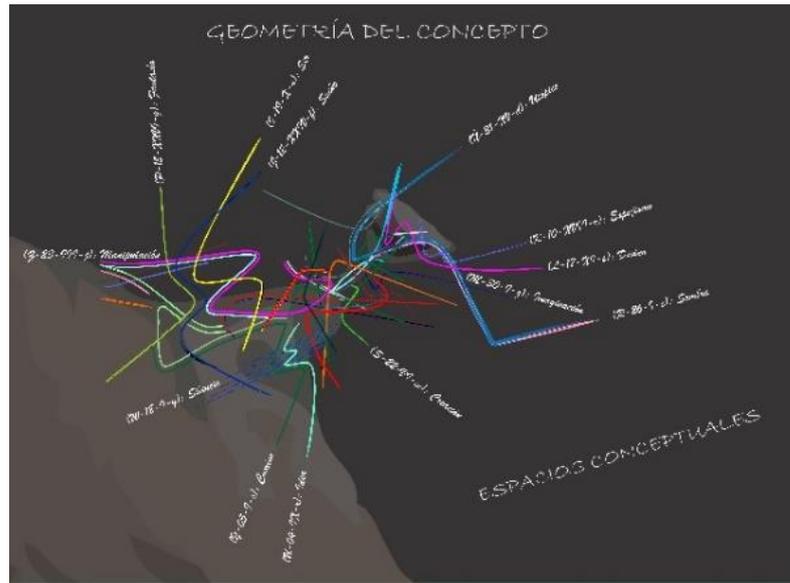
**Figura 37: Sectorización**

FUENTE: Elaborado por el equipo de trabajo

En la concepción del objeto arquitectónico se desarrolló 6 diferentes sectores con distintos espacios de percepción como:

1. Sector de las sensaciones visionarias
2. Sector del pensamiento del alma
3. Sector de la naturaleza infinita
4. Sector de la imaginación utópica
5. Sector de las melodías soñadas
6. Sector de la libertad espiritual

#### 4.2.6.5. Proyección de los sectores conceptuales



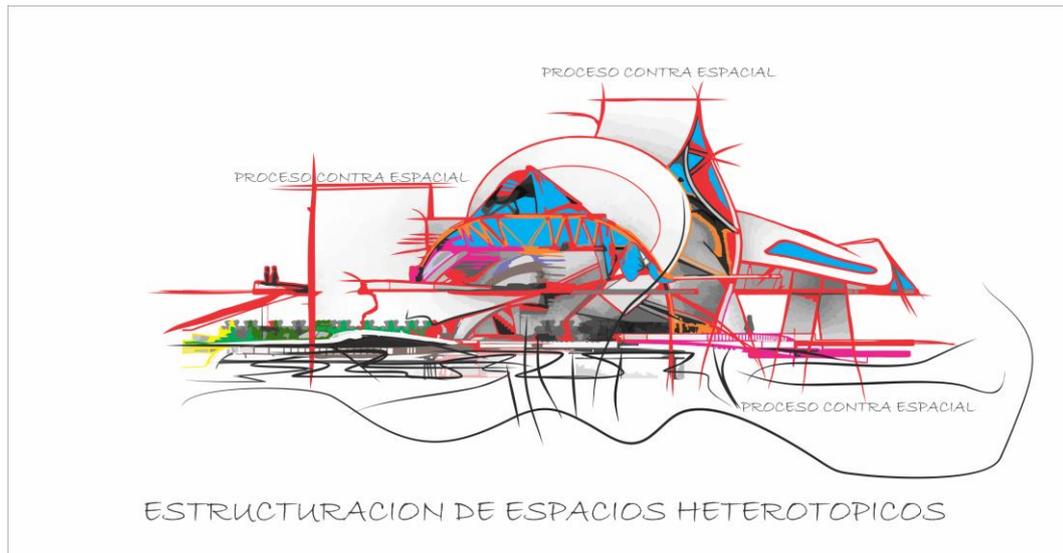
**Figura 38: Proyección de los sectores conceptuales**

FUENTE: Elaborado por el equipo de trabajo



**Figura 39: Sector de las sensaciones visionarias**

FUENTE: Elaborado por el equipo de trabajo



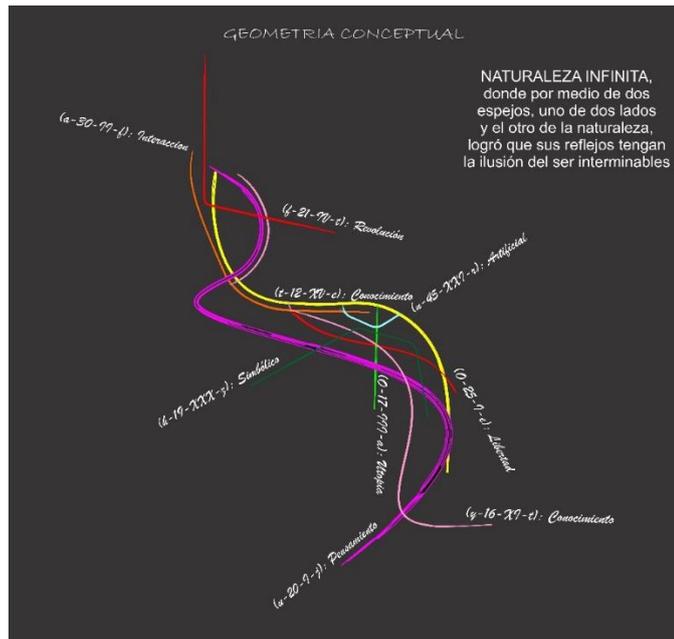
**Figura 40: Proceso contra-espacial en el sector de las sensaciones visionarias**

FUENTE: Elaborado por el equipo de trabajo



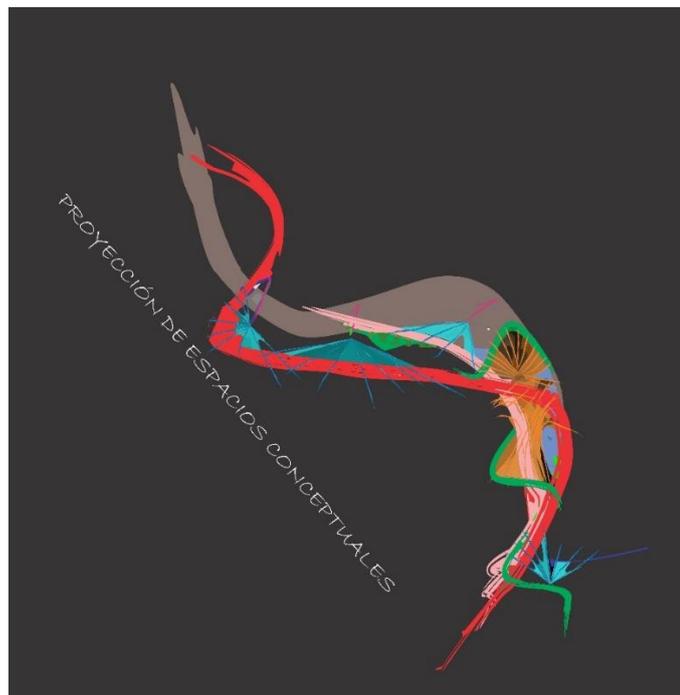
**Figura 41: Estructuración de espacios heterópicos en el sector de las sensaciones visionarias**

FUENTE: Elaborado por el equipo de trabajo



**Figura 42: Geometría conceptual del sector de la naturaleza infinita y sector del pensamiento del alma**

FUENTE: Elaborado por el equipo de trabajo



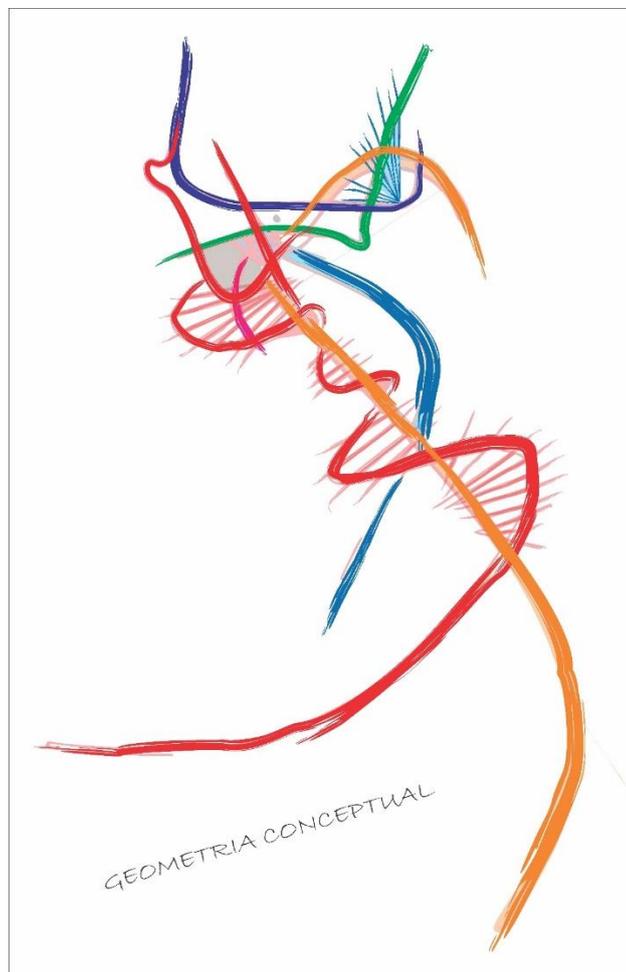
**Figura 43: Proyección de espacios conceptuales en el sector de la naturaleza infinita y sector del pensamiento del alma**

