



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



**“DECONSTRUCCIÓN Y ARQUITECTURA: DISEÑO DE  
ESPACIOS PARA LA EXPOSICIÓN, MEDITACIÓN Y CREACIÓN  
DE ARTE EXPERIMENTAL, EN EL SALAR DE UYUNI –  
BOLIVIA”**

**TESIS**

**PRESENTADA POR:**

**Bach. FREDY CASTRO APAZA**

**Bach. ALDO HANDERSON MAMANI QUISPE**

**PARA OPTAR EL TÍTULO PROFESIONAL DE:**

**ARQUITECTO**

**PUNO – PERÚ**

**2022**



## DEDICATORIA

*A los que luchan en lo que creen...*

**Fredy Castro**



## DEDICATORIA

*Dedicado a Derrida, Eisenman, Woods y al maestro Victor Hugo Achata Paiva.*

**Aldo Handerson Mamani Quispe**



## AGRADECIMIENTOS

*Hacia aquellos que piensan que la arquitectura deconstruida es un montón de basura;  
puesto que no lo es...*

*Con el respeto de Heidegger, se agradece a los seres ilustres que creen que la  
arquitectura es una sola y que solo existe un camino. Gracias por inspirarnos y  
guiarnos que por ese camino. No es.*

***Tesistas***



# ÍNDICE GENERAL

**DEDICATORIA**

**AGRADECIMIENTOS**

**ÍNDICE GENERAL**

**ÍNDICE DE FIGURAS**

**ÍNDICE DE TABLAS**

**INDICE DE ACRÓNIMOS**

**RESUMEN ..... 18**

**ABSTRACT..... 19**

## **CAPÍTULO I**

### **INTRODUCCIÓN**

**1.1 PLANTEAMIENTO DEL PROBLEMA ..... 21**

**1.2 FORMULACIÓN DEL PROBLEMA..... 23**

1.2.1 Formulación del problema general..... 23

1.2.2 Formulación de problema específico ..... 23

**1.3 JUSTIFICACIÓN ..... 23**

**1.4 OBJETIVOS DE LA INVESTIGACIÓN ..... 25**

1.4.1 Objetivo general ..... 25

1.4.2 Objetivos específicos ..... 25

**1.5 HIPÓTESIS ..... 25**

1.5.1 Hipótesis general ..... 25

1.5.2 Hipótesis específicas ..... 26

## **CAPÍTULO II**

### **REVISIÓN DE LITERATURA**

**2.1 MARCO TEÓRICO ..... 28**



2.1.1	Espacios de exposición, meditación y creación de arte .....	28
2.1.1.1	Espacios de exposición y creación de arte .....	28
2.1.1.2	Espacios de meditación .....	32
2.1.2	Deconstrucción .....	34
2.1.2.1	Deconstrucción, experiencia de lo imposible: origen .....	34
2.1.2.2	La deconstrucción como productor de nuevo conocimiento. ...	39
2.1.2.3	El futuro de la práctica deconstructiva .....	41
2.1.3	Deconstrucción y arquitectura .....	42
2.1.3.1	La metáfora arquitectónica Jaques Derrida .....	42
2.1.3.2	Exposición del Moma en Nueva York .....	47
2.1.3.3	Mark Wigley y la arquitectura deconstructivista .....	48
2.1.3.4	Los espacios contemporáneos y Mark Wigley .....	54
2.1.3.5	El fin de lo clásico de Peter Eisenman .....	55
2.1.3.6	El sistema abierto .....	70
2.1.3.7	El constructivismo ruso y la arquitectura deconstructivista .....	73
2.1.3.8	Derrida y Eisenman en Parq de la Villette .....	77
2.1.4	Arte y arquitectura experimental .....	82
2.1.4.1	Arte experimental antecedentes y conocimientos previos de lo experimental en el arte y la arquitectura .....	83
2.1.5	Arquitectura experimental .....	86
<b>2.2</b>	<b>MARCO CONCEPTUAL. ....</b>	<b>90</b>
2.2.1	Arquitectura experimental .....	91
2.2.2	Proyecto arquitectónico experimental .....	91
2.2.3	Proyecto arquitectónico convencional .....	92
2.2.4	Espacio arquitectónico .....	92



2.2.5	Objeto arquitectónico: .....	92
2.2.6	Antiprograma: .....	92
2.2.7	Programa arquitectónico .....	93
2.2.8	Dogma .....	94
2.2.9	Sistema abierto .....	94
2.2.10	Tipología arquitectónica.....	94
2.2.11	Deconstrucción.....	95
2.2.12	Superficialidad .....	95
2.2.13	Figurativo .....	95
2.2.14	Meditación.....	95
2.2.15	Creación .....	95
2.2.16	Exposición.....	96
<b>2.3</b>	<b>MARCO REFERENCIAL .....</b>	<b>96</b>
2.3.1.	Centro Aronoff de diseño y arte. (1988-1996) Peter Eisenman.....	96
2.3.2.	Museo de Arte de la Universidad de California (1986) Peter Eisenman	99
2.3.3.	Museo experimental El Eco (1953) Mathias Goeritz.....	103
2.3.4.	Conclusiones teóricas.....	104
2.3.4.1.	Argumento teórico .....	104

## CAPÍTULO III

### MATERIALES Y MÉTODOS

<b>3.1.</b>	<b>METODOLOGÍA DE INVESTIGACIÓN .....</b>	<b>108</b>
3.1.1.	Metodología empleada .....	108
3.1.2.	Diseño de investigación .....	108
3.1.2.1.	Etapas de investigación .....	109
3.1.2.2.	Etapas de desarrollo y análisis.....	109



3.1.2.3. Etapa de aplicación teórica en proyecto arquitectónico.....	109
3.1.2.4. Conclusiones y recomendaciones .....	110
3.1.3. Esquema metodológico .....	111
3.1.4. Técnicas e instrumentos para la recolección de datos.....	111
3.1.5. Población y muestra .....	111
<b>3.2. MARCO REAL: FASE DIAGNÓSTICA .....</b>	<b>112</b>
3.2.1. Análisis de sitio .....	112
3.2.1.1. Etimología.....	112
3.2.1.2. Descripción .....	112
3.2.1.3. Historia.....	113
3.2.1.4. Características del Salar de Uyuni .....	114
3.2.1.5. Leyenda del Salar de Uyuni .....	114
3.2.1.6. Aspecto físico paisajista.....	115
3.2.2. Ubicación contextual.....	116
3.2.2.1. Contexto nacional .....	117
3.2.2.2. Contexto regional.....	118
3.2.2.3. Contexto zonal .....	119
3.2.3. Aspecto geográfico.....	119
3.2.4. Accesibilidad y rutas .....	124
<b>3.3. ELECCIÓN PARA UBICACIÓN DE EMPLAZAMIENTO .....</b>	<b>127</b>
<b>3.4. UBICACIÓN DE EMPLAZAMIENTO .....</b>	<b>128</b>
3.4.1. Paisaje natural y posibilidad de experimentación .....	128
3.4.2. Topografía y dimensión física.....	129
3.4.3. Accesibilidad.....	130





## CAPÍTULO IV

### RESULTADOS Y DISCUSIÓN

4.1. DELIMITACIÓN.....	132
4.1.1. Delimitación del área de trabajo .....	132
4.1.2. Proceso de delimitación a partir de Branches de Jhon Cage.....	134
4.2. ELABORACIÓN DEL CONCEPTO ARQUITECTÓNICO (ELABORACIÓN DE ANTIPROGRAMA) .....	138
4.2.1. Antiprograma arquitectónico .....	144
4.3. PROCESO DE GEOMETRIZACIÓN .....	147
4.3.1. Registro y conexión geométrica con el lugar, Salar de Uyuni .....	147
4.3.2. Interioridad y exterioridad.....	156
4.3.3. Trazos .....	158
4.3.4. Geometría conceptual.....	163
4.3.5. Geometría del depurado .....	164
4.3.6. Elaboración de correlación de “premisas” y “aproximación funcional”..... .....	165
4.3.7. Sistema de interconexión espacial de zonas.....	169
4.3.8. Zonificación .....	170
4.3.9. Registro de extensión espacial resultante, registro cuantitativo (Programación cuantitativa).....	173
4.3.10. Diagramas de dinámicas funcionales .....	174
4.3.11. Bosquejos y apuntes iniciales para el objeto arquitectónico.....	179
4.4. UNIDADES ESPACIALES DEL PROYECTO .....	190
4.4.1. Zona A- Espacios de meditación.....	190
4.4.2. Zona B-Espacios de creación .....	197



4.4.3. Zona C-Espacios complementarios.....	200
4.4.4. Zona D- Espacios de exposición.....	203
4.4.5. Zona E- Espacios de contemplación .....	210
4.4.6. Zona F- Libre y esparcimiento .....	211
4.5. PROCESO DE CONVOCATORIA DE EXPOSICIÓN ARTÍSTICA .....	214
4.5.1. Obras seleccionadas y su mirada deconstructiva .....	217
4.5.2. Obras deconstructivas dentro de la propuesta del proyecto.....	227
4.5.3. Reconocimiento por grupos artísticos.....	231
<b>V. CONCLUSIONES.....</b>	<b>232</b>
<b>VI. RECOMENDACIONES.....</b>	<b>234</b>
<b>VII. REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS.....</b>	<b>235</b>
<b>ANEXOS.....</b>	<b>237</b>

Área : Diseño arquitectónico.