FUENTE: Elaborado por el equipo de trabajo



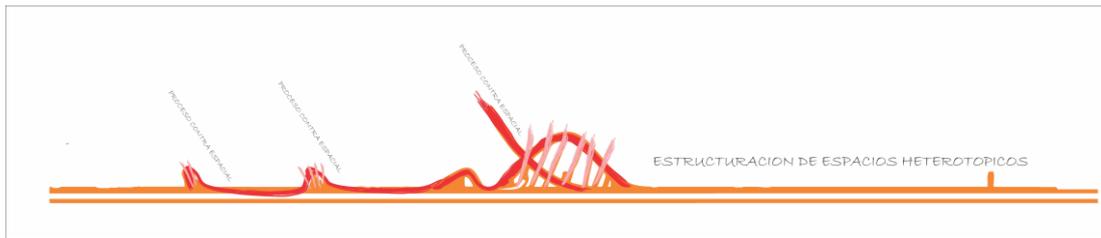
**Figura 44: Estructuración de espacios heterópicos en el sector de la naturaleza infinita y sector del pensamiento del alma**

FUENTE: Elaborado por el equipo de trabajo



**Figura 45: Geometría conceptual en el sector de la libertad espiritual y sector de las melodías soñadas**

FUENTE: Elaborado por el equipo de trabajo



**Figura 46: Estructuración de espacios heterotópicos en el sector de la libertad espiritual y sector de las melodías soñadas**

FUENTE: Elaborado por el equipo de trabajo

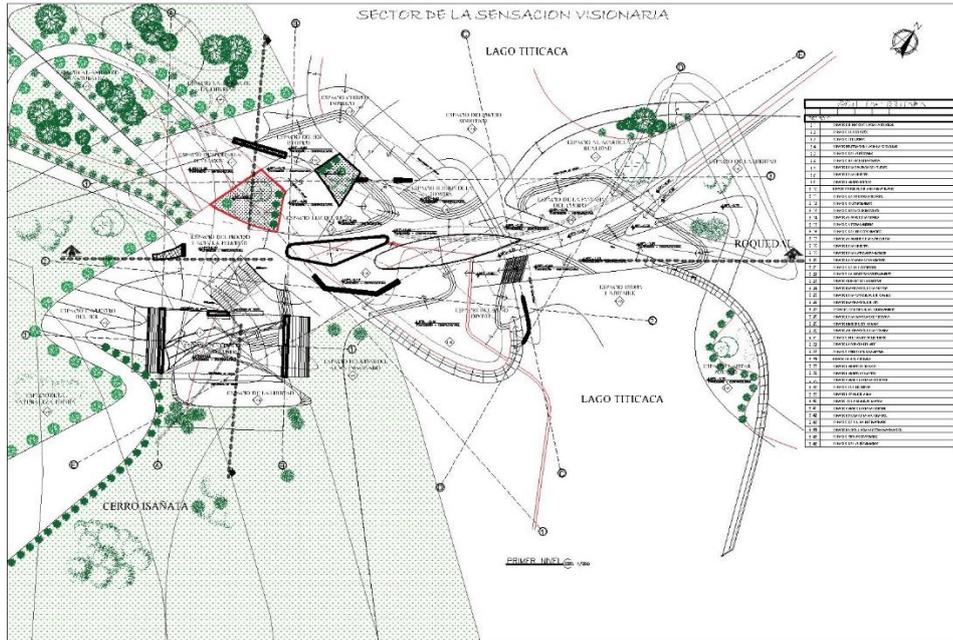
#### 4.2.6.6. Objeto arquitectónico

El lenguaje de la Arquitectura se caracteriza por ser una concepción llena de significados y de conceptos visibles, que el arquitecto al construir un objeto arquitectónico, lo convierte en mensaje como una manera de entender lo que significa más allá de la comprensión que el ser pueda percibir con el objeto creado. En esta propuesta del objeto arquitectónico tenemos los siguientes resultados:



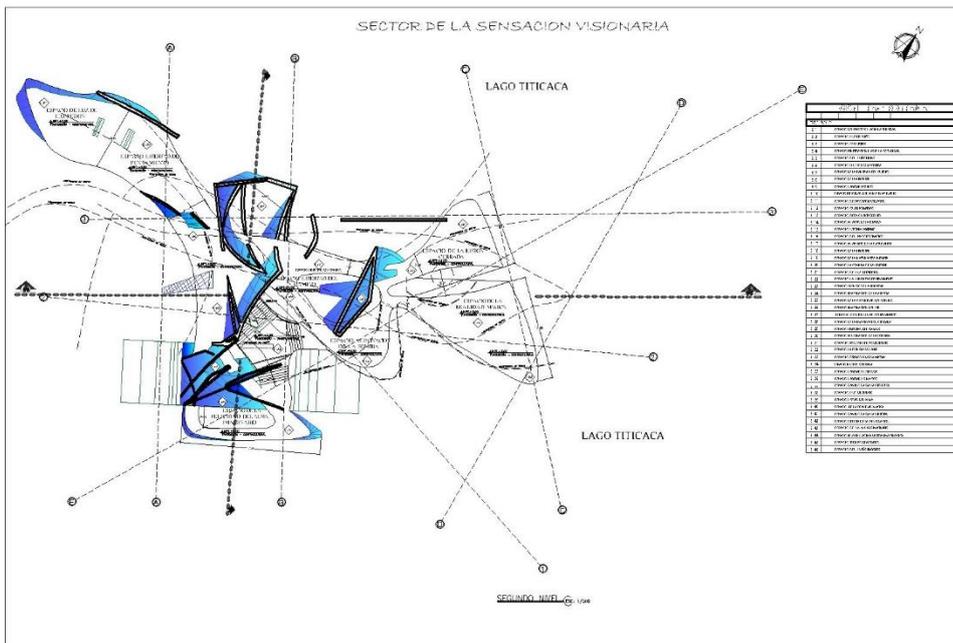
**Figura 47: Planimetría general del objeto arquitectónico**

FUENTE: Elaborado por el equipo de trabajo



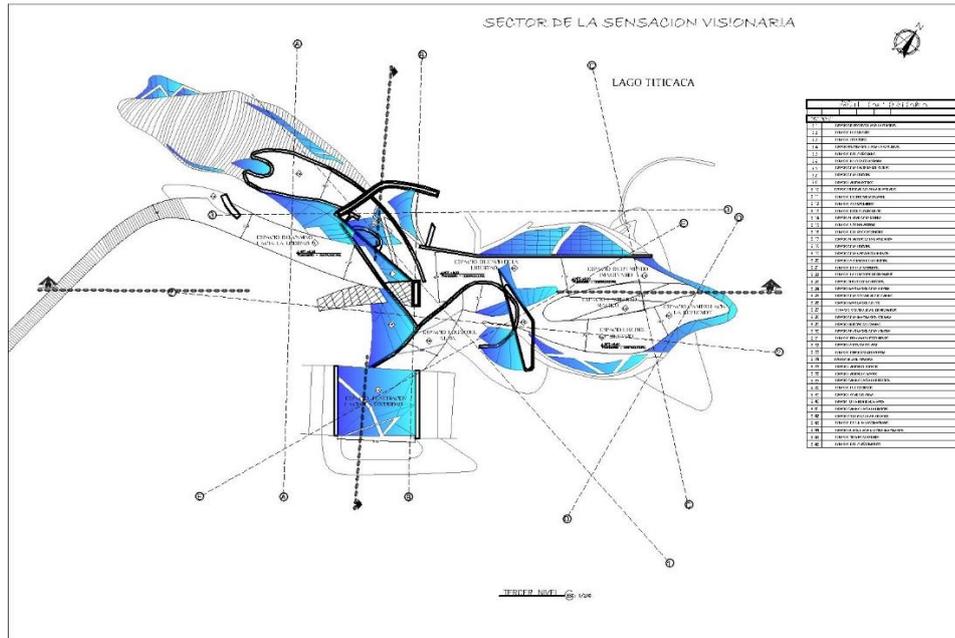
**Figura 48: Primer nivel del objeto arquitectónico, Sector de las sensaciones visionarias**

FUENTE: Elaborado por el equipo de trabajo



**Figura 49: Segundo nivel del objeto arquitectónico, Sector de las sensaciones visionarias**

FUENTE: Elaborado por el equipo de trabajo



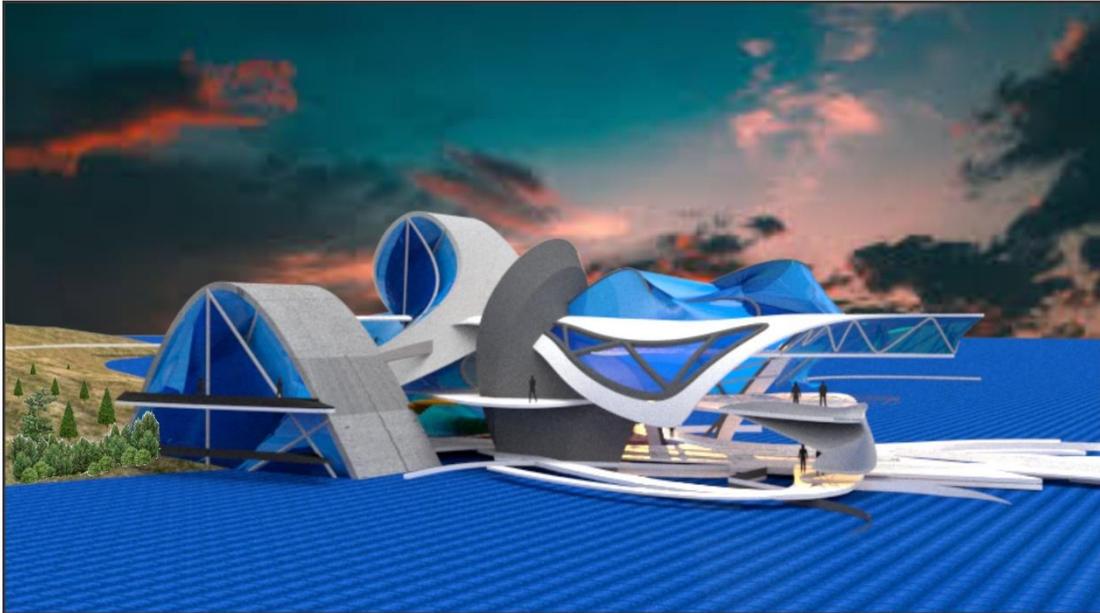
**Figura 50: Tercer nivel del objeto arquitectónico, Sector de las sensaciones visionarias**

FUENTE: Elaborado por el equipo de trabajo



**Figura 51: Vista oeste, Sector de las sensaciones visionarias**

FUENTE: Elaborado por el equipo de trabajo



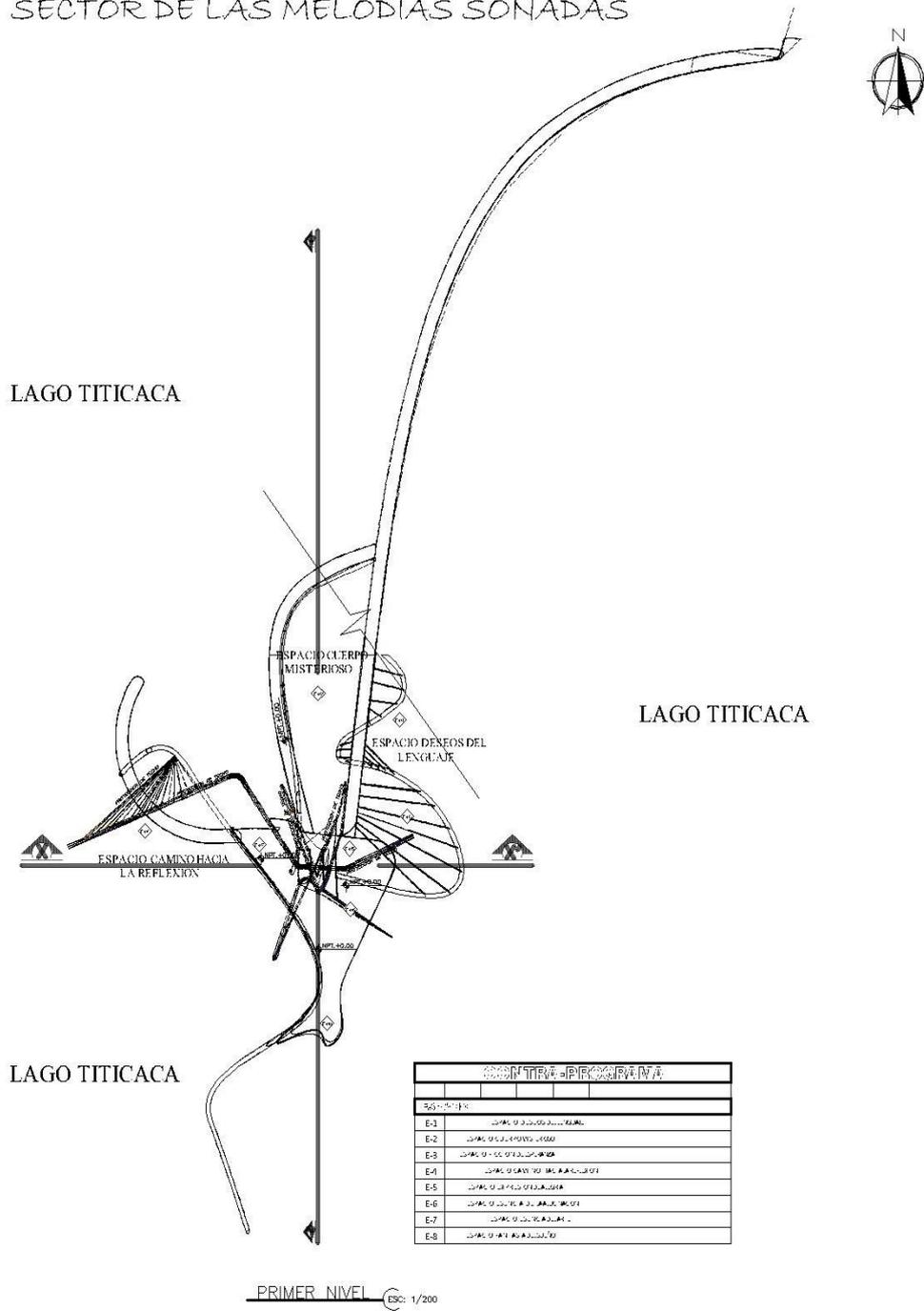
**Figura 52: Vista este, Sector de las sensaciones visionarias**

FUENTE: Elaborado por el equipo de trabajo

El sector de las sensaciones visionarias se caracteriza por ser espacios poéticos, se refiere a toda manifestación que apela a diversos recursos para transmitir emociones, sentimientos y experiencias estéticas al ser humano que recibe el mensaje que esta emite. Así, la poética es una expresión mucho más integral que la poesía, dado que no tiene límite con respecto a los medios que emplea para alcanzar los mismos fines, y por ende es una actividad que puede estar presente en toda creación humana, entre estas, el diseño y la creación de espacios habitables; es decir la arquitectura.

Este objeto arquitectónico experimental debe ser habitado de forma de prueba, porque tiene características contraculturales y se empleó el anti diseño para cuestionar el buen diseño. Por lo tanto, cada espacio conceptual es irreplicable en el tiempo.

SECTOR DE LAS MELODÍAS SOÑADAS



**Figura 53: Primer nivel del objeto arquitectónico, Sector de las melodías soñadas**

FUENTE: Elaborado por el equipo de trabajo



**Figura 54: Vista aérea del objeto arquitectónico, Sector de las melodías soñadas**

FUENTE: Elaborado por el equipo de trabajo



**Figura 55: Vista (Este) del objeto arquitectónico, Sector de las melodías soñadas**

FUENTE: Elaborado por el equipo de trabajo

SECTOR DE LA LIBERTAD ESPIRITUAL

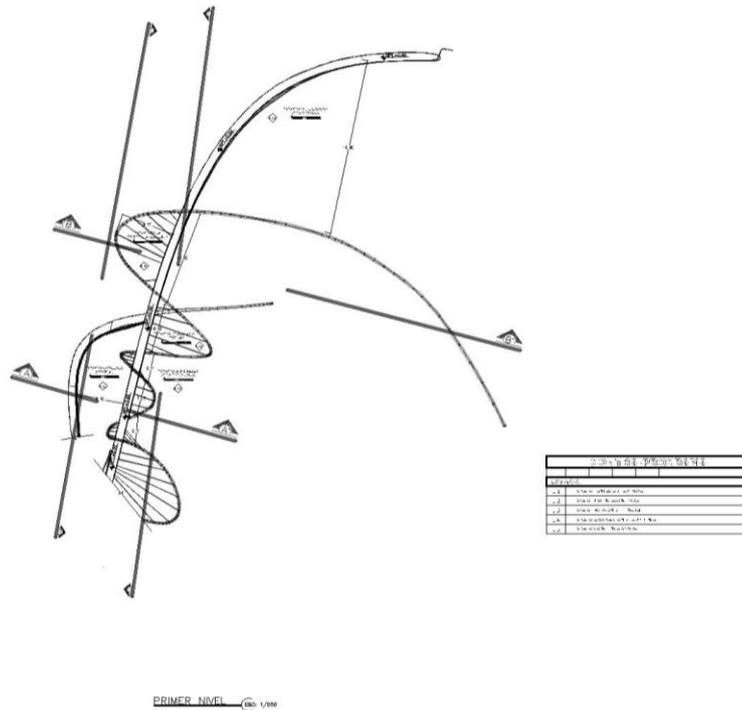


Figura 56: Primer nivel del objeto arquitectónico, sector de la libertad espiritual