Tema : Teoría e infraestructura de Arte.

Línea de investigación: Arquitectura social, teoría y crítica.

**FECHA DE SUSTENTACIÓN:** 28 de diciembre de 2022



## ÍNDICE DE FIGURAS

Figura 1: Exposición Siqueiros, Rivera y Orozco en el MALI .....	29
Figura 2: El museo Guggenheim de Bilbao .....	30
Figura 3: Espacio de trabajo del artista Gustavo Díaz Sosa .....	31
Figura 4: Práctica meditativa en el Salar de Uyuni .....	33
Figura 5: Fotografía de la página del tablero de dirección en Rayuela. ....	40
Figura 6: Vista aérea de la azotea de las oficinas de Falkestrasse. ....	52
Figura 7: Planimetría de las oficinas de Falkestrasse. ....	53
Figura 8: Partenón.....	57
Figura 9: Templete de Bramante .....	58
Figura 10: Hombre de Vitruvio Y Modulor de Le Corbusier. ....	62
Figura 11: Catedral Gótica.....	66
Figura 12: Vista aérea del Monumento al Holocausto. ....	69
Figura 13: Interior del Monumento al Holocausto. ....	69
Figura 14: Panorama de la tercera exposición OBMOKhU Moscú 1921. ....	73
Figura 15: Maqueta edificio de apartamentos Coop Himmellblau(exposición MoMa). 75	
Figura 16: El Lissitzky, ‘Neuer’ .....	76
Figura 17: Maqueta de la versión definitiva de Choral work. ....	81
Figura 18: Parque de la Villete, composición formal. ....	82
Figura 19: Dibujo a mano de arquitectura experimental. ....	86
Figura 20: Aeroliving labs y Reconstrucción de Habana. ....	89
Figura 21: Pabellón de la luz; Obra construida de Lebbeus Woods. ....	90
Figura 22: Detalle del proceso de trazado, giros y movimientos que proyecta Peter Eisenman para el edificio del Centro Anoroff. ....	97
Figura 23: Antes y ahora.....	98
Figura 24: Maqueta final del Centro Anoroff de Diseño y Arte.....	99
Figura 25: Esquema global del museo. ....	100
Figura 26: Formas icónicas codificadas por colores.....	101
Figura 27: Esquema general del proyecto.....	103
Figura 28: Museo del eco: La escultura penetrable de Mathias Goeritz. ....	104
Figura 29: Monumento al Holocausto. ....	105
Figura 30: Esquema metodológico. ....	111



Figura 31: Salar de Uyuni. ....	113
Figura 32: Vista general del salar con efecto espejo. ....	115
Figura 33: Isla del pescado. ....	116
Figura 34: Contexto geográfico. ....	117
Figura 35: Contexto nacional de Bolivia. ....	118
Figura 36: Mapa de contexto regional. ....	118
Figura 37: Cactus gigantes de la isla del pescado. ....	121
Figura 38: Flamencos. ....	122
Figura 39: Acceso La Paz - Uyuni. ....	125
Figura 40: Acceso San Pedro de Atacama – Uyuni. ....	125
Figura 41: Acceso Tupiza - Uyuni. ....	126
Figura 42: Ruta principal al salar de Uyuni. ....	127
Figura 43: Principales islas del salar. ....	128
Figura 44: Emplazamiento para el proyecto. ....	133
Figura 45: Canal left; Branches. ....	135
Figura 46: Canal right; Branches. ....	135
Figura 47: Tabla de intersecciones Right/Left. ....	136
Figura 48: Coordenadas del polígono. ....	137
Figura 49: Trazo sobre el emplazamiento. ....	138
Figura 50: Ubicación de la Isla del Pescado. ....	151
Figura 51: Ubicación de los volcanes principales. ....	152
Figura 52: Ubicación de las islas principales. ....	152
Figura 53: Ubicación de los salares aledaños. ....	153
Figura 54: Ubicación de lagunas aledañas. ....	153
Figura 55: Puntos principales de los hitos naturales. ....	154
Figura 56: Interacción de líneas. ....	155
Figura 57: Interioridad mediante la unión de las bisectrices. ....	156
Figura 58: Interioridad mediante líneas paralelas. ....	157
Figura 59: Interioridad mediante la unión de puntos de circunferencia. ....	157
Figura 60: Exterioridad mediante la proyección de elementos naturales del entorno. .	158
Figura 61: Interpretación gráfica. ....	159
Figura 62: Interpretación gráfica 2. ....	160
Figura 63: Interpretación gráfica 3. ....	160
Figura 64: Interpretación gráfica 4. ....	161



Figura 65: Interpretación gráfica 5. ....	161
Figura 66: Interpretación gráfica 6. ....	162
Figura 67: Depurado final.....	162
Figura 68: Geometría conceptual.....	164
Figura 69: Geometría del depurado. ....	165
Figura 70: sistema de interconexión espacial. ....	170
Figura 71: Zonificación. ....	172
Figura 72: Diagrama de funciones esquema global.....	174
Figura 73:Diagrama de funciones zona A y B.....	175
Figura 74: Diagrama de funciones zona C y D.....	176
Figura 75: Diagrama de funciones zona E y F.....	177
Figura 76: Espacios de meditación-Bocetos iniciales.....	179
Figura 77: Espacios de creación – Bocetos iniciales. ....	180
Figura 78: Espacios de creación – Bocetos iniciales. ....	180
Figura 79: Espacios de exposición/ interiores – Bocetos iniciales. ....	181
Figura 80: Espacios de exposición/isométrico – Bocetos iniciales. ....	181
Figura 81: Espacios de exposición/ sala de esculturas – Bocetos iniciales. ....	182
Figura 82: Espacios de exposición/elevación – Bocetos iniciales.....	182
Figura 83: Espacios de exposición/ exteriores– Bocetos iniciales. ....	183
Figura 84: Espacios de exposición/ circulaciones y galerías – Bocetos iniciales.....	183
Figura 85: Espacios de exposición/ detalles– Bocetos iniciales. ....	184
Figura 86: Espacios de exposición/ sótano – Bocetos iniciales.....	184
Figura 87: Espacios de exposición/ sótano 2 – Bocetos iniciales.....	185
Figura 88: Espacios de exposición/estructuras – Bocetos iniciales.....	185
Figura 89: Espacios de exposición/montaje de obras– Bocetos iniciales.....	186
Figura 90: Espacios de exposición/ circulaciones verticales– Bocetos iniciales.....	186
Figura 91: Zonificación – Plot plan. ....	187
Figura 92: Esquema rizomático. ....	189
Figura 93: Espacios de meditación/ vista oeste – Render.....	190
Figura 94: Espacios de meditación- Planimetría. ....	191
Figura 95: Sala de meditación convencional. ....	193
Figura 96: Espacios de meditación/vista zona nuclear 3 – Render.....	195
Figura 97: Espacios de meditación/ vista zona nuclear 2– Render.....	195
Figura 98: Espacios de meditación/ vista este – Render.....	196



Figura 99: Espacios de meditación/ vista aérea – Render. ....	197
Figura 100: Espacios de Creación/ ingreso– Render. ....	197
Figura 101: Espacios de Creación/ plazoleta– Render. ....	198
Figura 102: Espacios de Creación/ sala de exploración grupal– Render 1.....	199
Figura 103: Espacios de Creación/ sala de exploración grupal– Render 2.....	199
Figura 104: Espacios de creación- planimetría. ....	200
Figura 105: Espacios complementarios/patio de comidas- Render 1. ....	201
Figura 106: Espacios Complementarios/patio de comidas- Render 2. ....	202
Figura 107: Espacios complementarios – planimetría. ....	203
Figura 108: Espacios de exposición/ vista principal- Render.....	204
Figura 109: Espacios de exposición/ isométrico- Render 1.....	205
Figura 110: Espacios de exposición/ isométrico- Render 2.....	206
Figura 111: Espacios de exposición/ plataforma de exposición suspendida- Render. .	207
Figura 112: Espacios de exposición/ sótano sala de exposicion permanente- Render.	208
Figura 113: Espacios de exposición/ sótano recinto de esculturas- Render. ....	208
Figura 114: Espacios de exposición/ sótano sala de colección- Render.....	209
Figura 115: Espacios de exposición/ sótano sala de exposición audiovisual – Render. .....	210
Figura 116: Espacios de exposición – planimetría. ....	210
Figura 117: Espacios de contemplación/ plataforma de contemplación - Render.....	211
Figura 118: Libre y Esparcimiento/laberinto de las ideas- Render 1. ....	212
Figura 119: Libre y Esparcimiento/laberinto d elas ideas- Render 2. ....	213
Figura 120: Libre y Esparcimiento/vista aérea- Render. ....	213
Figura 121: Flayers de convocatoria.....	216
Figura 122: Flayer de exposición.....	217
Figura 123: Deconstruyendo un habitar.....	218
Figura 124: Nexoi XX. ....	219
Figura 125: En estado puro de sitio. ....	220
Figura 126: SHE-CESSION. ....	221
Figura 127: Deconstrucciones II.....	222
Figura 128: Bajo las aguas del pacífico. ....	223
Figura 129: Atados/Desatados. ....	224
Figura 130: La última noche buena de enero.....	225
Figura 131: La humana realidad de una criatura. ....	226



Figura 132: El límite móvil.....	227
Figura 133: Obras de arte en la zona de exposición 01. ....	228
Figura 134: Obras de arte en la zona de exposición 02. ....	228
Figura 135: Obras de arte en la zona de exposición 03. ....	229
Figura 136: Obras de arte en la zona de exposición 04. ....	229
Figura 137: Obras de arte en la zona de exposición 05. ....	230
Figura 138: Obras de arte en la zona de exposición 06. ....	230



## ÍNDICE DE TABLAS

Tabla 1.	Comunidades artísticas .....	111
Tabla 2.	Información meteorológica temperatura expresado en grados centígrados	122
Tabla 3.	Información meteorológica precipitación pluvial y días con lluvia expresado en milímetros .....	123
Tabla 4.	Información meteorológica de humedad relativa expresada en porcentajes .... .....	124
Tabla 5.	Resultante aleatoria de los números .....	137
Tabla 6.	Tabla de conceptos .....	142
Tabla 7.	Interrelación de conceptos .....	143
Tabla 8.	Antiprograma arquitectónico.....	144
Tabla 9.	Premisas.....	166
Tabla 10.	Aproximación funcional .....	167
Tabla 11.	Interrelación de premisas y aproximaciones funcionales.....	168
Tabla 12.	Interrelación de zona espacial con zona conceptual.....	168
Tabla 13.	Zonificación.....	171
Tabla 14.	Programación funcional cuantitativa.....	173
Tabla 15.	Zonas dinámicas del proyecto .....	188
Tabla 16.	Esquema de circulaciones.....	193





## INDICE DE ACRÓNIMOS

UNA:	Universidad Nacional del Altiplano
SERNARP:	Servicio Nacional de Áreas Protegidas
PDU:	Plan de Desarrollo Urbano
PDM:	Plan de Desarrollo Municipal
RNE:	Reglamento Nacional de Edificaciones



## RESUMEN

Esta investigación contiene dos partes importantes: la primera es conocer que estrategias deconstructivas son posibles para la proyección arquitectónica y la segunda el desarrollo del proyecto aplicando la estrategia deconstructiva en su proceso de elaboración. Ninguna de las dos es relevante sobre la otra, ya que ambas tienen una magnitud de importancia y actuarán de manera recíproca, continua y complementaria en el proceso. Como primera parte: se realiza un estudio de la deconstrucción y su relación con la Arquitectura; abordar este tema es fundamental, ya que existe un desconocimiento y mala comprensión de cómo la deconstrucción es aplicada en arquitectura cayendo en la superficialidad de su entendimiento por parte de otras investigaciones. Por lo que se plantea el desarrollo teórico acerca del tema partiendo por el estudio de la deconstrucción como tal, según Jaques Derrida en desjerarquizar y desestructurar sistemas de un logocentrismo aceptado como dogma, ya que la deconstrucción no es una doctrina ni un método, sino como indica el mismo Derrida es una “estrategia” para descomponer la metafísica occidental. Como capítulo siguiente de esta investigación se desarrolla el proyecto arquitectónico: donde la estrategia deconstructiva será aplicada en el proyecto arquitectónico experimental teniendo la cualidad de generar espacios no convencionales para la exposición, meditación y creación de arte experimental y su relación con el artista, rescatando la singularidad del lugar (Salar de Uyuni) como los binomios que demanda buscar la deconstrucción en el mismo emplazamiento genera como: cielo-tierra, luz- oscuridad, todo- nada, presencia-ausencia, etc. Y los hitos naturales que se hacen presentes por el mismo entorno natural del Salar de Uyuni.

Palabras clave: arquitectura, deconstrucción, arte, experimental y estrategia.



## ABSTRACT

This research contains two important parts: the first one is to know what deconstructive strategies are possible for the architectural projection and the second one is the development of the project applying the deconstructive strategy in its elaboration process. Neither of the two is relevant over the other, since both have a magnitude of importance and will act in a reciprocal, continuous and complementary way in the process. As a first part: a study of deconstruction and its relationship with architecture is carried out; addressing this issue is essential because there is a lack of knowledge and misunderstanding of how deconstruction is applied in architecture, falling into the superficiality of its understanding by other research. Therefore, the theoretical development of the subject is proposed starting with the study of deconstruction as such, according to Jaques Derrida in de-hierarchizing and de-structuring systems of a logocentrism accepted as dogma, since deconstruction is not a doctrine or a method, but as Derrida himself indicates, it's a "strategy" to decompose western metaphysics. As the next chapter of this research, the architectural project is developed: where the deconstructive strategy will be applied in the experimental architectural project having the quality of generating unconventional spaces for the exhibition, meditation and creation of experimental art and its relationship with the artist, rescuing the uniqueness of the place (Salar de Uyuni) as the binomials that demand to seek deconstruction in the same site generates as: sky-earth, light-darkness, all-nothing, presence-absence, etc.. And the natural landmarks that are made present by the same natural environment of the Salar de Uyuni.

Keywords: architecture, deconstruction, art, experimental and strategy.



# CAPÍTULO I

## INTRODUCCIÓN

Una de las grandes incógnitas podría decirse en el campo académico de la arquitectura es: ¿Cómo es la aplicación de la estrategia deconstructiva en la proyección arquitectónica? Pues una muestra a esta incógnita de manera muy particular se desarrolla en el proceso de esta investigación, tomando a la deconstrucción como estrategia para la elaboración de una propuesta arquitectónica en particular.

Ciertamente existen varios documentos y publicaciones donde se indica un grado muy débil de comprensión de esta interrelación, cayendo en una superficialidad de información y hasta casi planteándolo como un “estilo” arquitectónico más, cosa que la deconstrucción misma no plantea principios, características o dogmas. Cabe resaltar que este tema ha sido expresado entre arquitectos como Eisenman, Bernard Tschumi, Lebbeus Woods y entre otros. En algunos casos haciendo referencia directamente a la deconstrucción y en otros que han sido considerados en esta tesis por su incidencia en su obra como “prácticas deconstructivas”. Por lo tanto, en este proceso de investigación se opta por estudiar a la misma deconstrucción desde el enunciado del propio Jaques Derrida, para identificar los procesos de la actividad deconstructiva direccionado hacia la arquitectura, ya que al encerrar a una disciplina dentro de su mismo campo de estudio reduce las posibilidades con las que podría interaccionar con otras disciplinas, es decir, estudiar a la arquitectura desde la misma arquitectura conlleva a la comprensión de una dimensión física muy superficial de lo que en realidad esconde por lo que se opta por otras herramientas para visualizar lo que conlleva a la arquitectura en su concepción que es el pensamiento como creación.