FUENTE: Elaborado por el equipo de trabajo



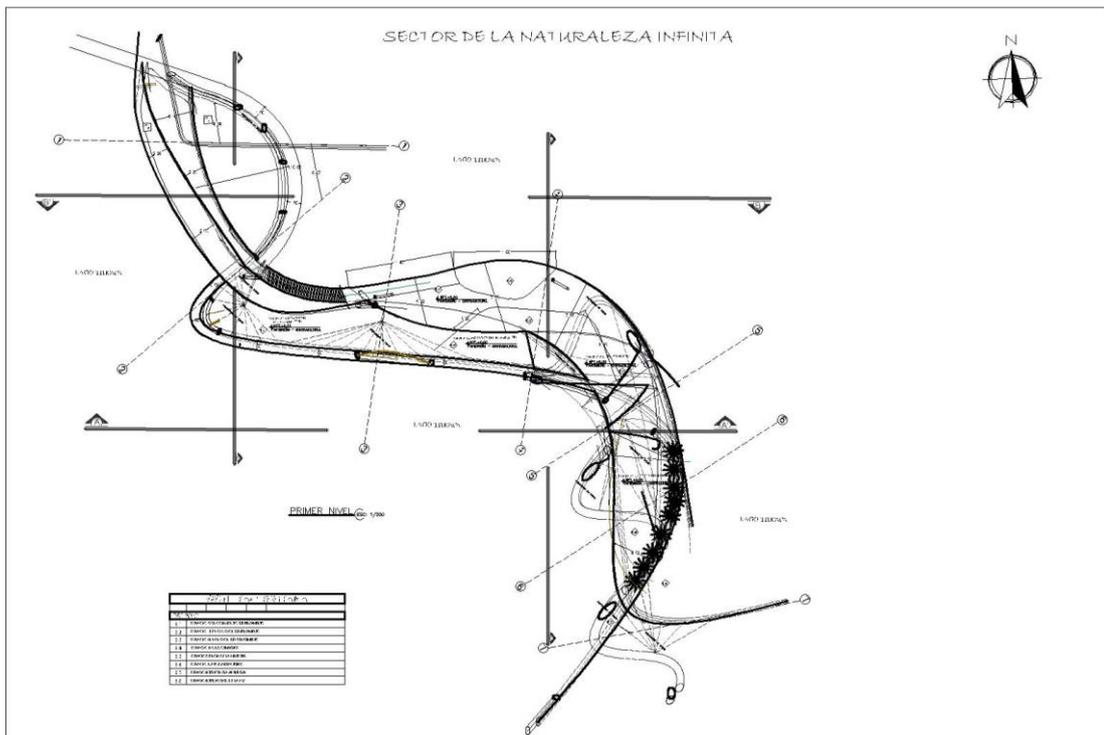
Figura 57: Vista aérea del objeto arquitectónico, sector de la libertad espiritual

FUENTE: Elaborado por el equipo de trabajo



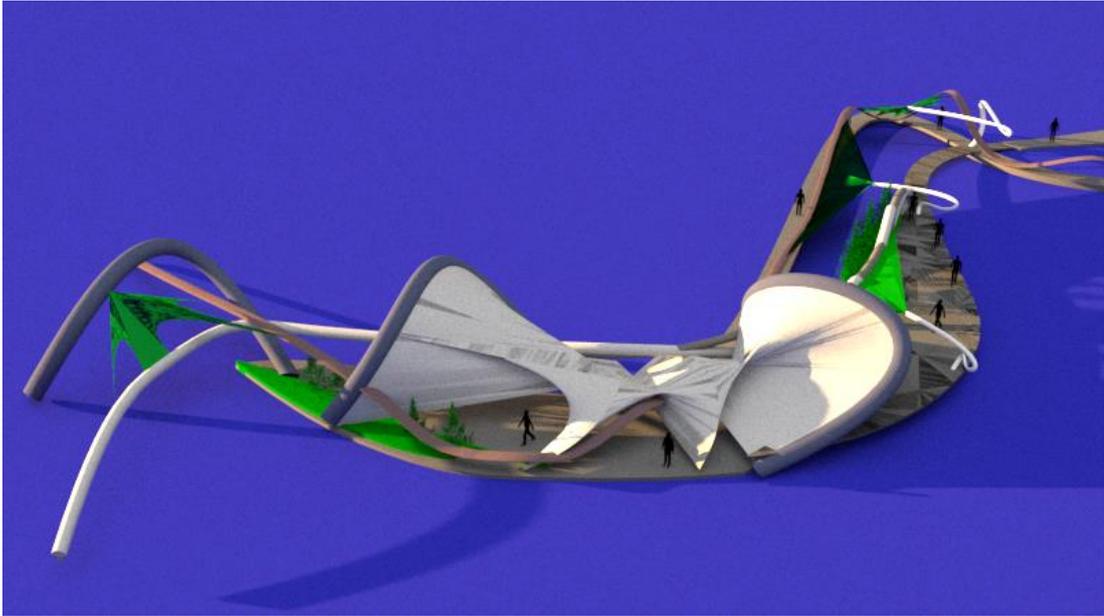
**Figura 58: Vista interior del objeto arquitectónico, sector de la libertad espiritual**

FUENTE: Elaborado por el equipo de trabajo



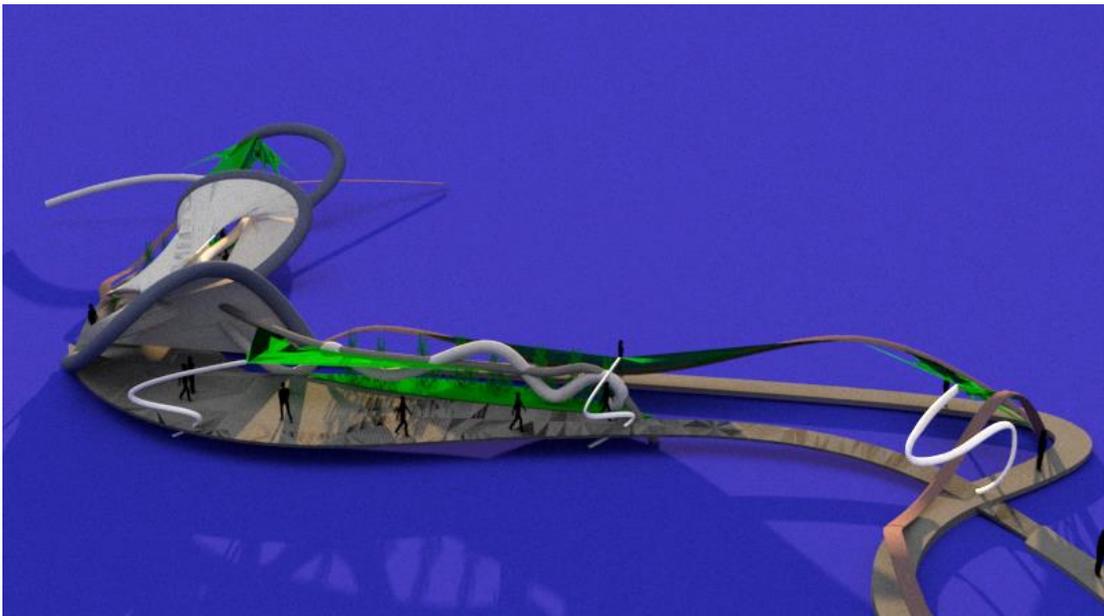
**Figura 59: Primer nivel del objeto arquitectónico, sector de la Naturaleza infinita**

FUENTE: Elaborado por el equipo de trabajo



**Figura 60: Detalle aérea del objeto arquitectónico, sector de la Naturaleza infinita**

FUENTE: Elaborado por el equipo de trabajo



**Figura 61: Vista (norte) del objeto arquitectónico, sector de la Naturaleza infinita**

FUENTE: Elaborado por el equipo de trabajo



## V. CONCLUSIONES

Hemos estudiado al nuevo hombre en general en abstracto, después al nuevo hombre en particular en concreto, además del estudio sobre la producción de los objetos arquitectónicos experimentales. Este hombre en general, tiene una necesidad de pertinencia a un “mundo ideal”, tiempo, lugar y grupo social.

Se ha creado una estructura de verificación experimental en un objeto arquitectónico, para desarrollar una arquitectura experimental se ha empleado las contraculturas para adoptar nuevas formas de vida, nacidas con otra visión del mundo y después el antidiseño para cuestionar el buen diseño y el diseño radical que procura el cambio de actitud de las personas para así cambiar el espacio habitable. Con todas estas dimensiones se ha generado espacios conceptuales para nuevas formas de habitar humano.