Al tener claro esta perspectiva nueva y posibilidades de proyección, es ahí justamente donde para realizar la aplicación de la estrategia deconstructiva en un proyecto en particular se plantea uno con responder a generar espacios de meditación, creación y exposición de arte (como aproximaciones funcionales, no tipología arquitectónica) donde el escenario que resguarda y brinda posibilidad de proyección es el Salar de Uyuni en Bolivia, con su extensión aproximada de 10,582 KM<sup>2</sup> comprende en su emplazamiento uno muy particular su blanquecino resplandor, su extensión, la naturalidad del paisaje serán complementos precisos que permitirá con mucha más intensidad la manifestación y aplicación de la deconstrucción en arquitectura; generando espacios no convencionales, realizando la aplicación de algunas prácticas deconstructivas como intervención que abre nuevas perspectivas de comprender el espacio, la forma y hasta un cuestionamiento de la lógica funcional del objeto mismo manifestados en los resultados.

Y respondiendo a la incógnita inicial es así como resultado de esta investigación se exponen algunas maneras de aplicación de la estrategia deconstructiva en una proyección arquitectónica no se indica que son las únicas maneras ni se establece una receta sino que son las que se han logrado encontrar en este proceso de creación e investigación, ya que será de importancia para futuros estudiosos a quienes ha de aperturar nuevos caminos para indagar.

## **1.1 PLANTEAMIENTO DEL PROBLEMA**

La deconstrucción como termino es un tema novedoso nacido en los 60 desarrollada por el filósofo argelino Jaques Derrida entre coloquios de teóricos y a finales del siglo XX el tema de la deconstrucción se expande a otras áreas como son la literatura, poesía, artes y la misma arquitectura.



Es de tal manera que al tener un tiempo manifestándose la deconstrucción en relación a la arquitectura dentro del postmodernismo hay campos que aún faltan explorar; detectándose, así como es el caso de su manera aplicativa en el proceso de creación de una propuesta arquitectónica (en la proyección de una propuesta arquitectónica).

Para ser posible la aplicación práctica de la estrategia deconstructiva en el proceso de elaboración de una propuesta arquitectónica es necesario tener un escenario físico donde emplazar el objeto arquitectónico y una situación de aproximación funcional como requerimiento a resolver para la dotación espacial. Es de tal manera fundamental especificar estos 2 detalles para elaborar la propuesta arquitectónica a resolver aplicando la estrategia deconstructiva.

- Se ha detectado que a nivel sudamericano existen diversas comunidades de artistas experimentales que no tienen una infraestructura que esté proyectada con misma línea de exploración no convencional. Es así que se opta por la deconstrucción como posibilidad de proyección para que el mismo objeto tenga un proceso de creación no convencional y este en relación a la misma línea de arte que generan los artistas.

Cabe resaltar también que resuelva las necesidades de las cualidades espaciales que necesitan los artistas experimentales para lograr el proceso de interacción de su obra. Resumiéndose en 3 actividades básicas que se requieren solucionar espacialmente que son la exposición, meditación y creación.

- En relación al lugar de emplazamiento surge la necesidad de como poder relacionar al objeto arquitectónico con el espacio físico existente; mediante una estrategia deconstructiva, es por eso que opta por el Salar de Uyuni como lugar a resolver, ya que contiene un gran potencial paisajístico donde las construcciones



convencionales aún no han llegado y tiene variedad de hitos naturales para posibilitar la interacción con el objeto arquitectónico.

## **1.2 FORMULACIÓN DEL PROBLEMA**

### **1.2.1 Formulación del problema general**

- ¿Cómo diseñar una propuesta arquitectónica que aplicando la estrategia de la deconstrucción pueda generar espacios de exposición, meditación y creación de arte experimental en el Salar de Uyuni Bolivia?

### **1.2.2 Formulación de problema específico**

- ¿Qué procesos de la estrategia deconstructiva aplicado en la arquitectura permitirán la exploración para generar un objeto arquitectónico no convencional?
- ¿Qué cualidades debe albergar los espacios de meditación, creación y exposición de arte experimental para que sean apropiadas la realización de actividades?
- ¿Qué relaciones físico espaciales podrá existir entre el Salar de Uyuni y la propuesta arquitectónica deconstructiva, que permita crear el vínculo geométrico entre el lugar y objeto?

## **1.3 JUSTIFICACIÓN**

La deconstrucción como término teórico relacionado con la arquitectura ya lleva unas aproximadamente 3 décadas de manera actuante; sin embargo, aún no se logran explorar de manera total las posibilidades que pueda brindar en relación a la arquitectura, a pesar de que ya se tiene una gran difusión del término en el tiempo postmoderno, carece de su parte aplicativa en una proyección arquitectónica (haciendo referencia al proceso y no a la arquitectura deconstructivista como estilo). Es por esa razón de que un caso específico que amerita realizar es la “aplicación” de la estrategia deconstructiva en la proyección de una propuesta arquitectónica específica”.



Como partida se tiene la localización de estrategias deconstructivas que existen para tener comprensión de la deconstrucción en arquitectura, y sirvan de recursos para ser aplicados en el proyecto arquitectónico desde su conceptualización y desarrollo de anti programa y transposición de la palabra a lo gráfico.

En cuanto al ¿por qué? se desarrolla una propuesta arquitectónica específica es que para ser posible que la estrategia deconstructiva sea aplicada en un proyecto es necesario un mediador con alguna aproximación funcional que en este caso es la proyección de espacios de exposición, meditación y creación de arte experimental.

Estos mediadores responden, complementan y habrán de potencializar la estrategia deconstructiva porque el arte experimental a diferencia de los estilos artísticos no se rige de características en particular, detalle que la misma estrategia deconstructiva va encaminada en el mismo rumbo es por esa razón que se complementan.

Respecto a la aproximación funcional que se les brinda acerca de la exposición, meditación y creación pues estas tres actividades actúan como un circuito de manifestación artística, es decir, que el usuario hipotético artista, que para crear su arte necesita de una meditación del que hacer sobre su obra y una vez creada su obra habrá de exponerlo. Pero la situación de estas actividades no es rígida ya que el artista podría crear su obra en el mismo espacio de meditación como también en los espacios de creación podrían. Estas cualidades y dinamismos deberán concebir los espacios en relación a las aproximaciones funcionales con el fin de generar una dinámica de interrelaciones entre espacios para buscar posibilidades múltiples de proyección.

El emplazamiento como el Salar de Uyuni comprende un gran potencial paisajístico, además no contiene el ligamento a lo urbano y a las construcciones convencionales. El proyecto arquitectónico que se habrá de elaborar podrá relucirse y notar su presencia de manera clara en el paisaje blanco del salar; como también para la





aplicación de este proyecto se opta por emplazarlo en un lugar real para generar un nuevo sistema de interconexión con hitos naturales y nos brinde una nueva posibilidad de relación geométrica al momento de emplazar la propuesta arquitectónica, accionando así la posibilidad deconstructiva del lugar.

## **1.4 OBJETIVOS DE LA INVESTIGACIÓN**

### **1.4.1 Objetivo general**

- Plantear una propuesta arquitectónica que aplicando la estrategia de la deconstrucción pueda generar espacios de exposición, meditación y creación de arte experimental en el Salar de Uyuni Bolivia.

### **1.4.2 Objetivos específicos**

- Identificar los procesos de la estrategia deconstructiva aplicado en la arquitectura que permitan la exploración para generar un objeto arquitectónico no convencional.
- Determinar las cualidades que debe albergar los espacios de meditación, creación y exposición de arte experimental para la realización de óptimas actividades.
- Determinar las relaciones físico espaciales entre el Salar de Uyuni y la propuesta arquitectónica experimental, para crear el vínculo geométrico entre el objeto y el lugar.

## **1.5 HIPÓTESIS**

### **1.5.1 Hipótesis general**

- La propuesta arquitectónica que aplica la estrategia de la deconstrucción puede generar espacios de exposición, meditación y creación de arte experimental en el Salar de Uyuni Bolivia.



### 1.5.2 Hipótesis específicas

- Los procesos de la estrategia deconstructiva aplicado en arquitectura, permiten la exploración para generar un objeto arquitectónico no convencional.
- Las cualidades que debe albergar los espacios de meditación, creación y exposición de arte experimental, permiten la realización óptima de dichas actividades.
- Las relaciones físico espaciales entre el Salar de Uyuni y la propuesta arquitectónica experimental, permiten crear el vínculo geométrico entre el objeto y lugar.