**ARQUITECTURA EXPERIMENTAL:** hemos desarrollado la investigación y la experimentación como procesos proyectuales, generadores de teorías y nuevos conocimientos. Logramos generar espacios y volúmenes creativos, impulsando la arquitectura visionaria. Proponemos una arquitectura experimental porque;

- la arquitectura experimental permite diseñar espacios conceptuales y habitables, de una forma más precisa, optimizando recursos y la creatividad. Esto nos permite evitar las inadecuadas formas del habitar del ser, que es producido por los espacios de habitar tradicional y consolidado.
- La arquitectura experimental, es una arquitectura libre que representa en sí misma una forma de resistencia frente a condicionantes económicos, sociales o políticos.



Por lo tanto, los diseños son originales del pensamiento y tiene dimensión espacial visionaria.

- Este tipo de arquitectura debe ser habitada a modo de prueba. Sus habitantes han de dominar los últimos aspectos del conocimiento y plasmarlos en la Arquitectura, mediante el acto de habitar. Habitar no es un acto sencillo y pasivo, sino complejo y dinámico.

**CONTRACULTURA:** nuestras propuestas son contraculturales por qué;

- La arquitectura goza de la libertad de expresión en estos tiempos e incluye una multitud o variedad de elementos en la elaboración de sus objetos arquitectónicos, es más experimental, existe una clara tendencia a la multidisciplinario y la pluralidad estética. Entonces se puede decir que la arquitectura del siglo XXI se identifica por la conceptualización, variación, modificación y la experimentación.
- Su composición es libre o abierta, contrario a toda forma impuesta por la voluntad formativa, rebelde a toda estructura preconcebida y racional.
- Se involucra con ser humano con el fin de despertar sentimientos, emociones y reflexiones.
- porque las contraculturas son paradigmas que nos permite comprender el devenir de expresiones culturales alternativas a un sistema, contrarias o diferentes a la cultura oficial, a la cultura del sistema.
- Las contraculturas adoptan nuevas formas de vida, nacidas con otra visión del mundo, son profundamente radical y bastante extraño a las formas tradicionales.

Concluimos que la arquitectura contracultural produce la revolución entre el bien - pensante, es portador de un mensaje visual-conceptual, es de carácter directamente contestatario y profundamente radical, ubica a la acción arquitectónico como creación de un espacio diferente para el habitar humano. Otra de las cualidades de la arquitectura



contracultural son objetos arquitectónicos alternativos a las propuestas que incitan a expresarse libremente sin restricciones o ataduras académicas.

**ANTIDISEÑO:** En la propuesta del objeto arquitectónico se ha empleado el anti diseño porque;

- Cuestiona el buen diseño y el diseño radical que procura el cambio de actitud de las personas para así cambiar el espacio habitable, generando diseños que correspondan a las necesidades del momento o un mundo ideal.
- Se adquiere una nueva forma de concepción de la arquitectura, Se aprecia mucho el arte y las ideas innovadoras rompiendo con los esquemas establecidos en la arquitectura.
- La oportunidad de antidiseñar, se adquiere una actitud más crítica ante el propio diseño, y saber criticar el buen diseño.



## VI. RECOMENDACIONES

Se recomienda estudiar al nuevo hombre en general y el estudio de la producción de los objetos arquitectónicos experimentales, para que el hombre en general tenga una necesidad de pertinencia a un “mundo ideal”, tiempo, lugar y grupo social.

Para desarrollar un objeto arquitectónico se recomienda proyectar a través de una estructura de verificación experimental, empleando las contraculturas para adoptar nuevas formas de vida, para tener una visión del mundo y después el antidiseño para cuestionar el buen diseño y el diseño radical, para así cambiar el espacio habitable.

### **ARQUITECTURA EXPERIMENTAL:**

- Se recomienda utilizar la investigación y la experimentación como procesos proyectuales, generadores de teorías y nuevos conocimientos. Para lograr generar espacios y volúmenes creativos, impulsando la arquitectura de nueva generación.
- Se recomienda desarrollar la arquitectura experimental en los proyectos, porque permitirá diseñar espacios conceptuales y habitables, de una forma más precisa, optimizando recursos y la creatividad. Para evitar las inadecuadas formas del habitar del ser, que es producido por los espacios de habitar tradicional y consolidado.
- Se recomienda generar una arquitectura libre que represente en sí misma una forma de resistencia frente a condicionantes económicos, sociales o políticos.
- Se recomienda fortalecer a la arquitectura y la filosofía ya que en ella encuentra el sustento teórico.



### **CONTRACULTURA:**

- Se recomienda desarrollar la arquitectura a partir de los espacios contraculturales, de esta manera la arquitectura gozara de la libertad de expresión en estos tiempos e incluye una multitud o variedad de elementos en la elaboración de sus objetos arquitectónicos, es más experimental, existe una clara tendencia a la multidisciplina y la pluralidad estética
- Se recomienda desarrollar propuestas contraculturales en la arquitectura, porque las composiciones son libres y abiertas, contrario a toda forma impuesta por la voluntad formativa, rebelde a toda estructura preconcebida y racional.
- Se recomienda involucrar las contraculturas con el ser humano con el fin de despertar sentimientos, emociones y reflexiones.
- Se recomienda las contraculturas porque son paradigmas que nos permite comprender el devenir de expresiones culturales alternativas a un sistema, contrarias o diferentes a la cultura oficial, a la cultura del sistema.
- Se recomienda proyectar la arquitectura con las contraculturas porque adoptan nuevas formas de vida, nacidas con otra visión del mundo, son profundamente radical y bastante extraño a las formas tradicionales.

### **ANTIDISEÑO:**

- Se recomienda diseñar la arquitectura con el antidiseño, porque Cuestiona el buen diseño y el diseño radical que procura el cambio de actitud de las personas para así cambiar el espacio habitable, generando diseños que correspondan a las necesidades del momento o un mundo ideal.



- Se recomienda antidiseñar para adquirir una nueva forma de concepción de la arquitectura, así desarrollar nuevas ideas innovadoras rompiendo con los esquemas establecidos en la arquitectura.
- Al antidiseñar, se adquiere una actitud más crítica ante el propio diseño, y saber criticar el buen diseño.
- Se recomienda a los arquitectos lograr aterrizar en conceptos creativos que satisfagan el gusto y las necesidades de las nuevas generaciones.
- Con el anti-diseño ha comenzado a abrir una nueva puerta a un fantástico mundo en el cual se descubren nuevas posibilidades de visualización de diseño y creatividad.



## VII. REFERENCIAS

Bibliografía y webgrafía

ADOLFO, V. R. ( Diciembre de 2012).

*<http://filosofoscontemporaneos.blogspot.com/2011/12/arte-conceptual-y-postconceptualde.html#:~:text=El%20arte%20conceptual%20es%2C%20pues,su%20realizaci%C3%B3n%20material%20o%20sensible.&text=Puede%20decirse%20que%20el%20arte,cuanto%20del%20qu%C3%A9%20de.>*

Agenda de Ideas. (04 de Abril de 2011). Obtenido de

<https://republicavirtual.wordpress.com/2011/04/04/%C2%BFque-es-ser-hoy-antisistema/>

ARQHYS. (12 de 2012). *Una buena arquitectura experimental*. Obtenido de

<http://www.arqhys.com/articulos/arquitectura-experimental.html>

*Arquitectura y resistencia*. (s.f.). Obtenido de

<http://archivodecreadores.es/file/7/7723/7723.pdf>

Bachelard, G. (2008). *La poetica del espacio*. Mexico: fondo de cultura economica .

Baudrillard, J. (1968). *El Sistema de los objetos*. Paris: Éditions Gallimard.

BAUDRILLARD, j. (2002). *LOS OBJETOS SINGULARES, Arquitectura y Filosofía*.

Buenos Aires: ISBN de la edicion original.

BRANZI, A. (2002). *La arquitectura soy yo*. Las Palmas de Gran Canaria.

BUSCHIAZZO, M. (2003). *Encuentro de Historia*. Buenos Aires: Universidad de

Buenos Aires.

*Bzarquitectura*. (18 de Marzo de 2014). Obtenido de <http://bzarquitectura.com/utopia/>



- cartel. (9 de Noviembre de 2012). *cartel*. Obtenido de  
<http://cartel2012.blogspot.com/2012/11/el-antidiseno.html>
- Casanueva, M. (2006). *Arquitectura Experimental*. (P. A. Moreno, Entrevistador)
- Comité Ad Hoc para la Ciudad Instantánea. (1971). *Documentacion*. Barcelona:  
Col·lecció MACBA. Centre d'Estudis i Documentació.
- Construir, Habitar, Pensar, MARTIN HEIDEGGER*. (s.f.). Obtenido de  
[file:///C:/Users/computer/Desktop/Construir\\_habitar\\_pensar\\_heidegger.pdf](file:///C:/Users/computer/Desktop/Construir_habitar_pensar_heidegger.pdf)
- COOK, P. (1970). *Experimental Architecture*. Londres: Studio Vista London.
- Díaz, F., & Pinés, M. (2018). DELIRIO Y ANOMIA EN LA OBRA DE LEBBEUS  
WOODS. *ARQUITECTURAS AL MARGEN*, 22.
- DIAZ, R. A. (20 de abril de 2010). *Arquitectura milagrosa: cuando las ciudades actúan  
como el Real Madrid*. Obtenido de  
<https://arquitectfllor.files.wordpress.com/2011/11/peter-zumthor-resistencia-en-arquitectura.pdf>
- Doberti, R. (1998). *Lineamientos para una teoría del habitar*. Colegio de Arquitectos  
Provincia de Buenos Aires, 1998.
- duttmann, M. (2003). *Kunsthhaus. Bauwelt*, 7.
- Experimental Architecture*. (1970). *Studio Vista London*.
- FOUCAULT, M. (7-21 de Diciembre de 1966). *Utopías y heterotopías y El cuerpo  
utópico*. (I. Schein, Entrevistador) P aris.