*“La arquitectura no es adaptación.*

*Pues la adaptación y la clasificación ordenada son la expresión de una actitud rígida reaccionaria y atrincherada, tanto en la arquitectura como en la vida social. Una actitud que congela la vida. Al igual que la precaución y permanecer en el pasado petrifican todo lo vivo.*

*Pero la arquitectura vive por unos instantes en el momento del proyecto. De ahí que nunca pueda ser pasado, pues se convierte en un futuro en ese momento.*

*El instante de proyectar distingue y decide. Si queda libre de coacciones, clichés, ideologías y formalismos, entonces la arquitectura se libera.*

*Entonces se deshace todo condicionante material. La casualidad queda anulada.*

*Arquitectura es ahora”*

(Himmelbau, 1982, pág. 30)



## CAPÍTULO II

### REVISIÓN DE LITERATURA

#### 2.1 MARCO TEÓRICO

##### 2.1.1 Espacios de exposición, meditación y creación de arte

##### 2.1.1.1 Espacios de exposición y creación de arte

Espacio de exposición; es decir, un espacio que reformula al quien lo habita. Se ratifica como un ambiente que dialoga con el auténtico visitante en flujo de libertad; de una parte, es receptor y por otra a la vez, un constructor y deconstructor de pensamientos, ideas; es por eso que los espacios de exposición comparten un verdadero intercambio y a la vez encuentro, riesgos, goces y posibilidades. Fuera de su carácter arquitectónico y físico este espacio es abierto a la convicción de culturas, de seres humanos convocados a habitar como testigos de expresión de vida.

En estos espacios donde se contemplan obras de arte, se ofrece al visitante un espectáculo y un momento de gratificación entre placeres estéticos derivados de un amplio abanico de complejas expresiones del arte: bellas pinturas, esculturas y objetos de colección en general. Podrían existir diferencias entre estos espacios por ejemplo, uno está dedicado netamente al resguardo de obras de arte de gran valor y su función es únicamente la de mostrar mas no de vender o promocionar a algún artista. En esta categoría encontramos los museos de arte y las pinacotecas. Otro espacio distinto a estas, son las galerías de arte y mencionar que fuera de exponer obras de arte están de alguna manera implicadas a la venta, comercialización de obras y en su mayoría son manejadas por empresas privadas.



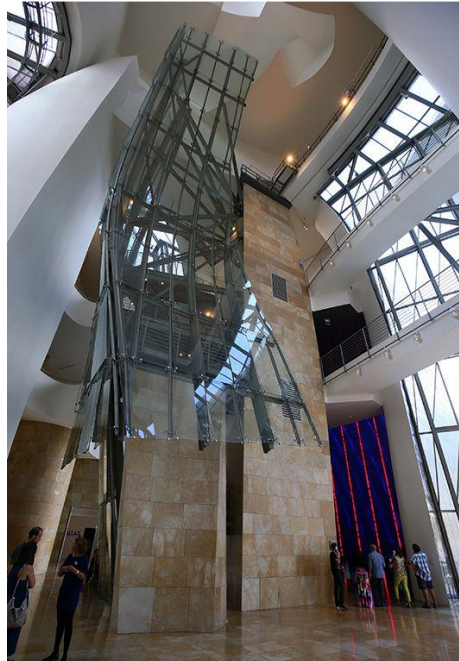
*Figura 1: Exposición Siqueiros, Rivera y Orozco en el MALI*

*Fuente: <https://cosas.pe/cultura/63866/arte-muralistas-mali-rita-ponce-de-leon/>*

Generalmente estamos acostumbrados a espacios de exposición convencionales, en ellas la disposición de los salones es poco importante sobre las ya conocidas condiciones básicas como el color de las paredes, la iluminación, los recorridos entre espacios; si es que la galería tuviera más de un ambiente cuando visitamos un museo o una galería de arte, la distribución, organización y sistema de colocación es tradicional. La disposición de los cuadros de arte sigue un patrón de montaje según el curador lo vea conveniente y la aleatoriedad no puede estar presente. En realidad, existe un estudio previo con el que conseguir que la gente no se confunda ni caiga en el caos.

En esta investigación se pretende con cierta esperanza recrear un escenario original con expectativas que superen cualquier evento de muestra en una galería de arte. Sin duda alguna esta tarea no se puede realizar sin una previa intervención en la concreación de espacios arquitectónicos pensados como continente para albergar el arte

y más aún con exigencia superior si se trata en este caso para la exposición de arte experimental.



*Figura 2: El museo Guggenheim de Bilbao*

*Fuente: <https://mymodernmet.com/es/museo-guggenheim-bilbao/>*

Otro espacio tan distinto al de la exposición de arte es el espacio de creación, un lugar íntimo comúnmente denominado taller, espacio funcional donde un artista crea y produce una obra. La relación entre el lugar de trabajo y la obra puede ser tan estrecha que ambos se desarrollen juntos y estimulen cambios estéticos, materiales y espaciales; situando el proceso en un entorno creativo, dando un carácter completo al lugar de creación. Existe una estrecha relación entre estos lugares de producción y las obras de arte y también entre el concepto de plasticidad del artista y su filosofía, forma de vida en general; forman un grupo inseparable que cambia la situación del trabajo individual y le da valor como un todo. Mostrando una visión diferente del significado y contenido de la obra y del lugar de su origen.

Ante ella surgen preguntas como ¿Cuál es el papel de un espacio en el proceso de producción de la obra? ¿Cómo se integra éste en el proceso creativo? ¿Cuál puede llegar a ser la conexión entre obra y taller? ¿Cómo podemos comprender determinadas obras si no partimos de la situación misma de su creación?; que con una propuesta arquitectónica se trata de resolver en la investigación.



*Figura 3: Espacio de trabajo del artista Gustavo Díaz Sosa*

*Fuente: [https://www.instagram.com/gustavo\\_diaz\\_sosa/](https://www.instagram.com/gustavo_diaz_sosa/)*

Algunos artistas habitan talleres más tradicionales y otros eligen una relación generalizada entre su trabajo y sus talleres. Estableciendo una estrecha conexión entre ambos, convierte este espacio en un lugar de experimentación y en el objeto de su investigación artística. En ocasiones este entorno puede convertirse no solo en un reflejo, una autoimagen del artista o de su arte sino también en un espacio performativo que participa de los procesos de investigación, creación y producción plástica, desarrollándose en paralelo a la obra. La experimentación en el taller es paralela a su



obra de un artista. El taller es más que un taller, es una demostración de sus ideales artísticos y filosóficos de cada creador. El taller o espacio de creación refleja la concepción artística, es un entorno de actuación como si se tratase de la extensión de la técnica en el proceso creativo artístico; es ahí donde se maximiza el trabajo, una puesta en escena que simboliza la imagen que un artista quiere transmitir de sí mismo y de su obra. La obra es un reflejo de su interior, una forma física y un modo de expresión emocional transformado en objetos. Un lugar donde los artistas crean sus propios espacios, aparte de ser un espacio de trabajo un taller artístico puede llegar a ser lugar de aislamiento, un espacio de refugio, una guarida artística y vital que, a su vez protege tanto a la artista como a la obra.

#### **2.1.1.2 Espacios de meditación**

En un mundo acelerado donde la ansiedad y el estrés son comunes, es necesario un espacio para la meditación y la relajación; por eso, crear un espacio para meditar y relajarse es ideal para encontrar un oasis de calma y relajación. Es ahí donde se busca un espacio con cualidades distintas a las comunes, donde uno se pueda desconectar del mundo exterior y conectarse consigo mismo.

Se trata de un espacio abstracto que sugiere soledad y libertad espiritual. La naturaleza juega un papel fundamental en espacios de meditación. La arquitectura como mediadora entre el entorno natural y el hombre, busca el encuentro directo entre ellas. La luz, el agua, el aire, el vacío, el silencio son esenciales en la idea al momento de proyectar un espacio, que evoque al mundo natural, en ella la idea es tratar de recuperar un espacio y que sea dedicado únicamente al espíritu, no un espacio religioso sino que un vacío donde se pueda pensar.



La meditación es la técnica y la práctica que permite descubrir, desvelar y cultivar las cualidades humanas, no obstante, existen caminos meditativos, las más conocidas las técnicas orientales. En un artista esto puede ser clave en la mira que hace o plasma a partir de la realidad, esto permite alcanzar nuevos niveles de conciencia, además, la práctica de la meditación nos muestra la capacidad de transformar, cambiar el mundo; y esta es la tarea principal del artista.



*Figura 4: Práctica meditativa en el Salar de Uyuni*

*Fuente: <https://www.denomades.com>*

Estos espacios deben ser cualitativamente diferentes donde la paz y la serenidad puedan ser encontradas sin mucha dificultad, las personas que practican la meditación muchas veces buscan un espacio vacío de cualquier objeto material; es ahí donde se encuentra el verdadero valor de la naturaleza y esta es de gran complemento para llegar a dominar la tranquilidad o paz que ansiamos.