FOUCAULT, M. (1987). *HERMENEUTICA DEL SUJETO*. Madrid: Ediciones de la Piqueta.

Frade, N. P. (2001). La arquitectura de la utopia y el urbanismo. *Revista Bitácora Urbano Territorial*, 46-50.

Frade, N. P. (2002). *La Arquitectura de la Utopia y Urbanismo*. Santa fe de bogota: Universidad nacional de Colombia.

Frade, P. N. (10 de enero de 2002). *La Arquitectura de la Utopia y el Urbanismo* .  
Obtenido de <http://biblios03.tripod.com/utopia.pdf>

FUENTES, S. (2006). Analisis Morfologico de la Arquitectura Experimental.  
Guatemala.

García, G. (Mayo de 2014). *Construir habitar y pensar, Martin Heidegger*. Obtenido de.  
[http://www.lugaradudas.org/archivo/publicaciones/fotocopioteca/39\\_heidegger.pdf](http://www.lugaradudas.org/archivo/publicaciones/fotocopioteca/39_heidegger.pdf)

García, N. y. (2018). *CONTRA ESPACIOS*.

Gonzales, N. p. (2013). LA ARQUITECTURA DE JOSE MIGUEL DE PRAGA  
POOLE TEORIA Y OBRA. Universidad de la Curuña.

GULLBRING, L. (2001). *calimero journalistik och fotograf*. Obtenido de  
<http://www.calimero.se/zumeng.html>

HARVEY, D. (2006). SPACES OF GLOBAL CAPITALISM. Garamond.

HEIDEGGER, M. (1994). Construir, habitar, pensar, Conferencias y Artículos.  
Barcelona: Editorial del Serbal.



- HERNÁNDEZ VALDEZ, A. (Noviembre de 2011). *PETER ZUMTHOR*. Obtenido de <https://arquitectfloo.files.wordpress.com/2011/11/peter-zumthor-resistencia-en-arquitectura.pdf>
- HERNANDEZ, R. (2010). *METODOLOGÍA DE LA INVESTIGACION*. Santa Fe: INTERAMERICANA EDITORES.
- HERRERA, B. (2006). Cultura y contracultura: observaciones periféricas. *Revista de Ciencias Sociales y Humanidades, San Salvador*, 274.
- HERRERA, Z. (2009). Filosofía y Contracultura. *Quaderns de filosofia i ciencia*.
- HOBSBAWM, E. (1998). *Age of Extremes - The short*. Londres: Willey.
- JOHNSON, J. (s.f.). *Lebbeus Woods en el centro de dibujo*. Obtenido de [http://thirdrailquarterly.org/wp-content/uploads/thirdrail\\_spring2014\\_final\\_jjohnson.pdf](http://thirdrailquarterly.org/wp-content/uploads/thirdrail_spring2014_final_jjohnson.pdf)
- LEFEBVRE, H. (2004). *La Produccion del espacio*. Madrid: Capitan Swing Libros.
- Los nuevos caminos del diseño. (15 de Mayo de 2012). Obtenido de los nuevos caminos del diseño: <http://losnuevoscaminosdeldisenio.blogspot.com/2012/05/el-anti-disenio-este-movimiento.html>
- MADERUELO, J. (2014). *Escritura experimental en España, 1963-1983*. España: Ed. La Bahía.
- MAZAIRA, C. (22 de Mrzo de 2010). *Aproximación conceptual y gráfica a la arquitectura*. Obtenido de <https://arkinblog.wordpress.com/2010/03/22/aproximacion-conceptual-y-grafica-a-la-arquitectura-carmen-mazaira/>



- Mielgoi, D. (2007). *LENGUAJE Y OBJETO: MATERIALES PARA UNA FILOSOFÍA DE ARQUITECTURA*. Madrid: Universidad Complutense de Madrid.
- MIGAYROU, F. (2002). *Arquitectura radical*. Las Palmas de Gran Canaria: Centro Atlántico de Arte Moderno|.
- Moro, T. (1516). *Utopia*. SHERIFF DE LONDRES.
- Mumford, L. (2015). *La ciudad (y al anticuidad) en la historia* .
- NIKOLAUS, p. (s.f.). "*Deliete*": *El espacio en la Arquitectura*. Obtenido de [http://www.campusvirtual.unt.edu.ar/file.php?file=%2F1395%2FBibliografia\\_%2FLeland\\_Roth.\\_1\\_Parte.pdf](http://www.campusvirtual.unt.edu.ar/file.php?file=%2F1395%2FBibliografia_%2FLeland_Roth._1_Parte.pdf)
- Palma, V. (1960-1990). *Guia de estudio antidiseño*.
- PARENT, C. (1970). "ARQUITECTURA: ESTRUCTURAR EL ESPACIO". paris.
- PICON, A. (1997). *L'Art de l'ingenier. Construteur, entepeneur, inventeur*. París: du Center.
- PIERO LABARTA, E. Á. (2010). *Repensar la arquitectura tradicional para el habitar actual Estudio de caso: Zaragoza, Cuarto Espacio*. Zaragoza.
- pixel creativo. (2014). Obtenido de <http://pixel-creativo.blogspot.com/2015/01/anti-disenio-el-primer-paso-hacia-el.html>
- RAGON, m. (1960). *Où vivrons nous demain*. Paris:: Laffont.
- Ragon, M. (1978). *Prospective et futurologie*.
- RODRIGUEZ PRAMPOLINI, I. (s.f.). "La experimentación en el arte contemporáneo".
- SADLER, S. (2005). *Archigram. Architecture without architecture*. London: The MIT Press.



SARMIENTO, j. a. (1990). LA POESIA EXPERIMENTAL ESPAÑOLA 1960-1973.

LA MANCHA: ediciones de la universidad de castilla.

VÁZQUEZ MONTALBÁN, M. (1968). “Experimentalismos, vanguardia y neocapitalismo”. Barcelona: Ediciones de Cultura Popular.

Wagner , A., & Menser, M. (18 de noviembre de 2009). *Lebbeus Woods / Radical*

*Reconstruction*. Obtenido de

<https://historyofourworld.wordpress.com/2009/11/18/lebbeus-woods-radical-reconstruction/>

*Wikipedia* . (s.f.). Obtenido de

[https://es.wikipedia.org/wiki/Antidise%C3%B1o#:~:text=El%20Antidise%C3%B1o%20\(tambi%C3%A9n%20llamado%20Dise%C3%B1o,los%20italianos%20Archizoom%20y%20Superstudio.](https://es.wikipedia.org/wiki/Antidise%C3%B1o#:~:text=El%20Antidise%C3%B1o%20(tambi%C3%A9n%20llamado%20Dise%C3%B1o,los%20italianos%20Archizoom%20y%20Superstudio.)

wikipedia. (08 de Abril de 2018). Obtenido de <https://es.wikipedia.org/wiki/Antisistema>

Woods, L. (15 de diciembre de 2011). *WAR AND ARCHITECTURE*. Obtenido de

<https://lebbeuswoods.wordpress.com/2011/12/15/war-and-architecture-three-principles/>

Woods, L. (s.f.). *Slow Manifesto: Lebbeus Woods Blog*. En 2. Princeton Architectural Press (Ed.).

ZARATE, V. (2003). *La arquitectura del afuera*. Buenos Aires.: Universidad de Buenos Aires.

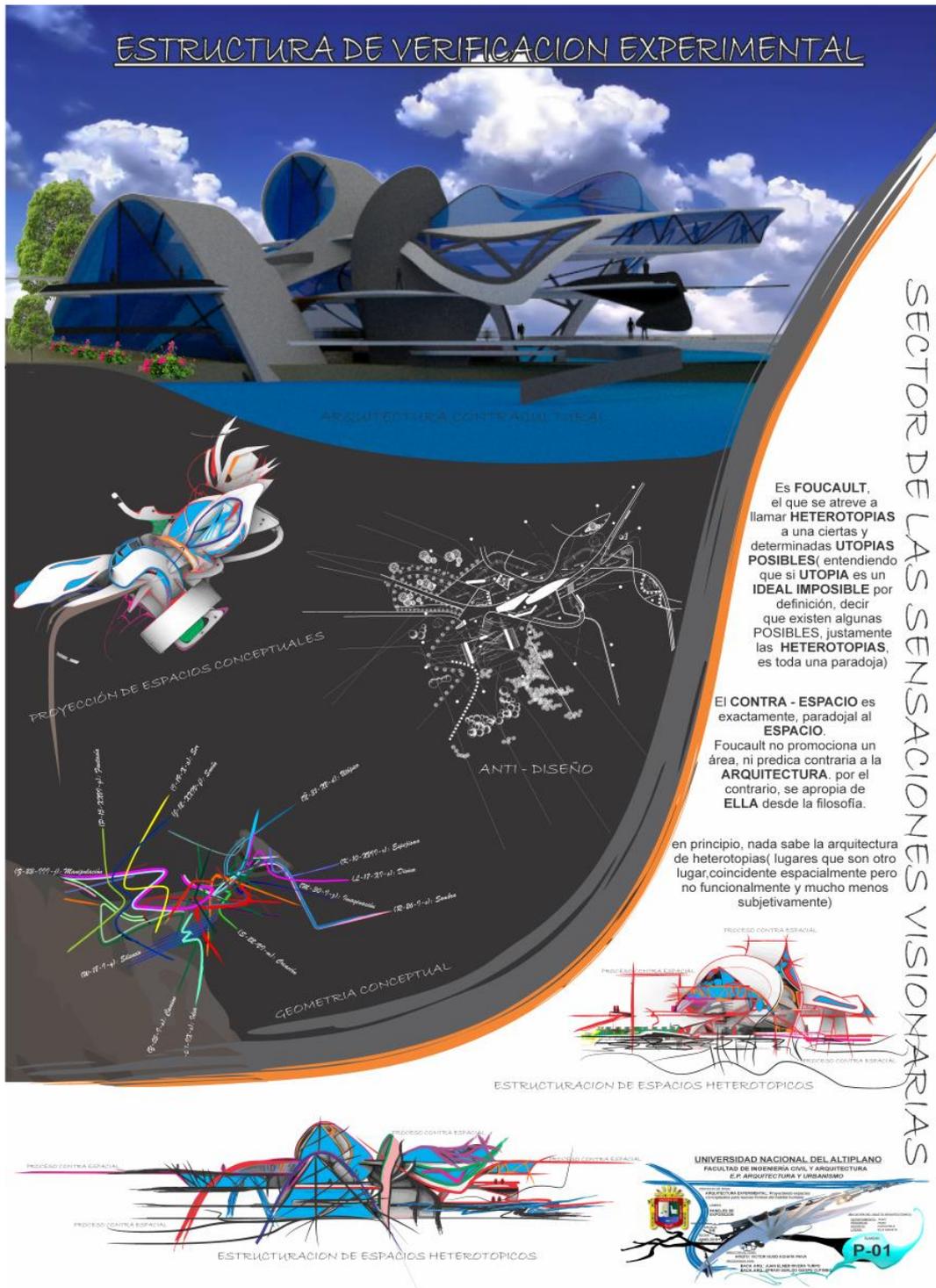
ZAVALETA, J. L. (2009). [https://www.uv.es/sfpv/quadern\\_textos/v39p73-82.pdf](https://www.uv.es/sfpv/quadern_textos/v39p73-82.pdf).

ZUMTHOR, P. (2004). *Pensar la Arquitectura*. Barcelona: Gustavo Gili.