## 2.1.2 Deconstrucción

### 2.1.2.1 Deconstrucción, experiencia de lo imposible: origen

Uno de los fenómenos más grandes en la filosofía sin duda es la misma cuestión por la filosofía y eso es lo que ocurre con la deconstrucción, teoría tan compleja desarrollada por el filósofo Jacques Derrida. Deconstrucción como concepto se escucha a fines del año 1966 en un coloquio entre algunos teóricos y filósofos franceses entre ellos Jaques Derrida. Posteriormente aparece más a menudo en los escritos del filósofo como en *Posiciones* su primer libro dedicado a este concepto. Este término ya se utilizaba en la segunda mitad del siglo XX como en áreas de filosofía y literatura, posteriormente ya se adopta como por ejemplo a los campos de la arquitectura. Se creía que el autor del término deconstrucción era Jaques Derrida, cuando le preguntaron él afirmaba que el término no era nuevo, que ya existía con anterioridad; recordó que dicha palabra lo utilizaba el filósofo, filólogo y médico Emile Littré y que, esta palabra *déconstruction* se define como la acción de deconstruir y descomponer la construcción de las palabras dentro de una oración. Derrida es consciente de que esta palabra también empleaba Heidegger (*Destruktion* y *Abbau*), de esta manera la deconstrucción no era destruir sino descomponer a un sistema de sus partes estructurales.

Cuando he utilizado esta palabra, tenía la impresión de traducir dos términos de Heidegger en un momento en que me fue preciso en este contexto. Estos dos términos son *destruccion* (Heidegger utiliza la palabra *destruccion* y explica inmediatamente que la *destruccion* no es una destrucción, que es precisamente una des-estructuración para deshacer algunas etapas estructurales dentro del sistema, etc.), o bien *Abbau*, que va en el mismo sentido; deshacer una edificación para ver cómo está constituida o deconstituida. Es lo clásico. Lo que no era clásico era a lo



que se aplicaba esta fuerza, esta Abbau, es decir, a toda la ontología clásica, a toda la historia de la filosofía occidental, etc. Se ha valorado esta palabra en el contexto de la época en que dominaba en términos generales el estructuralismo; puesto que la palabra clave era estructura, estructura, estructura, cuando alguien habla de desestructura o de desestructuración, desestructuración, esto alcanza una pertinencia a la que, personalmente, no había prestado tanta atención (por supuesto, tampoco me había sentido totalmente ajeno respecto a dicha palabra), pero no me había, cómo decir, interesado tanto, no había centrado tanto la cosa en esta palabra. Derrida. (L'autre, 1982)

El punto de ataque de la deconstrucción en primera instancia es el problema del lenguaje y el logocentrismo radicado. En este sentido encontramos un hilo común entre el lenguaje de Heidegger precisamente en *Ser y tiempo* texto en donde aparece “Destruktion”. La tarea heideggeriana tuvo también la misma perspectiva de destruir la metafísica occidental, aquello que siempre estuvo jerarquizado, categorizado y sistematizado. Si bien Derrida ha tratado con más amplitud esta teoría al final no da una acepción exacta, es decir, no da una definición sino que propone una multiplicidad de interpretaciones. Él nunca se imaginaba que tal término pudiera llegar tan lejos como algunas palabras que solía utilizar como Huella o Differance. Este término alcanzó a tal repercusión por que surgió en un momento donde primaba el estructuralismo y hablar de desestructura o desestructuración tenía una resonancia. También aparecen en los escritos de la Gramatología y Filosofía como institución, pero sin llegar a definirnos da una clara idea sobre la deconstrucción “no es un conjunto técnico de procedimientos discursivos, constituye menos todavía las reglas de un nuevo método hermenéutico (...) constituye más bien, una toma de posición en el trabajo” (L'autre, 1982).



Derrida no es el autor del término tampoco es el único filósofo deconstructivista, también están los teóricos Deleuze y Guattari que juntamente influenciaron sobre los arquitectos. Jacques Derrida da la vuelta a la tradición filosófica, lo encara de todas sus posiciones como un analista, lo analiza y logra alcanzar la radicalización de la filosofía, lleva al límite, lo desestabiliza o lo desnaturaliza los conceptos establecidos. Lo que hace Derrida es la descimentación del puesto cómodo de la filosofía. Las definiciones no son exactas y precisas; puesto que, Derrida al igual que Heidegger recurre a la fórmula de definir a partir de lo que “no es” para no caer en la contradicción de su propio sistema, o tratar de definir algo cuya esencia es no serlo, también utiliza otras palabras similares como desestructurar o deconstruir para explicar sus ideas.

El término es confuso, opaco, enredado y enmarañado a la cual algunos críticos de la época consideran torpe e inadecuada, ya que la palabra no existe y que es un neologismo para definir lo indefinible y otros historiadores y críticos muestran resistencia a utilizar la expresión. A ello se produce una gran variedad de terminologías o supuestos sinónimos como de-construir, desintegrar, desarreglar; descomponer, desestructurar, deconstituir, explotar, fragmentar, ambigüedades, contradicciones, diferencias, permutación, dislocación, juego, etc. Como se ve a partir de esa flexibilidad conceptual el espectro léxico es innumerable, pero de hecho que algunas merecen mayor atención que otras y que es necesario puntualizarlas por ejemplo las palabras desestructurar y deconstituir son términos que se han utilizado como sinónimos y que alude principalmente a ese hecho de transformación de algo en sus componentes más pequeños o como trastocar su base estructural o mecanismo. El mismo Derrida menciona:

Creo así mismo en la necesidad del desmontaje de sistemas, creo en la necesidad del análisis de las estructuras para ver lo que ocurre allí donde



funciona, allí donde no funciona, por qué la estructura no llega a cerrarse, etc. Derrida (L'autre, 1982).

Algunos autores también tratan de acercar la deconstrucción a las nuevas expresiones artísticas o literarias como son el posestructuralismo o utilizan los términos neovanguardismo, neo-suprematismo o neoconstructivismo para referirse a la deconstrucción, esto incrementa de manera global la confusión y las supuestas implicaciones del constructivismo y la deconstrucción.

En principio el prefijo De o Des involucra carencia, privación, y esto implica referirse a esos términos de sustancia o significado negativo. En líneas generales la deconstrucción no supone término ni definición a lo cual creemos que es de libre interpretación y ofrece un campo amplio, variado y complejo del saber. Pareciera que Derrida es aquel filósofo que llega a la cúspide del cuestionamiento y la crítica, de sobremanera remueve toda la base consistente de la filosofía hasta esos momentos y también llega a esa cima de la hermenéutica o postmodernidad; la deconstrucción en un sentido directo, es el fin de muchos fundamentos incluso lingüísticas en el sentido de coherencia gramatical o sintáctico y claro que esto se refleja en casi todos sus escritos ya que si seguiría en la misma línea del academicismo cometería el error de contradecir a lo que estaba planteando, es decir, no había otro más que él para aplicar y explicar a lo que se sujetaba y muchos se cuestionaron diciendo de que cuál es la necesidad de escribir de una manera tan enredada y oscura, y de cierta manera tiene un propósito e intención, a partir de esto Derrida se excluye de ese normado lenguaje, se salta de aquella convencionalidad de escribir y va fuera del logocentrismo.

Derrida está en contra de ese logocentrismo ya que se ha establecido casi absolutamente en todo, sobre todo en la historia del pensamiento occidental como una vía única del conocimiento. A partir de Hegel concretamente se da gran predominancia a esa



idea de la racionalidad a ello de que Hegel es un idealista neto y consagrado que lo real es lo racional y la construcción de pensamiento siempre va ser coherente y racional. Cuando Derrida habla del logocentrismo se refiere a que cómo el lenguaje racional se volvió como canon y estándar dentro de la adquisición del conocimiento o a partir de la modernidad de Hegel cómo la racionalidad se volvió tan importante a tal grado de que esta racionalidad ha generado el desprecio de otras facultades humanas.