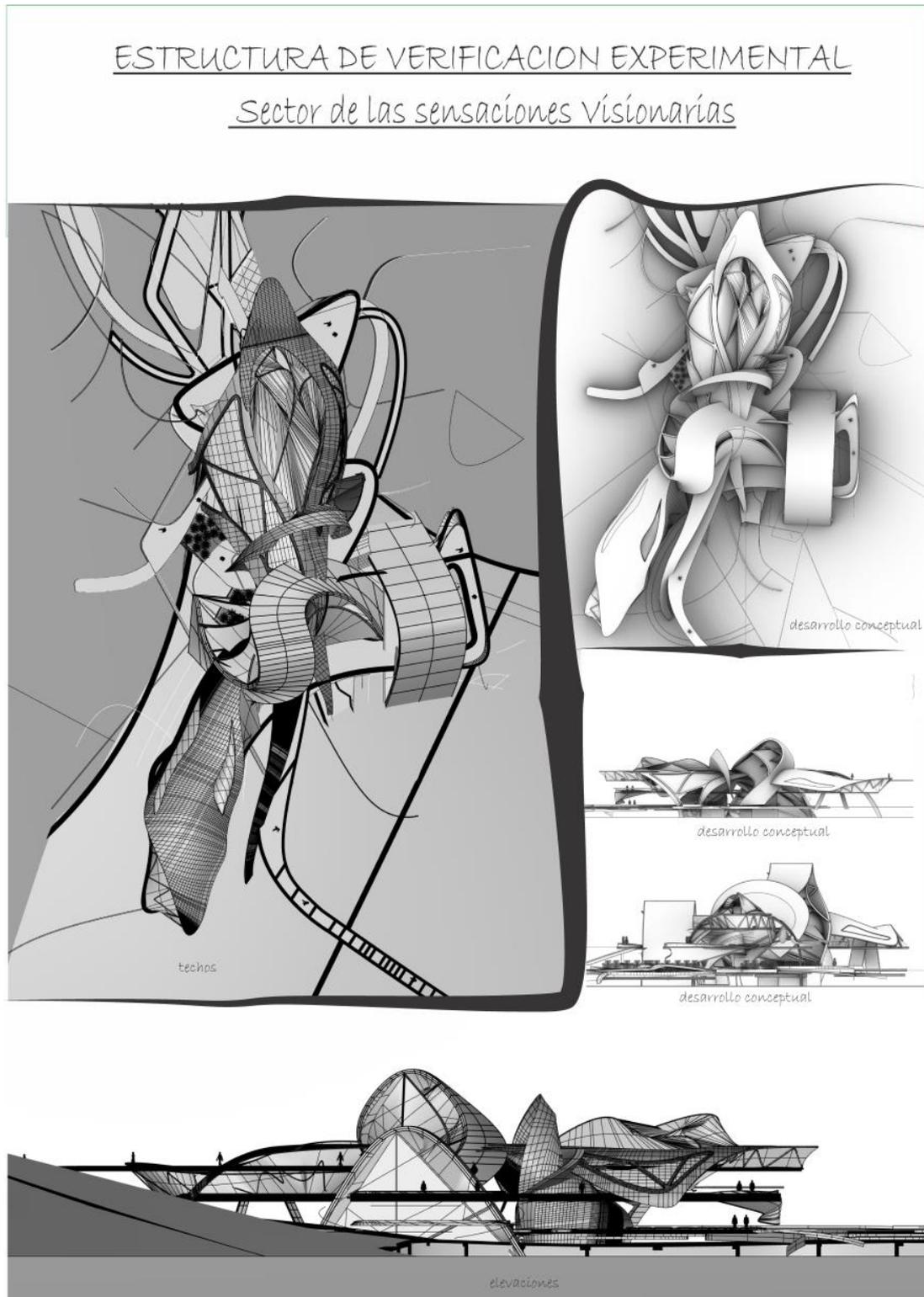
## **ANEXOS**

### **AFICHES Y MAQUETAS**



**Figura 62: Panel de exposición, sector de las sensaciones visionarias**

FUENTE: Elaborado por el equipo de trabajo



**Figura 63: Panel de exposición, conceptual**

FUENTE: Elaborado por el equipo de trabajo

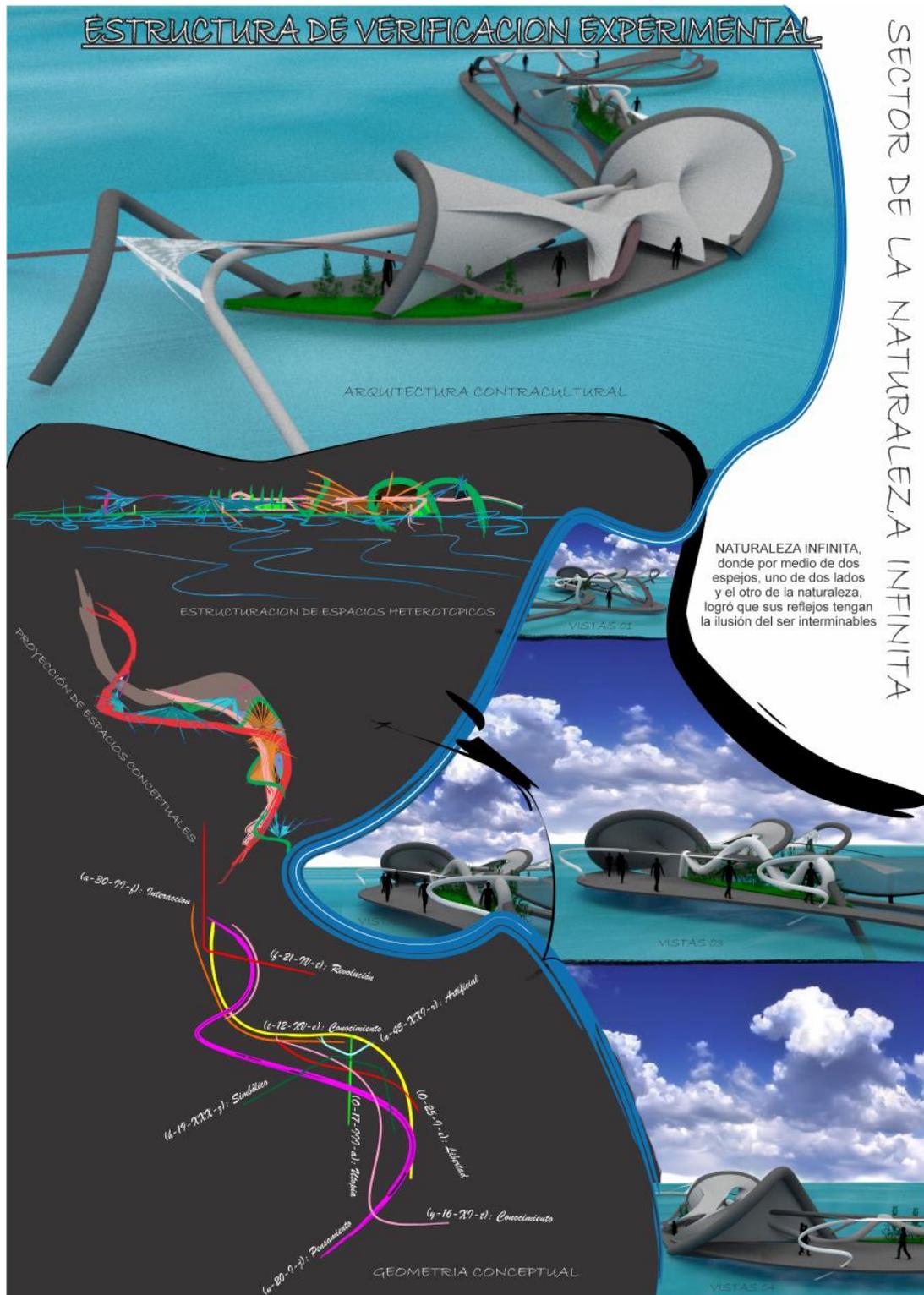
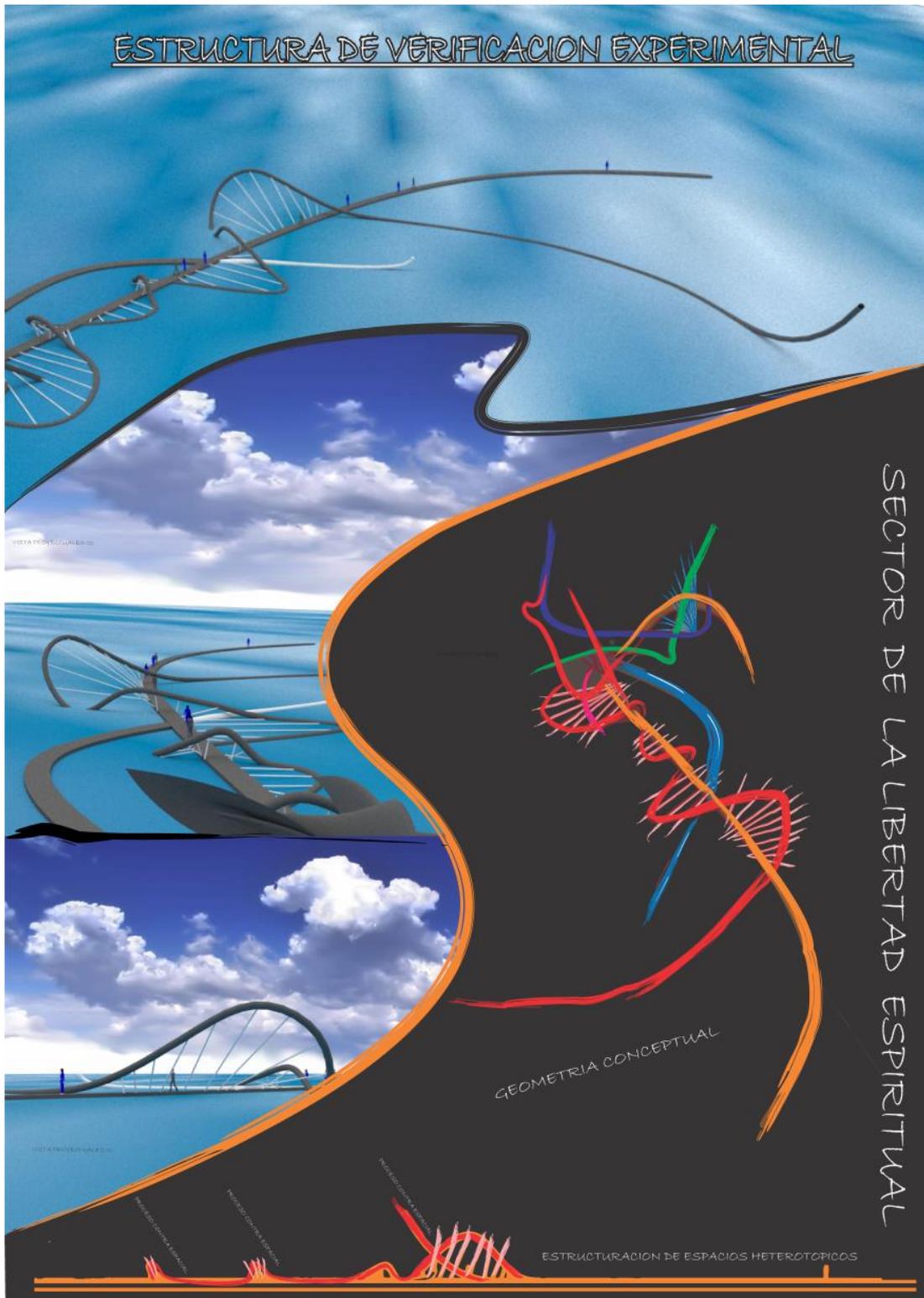


Figura 64: Panel de exposición, sector de la naturaleza infinita

FUENTE: Elaborado por el equipo de trabajo



**Figura 65: Panel de exposición, sector de la libertad espiritual**

FUENTE: Elaborado por el equipo de trabajo



**Figura 66: Fotografía maqueta de estudio**

FUENTE: Elaborado por el equipo de trabajo



**Figura 67: Fotografía de luminarias - maqueta**

FUENTE: Elaborado por el equipo de trabajo



## PLANOS

<b>PLANO GEOMETRÍA DE LA EXTERIORIDAD</b>	<b>G-01</b>
<b>PLANO GEOMETRÍA DE INTERIORIDAD</b>	<b>G-03</b>
<b>PLANO GEOMETRÍA DEL CONCEPTO</b>	<b>G-04</b>
<b>PLANO GEOMETRÍA DE DEPURADO Y SECTORIZACION</b>	<b>G-05</b>
<b>PANELES CONCEPTUALES</b>	<b>P-01</b>
<b>PANELES CONCEPTUALES</b>	<b>P-02</b>
<b>PANELES CONCEPTUALES</b>	<b>P-03</b>
<b>PANELES CONCEPTUALES</b>	<b>P-04</b>
<b>PLANIMETRÍA GENERAL</b>	<b>A-01</b>
<b>PLANTA PRIMER NIVEL: sector de las sensaciones visionarias</b>	<b>A-02</b>
<b>PLANTA SEGUNDO NIVEL: sector de las sensaciones visionarias</b>	<b>A-03</b>
<b>PLANTA TERCER NIVEL: sector de las sensaciones visionarias</b>	<b>A-04</b>
<b>CORTE: sector de las sensaciones visionarias</b>	<b>A-05</b>
<b>ELEVACIONES: sector de las sensaciones visionarias</b>	<b>A-06</b>
<b>ELEVACIONES E ISOMETRÍA: sector de las sensaciones visionarias</b>	<b>A-07</b>
<b>PLANTA PRIMER NIVEL: sector de la naturaleza infinita</b>	<b>A-08</b>
<b>PLANTA SEGUNDO NIVEL: sector de la naturaleza infinita</b>	<b>A-09</b>



<b>CORTES:</b> sector de la naturaleza infinita	<b>A-10</b>
<b>ELEVACIONES:</b> sector de la naturaleza infinita	<b>A-11</b>
<b>PLANTA:</b> sector de la libertad espiritual	<b>A-12</b>
<b>CORTE:</b> sector de la libertad espiritual	<b>A-13</b>
<b>ELEVACIONES:</b> sector de la libertad espiritual	<b>A-14</b>
<b>PLANTA:</b> sector de las melodías soñadas	<b>A-15</b>
<b>CORTES:</b> sector de las melodías soñadas	<b>A-16</b>
<b>ELEVACIONES:</b> sector de las melodías soñadas	<b>A-17</b>