“Hemos identificado el logocentrismo y la metafísica de la presencia como el deseo exigente, poderoso, sistemático e irreprimible de dicho significado trascendental.” (Derrida J. , De la gramatología, 1967)

La deconstrucción nos permite visualizar y contemplar las otras maneras escondidas y opacadas de la realidad, es decir, busca evidenciar otras perspectivas posibles ya que no existe una verdad, sus pensamientos tienen conflictos contra aquellas supuestas verdades o por todos aquellos conceptos que se fueron estableciendo como supuestas verdades, y esto no solamente sucede en el desarrollo de la filosofía moderna, sino que está arraigado en toda la historia de la filosofía, para ello hace una genealogía de los conceptos y busca aquellos ocultos que parecen naturales y de ahí Derrida es el filósofo de la desnaturalización. La deconstrucción en un sentido directo es el fin de muchos fundamentos, incluso lingüísticos. Lo que Derrida propone principalmente es deconstruir los conceptos y los fundamentos, esas supuestas verdades y hacer una historiografía o genealogía de los mismos y consiste en desglosar pieza por pieza las partes que forman el argumento, no para luego redefinirla, sino para conocer ese hilo con que fue tejido.

En la historia de la filosofía se dieron argumentos y conceptos racionales entorno a algo, como por ejemplo al espacio, y de ello uno es la que sobresale desplazando una cantidad de afirmaciones; esto sucede a que está sujeto a instituciones o intereses



particulares en términos foucaultianos. De igual manera en torno al logocentrismo hay algo que se denomina la metafísica de la presencia, ello consiste en explicar las cosas a partir de únicamente lo que vivimos, vemos y sentimos en nuestra presencia; también es algo que se cuestiona la deconstrucción. No puede haber cosas generalizadas ni cúmulos de universalización. La deconstrucción no es una cuestión teórica, sino, es una actitud de vida un hacer cuestión de aquellas verdades.

### **2.1.2.2 La deconstrucción como productor de nuevo conocimiento.**

*La metáfora arquitectónica* es el título que se dio a una entrevista de Eva Meyer hacia Jaques Derrida en 1986, donde se consulta acerca de que si la deconstrucción bloquea la producción de conocimiento a lo que Derrida contesta:

“[...]dicho esto, no creo que la deconstrucción sea sólo o esencialmente aquella operación que según dice usted, destruye la producción de conocimiento. No. O, mejor dicho, lo hace y no lo hace. Por una parte, puede de hecho bloquear o interrumpir cierto tipo de obra, de trabajo intelectual; pero, por otro lado, indirectamente produce conocimiento, indirectamente provoca una obra” (Derrida J. , 1999, pág. 182)

Por su naturaleza libre la deconstrucción al manifestarse lo que hace es; en el momento que se cuestiona algo, se rebusca dentro y se conoce la estructura para luego interrogarla, cuestionarla, etc. En este proceso habría la posibilidad de que se interrumpa el rumbo o dirección de ese conocimiento. Pero al hacer ello la deconstrucción por esencialidad no busca la “destrucción” total, sino que remite a una nueva posibilidad de configuración de esa estructura en la cual ha sido actuada, permitiendo nuevas posibilidades y rumbos de la que estuvo en su estado inicial. De esta manera es que la deconstrucción permite la producción de nuevo conocimiento. Esta parte ha sido

importante resaltarla y proponer algunos ejemplos no solo como muestra sino para apreciar su operatividad.

Como primer ejemplo se podría mencionar a la lectura en la obra de Julio Cortázar titulada *Rayuela*, publicada en 1963. La intención de nombrar esta obra maestra de Cortázar, es por el hecho de que tiene una particularidad como novela y libro. Un libro estructurado de manera convencional permite la lectura de un inicio marcado y un final, que se debiera leer de manera continua en función a las páginas de manera lineal ascendente; en este caso, de *Rayuela* lo que se verá es algo totalmente diferente, Cortázar elabora un “tablero de Dirección” el cual tiene posibilidades diferentes de leer un libro.

## Rayuela: Tablero de Dirección

"A su manera este libro es muchos libros, pero sobre todo es dos libros. El lector queda invitado a elegir una de las dos posibilidades siguientes:

El **primer libro** se deja leer en la forma corriente, y termina en el capítulo 56, al pie del cual hay tres vistosas estrellitas que equivalen a la palabra Fin. Por consiguiente, el lector prescindirá sin remordimientos de lo que sigue.

El **segundo libro** se deja leer empezando por el capítulo 73 y siguiendo luego en el orden que se indica al pie de cada capítulo. En caso de confusión u olvido, bastará consultar la lista siguiente:

73 - 1 - 2 - 116 - 3 - 84 - 4 - 71 5 - 81 - 74 - 6 - 7 - 8 - 93 - 68 - 9 - 104 - 10 - 65  
- 11 - 136 - 12 - 106 - 13 - 115 - 14 - 114 - 117 - 15 - 120 - 16 - 137 - 17 - 97 -  
18 - 153 - 19 - 90 - 20 - 126 - 21 - 79 - 22 - 62 - 23 - 124 - 128 - 24 - 134 - 25 -  
141 - 60 - 26 - 109 - 27 - 28 - 130 - 151 - 152 - 143 - 100 - 76 - 101 - 144 - 92 -  
103 - 108 - 64 - 155 - 123 - 145 - 122 - 112 - 154 - 85 - 150 - 95 - 146 - 29 - 107  
- 113 - 30 - 57 - 70 - 147 - 31 - 32 - 132 - 61 - 33 - 67 - 83 - 142 - 34 - 87 - 105 -  
96 - 94 - 91 - 82 - 99 - 35 - 121 - 36 - 37 - 98 - 38 - 39 - 86 - 78 - 40 - 59 - 41 -  
148 - 42 - 75 - 43 - 125 - 44 - 102 - 45 - 80 - 46 - 47 - 110 - 48 - 111 - 49 - 118 -  
50 - 119 - 51 - 69 - 52 - 89 - 53 - 66 - 149 - 54 - 129 - 139 - 133 - 140 - 138 -  
127 - 56 - 135 - 63 - 88 - 72 - 77 - 131 - 58 - 131

Con objeto de facilitar la rápida ubicación de los capítulos, la numeración se va repitiendo en lo alto de las páginas correspondientes a cada uno de ellos."

**Figura 5: Fotografía de la página del tablero de dirección en *Rayuela*.**

**Fuente: (Cortázar,1963)**





En la ilustración se puede observar una fotografía de la página del mismo libro total de *Rayuela* donde el autor habla de múltiples posibilidades de leer el libro. Indica que el primer libro se lee de manera lineal y convencional desde el capítulo 1 hasta el capítulo 53. El segundo libro que comienza desde el capítulo 73 y con una especie de rebote y juego aleatorio direcciona un camino distinto.

En primer lugar, Cortázar en el tablero de distribución habla de dos libros, no los trata como versiones distintas, sino fundamenta desde el inicio, que la primera estructura del primer libro es diferente a la de la segunda; como dos distintos. Entonces de esto podemos llegar a resaltar que existe una estructura adaptativa y libre en el total de *Rayuela*, que permite nuevas posibilidades de lectura y encontrar una nueva trama en el contenido de cada libro. La estructura inicial ha sido desestructurada por el segundo libro generando un nuevo sistema de ideas, este no tiene identificación visual de un inicio y un fin, su forma de lectura no se rige de la forma convencional, y su final no está remarcada por el número de páginas que contiene en totalidad *Rayuela*.

A lo que se quiere llegar, es que, se tiene una nueva producción; un nuevo nacimiento del contenido inicial que hubo, las cuales al ser desestructuradas generan un nuevo cuerpo, un cuerpo propio, que Cortázar mismo denomina como 2 libros.

### **2.1.2.3 El futuro de la práctica deconstructiva**

Respecto a la práctica deconstructiva, se le pregunta acerca de su accionalidad en un futuro de la deconstrucción y lo que indica Derrida es:

[...] su futuro radica justamente en que la práctica sea transformada, desfigurada. Es obvio que, si se somete a una fórmula normalizada e identificable, reconocida ya en un momento dado, entonces no debería tener futuro. Habría nacido muerta, muerta desde el inicio. Tiene



oportunidades en la medida en que se mueva, en que logre transformarse, en que no sea inmediatamente reconocida. (Derrida J. , 1999, pág. 177)

Su naturaleza permite que su práctica de la deconstrucción sea transformada de manera continua y desplazada de manera libre. Respecto al reconocimiento de su aplicación se sugiere que no exista un aspecto en “común” como para plantear “características” ya sea de su aplicación o de su producto concluido. Ni que se establezca como una corriente, estilo o movimiento cuando se aplica. Su libertad permite la no repetición al momento de actuar, solo así se asegura una continuidad esencial de práctica de un futuro.

En este punto cabe mencionar que en esta investigación, al final se elabora un proyecto arquitectónico, por lo cual, la aplicación de la deconstrucción en el proceso que se elabora el diseño es totalmente perteneciente a los autores de esta tesis. No se pretende implantar un dogma ni una receta al momento de aplicar la deconstrucción. Este proceso de aplicación es resultante de la comprensión, habilidad y manifestación propiamente de los autores en relación a la deconstrucción, como quien dice: “es nuestra manera de aplicar deconstrucción”.

### **2.1.3 Deconstrucción y arquitectura**

#### **2.1.3.1 La metáfora arquitectónica Jaques Derrida**

##### **2.1.3.1.1 Sobre el pensamiento y el lugar**

En *La metáfora arquitectónica* entrevista de Eva Meyer hacia Jaques Derrida en febrero de 1986 Derrida indica:

[...] intento exponer el problema arquitectónico como una posibilidad del pensamiento mismo [...] La cuestión de la arquitectura es de hecho el problema del lugar en el espacio. El establecimiento de un lugar que hasta



entonces no había existido y que está de acuerdo con lo que sucederá allí un día; eso es un lugar. Se inventa algo que antes no existía; pero al mismo tiempo hay un habitante, hombre o Dios que desea ese lugar, que precede a su invención o que la causa. Se plantea nuevamente la idea del lugar, a la espacialidad y a la escritura. Durante algún tiempo se ha ido estableciendo algo parecido a un procedimiento deconstructivo, un intento de liberarse de las oposiciones impuestas por la historia de la filosofía. (Derrida J. , 1999, pág. 135)

Entendida de esta manera Derrida nos manifiesta acerca de la deconstrucción como accionar llamándolo “procedimiento”

Esto es, la deconstrucción analiza y cuestiona parejas de conceptos que se aceptan normalmente como evidentes y naturales, que parece como si no se hubieran institucionalizado en un momento preciso, como si carecieran de historia. A causa de esta naturalidad adquirida, semejantes oposiciones limitan el pensamiento. (Derrida J. , 1999, pág. 135)

La deconstrucción en su proceso de accionalidad lo que hace es: analizar y cuestionar. Analizar, porque antes de cuestionar algo ya sea sumamente abstracto o físico teórico, lo que concentra en su esencia es un análisis no solamente de la superficie convencional sino también de un análisis del ¿por qué? para comprender su dimensión sistemática de la manera cómo actúa y porque actúa de esa manera. Una vez que se comprenda esta dimensión pues recién podrá cuestionarse. Esto es también lo que fundamenta a un pensamiento crítico, entendido como la capacidad de analizar y evaluar la consistencia de los razonamientos, en especial, de aquellas afirmaciones que la sociedad acepta como verdaderas en el contexto de la vida cotidiana.



Ahora el propio concepto de deconstrucción resulta asimilable a una metáfora arquitectónica. Se dice con frecuencia, que desarrolla una actividad negativa. Hay algo que ha sido construido, un sistema filosófico, una tradición, una cultura y entonces llega un deconstructor y destruye la construcción piedra a piedra, analiza la estructura y las deshace. Esto se corresponde a menudo con la verdad. Se observa un sistema platónico-hegeliano, se analiza cómo está construido, que clave musical o que ángulo musical sostienen el edificio, entonces uno se libera de la autoridad del sistema (...) sin embargo, creo que está no es la esencia de la deconstrucción (...) No es simplemente la técnica de un arquitecto que sabe cómo deconstruir lo que se ha construido. Sino que es una investigación que atañe a la propia técnica, a la autoridad de la metáfora arquitectónica y, por lo tanto, deconstituye su personal retórica arquitectónica. (Derrida J. , 1999, pág. 135)

Aquí Derrida expone acerca de lo que se realiza en este proceso, como parte encuentra lo que es el análisis respectivo de algo, conocer su estructura para luego liberarse. Este tipo de liberación se liga a lo que es una contradicción u oposición, no siempre la deconstrucción tratara de oponerse a un algo ya que esta decisión dependerá de quien pueda hacer presente la deconstrucción, en conclusión, la liberación puede ser una respuesta de la deconstrucción, pero no la definitiva ya que también depende de un cuestionamiento propio de quien elabora este proceso. También se menciona acerca del arquitecto que deconstruye lo que construye, pues para entender de manera más clara se puede mencionar a Mark Wigley en uno de sus enunciados indicando:



La deconstrucción en sí misma, sin embargo, se confunde a menudo con el desmontaje de construcciones. Consecuentemente cualquier diseño arquitectónico provocador que parezca deshacer la estructura – ya sea por medio de la simple ruptura de un objeto o de la compleja incorporación de un objeto a un collage de tras ha sido llamado deconstructivismo. Estas estrategias han producido algunos de los proyectos más formidables de los últimos años, pero son solo simulaciones de la obra deconstructiva dentro de otras disciplinas, ya que no explotan la condición exclusiva del objeto arquitectónico. (Wigley, 1988, pág. 11)

Aquí Wigley hace referencia a lo que es la “arquitectura deconstructivista” en el la presentación del libro titulado de la misma manera e indica acerca de las obras llamadas arquitectónicas que sin algún fundamento alguno sin análisis parecen mostrarse como deconstructivas solamente en su aspecto superficial. Wigley también sabe que el objeto arquitectónico tiene otras dimensiones que no son solamente físicas y la deconstrucción no solamente puede llegar a lo superficial. Esta incluso podría llegar a otras dimensiones potenciales que hay dentro del objeto arquitectónico, que aún faltan por explorar como son el espacio y lo cultural.

“La deconstrucción no es sólo- como su nombre parecería indicar la técnica de una construcción trastocada, puesto que es capaz de concebir, por sí misma, la idea de construcción”. (Wigley, 1988, pág. 11)

Con la idea deconstrucción se hace referencia a un nuevo nacimiento. La deconstrucción no implica una deformación o alteración superficial de algo sin antes ser analizado, un ¿por qué? Esto también llega al punto de la arquitectura “deconstructivista”



como deformación de la forma, esta no debiera plantearse como “característica” puesto que el proceso de análisis y cuestionamiento no va llegar siempre a una alteración de la forma, puesto que tal vez podría actuar en otras dimensiones como son el propio espacio en sí, ya que al limitarla a una posibilidad característica también se limitan las otras posibilidades creativas de la que conlleva por esencialidad la deconstrucción.

Para mí la deconstrucción no se limita a un discurso sobre la teoría deconstructiva; según creo hay que encontrarla en marcha, en actividad [...] así pues la verdadera deconstrucción no necesita una teoría o un nombre [...] Una de las más sinceras muestras de la deconstrucción es aquellas que actúan de manera libre. Libre para ser encontradas. No estudiadas con dogmatismos teóricos ni postulados. Sino a través de su aplicación y muestra si es que existiera. (Derrida J. , 1999, pág. 183)

Derrida argumenta acerca de la acción de la deconstrucción, de la no limitación a un concepto teórico y ni siquiera a su misma denominación o llamado; ya que la misma deconstrucción recurre a la liberación. Esta presencia deconstructiva se encuentra en el proceso más propio y sincero del creador y su relación con la obra, justamente en ese proceso se presenta de una manera tan subjetiva que aun así ni el mismo creador podría estar dándose cuenta de esa presencia deconstructiva que actúa en el proceso. Esto nos da a entender que ni siquiera aún su conocimiento acerca de lo que es podría asegurar su presencia.

#### **2.1.3.1.2 Construir en base a la deconstrucción**

Acerca de la arquitectura deconstructiva Derrida responde a la hipótesis de una arquitectura deconstructiva que permite construir, da idea de lo que se refiere con el término de “*Arquitectura deconstructiva*”



“La deconstrucción no consiste únicamente en disociar, desarticular o destruir, sino también en afirma un cierto “estar juntos”, un cierto “ahora”; la construcción es posible únicamente a partir de que los fundamento, los cimientos mismos, hayan sido deconstruidos. Afirmación, decisión, invención, la llegada en torno al *constructum* no es posible a menos que la filosofía de la arquitectura, la historia de la arquitectura, los cimientos mismos, hayan sido cuestionados. Si los cimientos están seguros, no hay construcción ni existe una invención. La invención asume cierta indeterminación; asume que en un momento dado no haya nada. Ponemos cimientos sobre la base de la no cimentación.

Así la deconstrucción es la condición para la construcción para la invención verdadera de una afirmación real que mantiene unido aquello que construye. Desde este punto de vista, Sólo la deconstrucción, puede realmente inventar arquitectura.” (Derrida J. , 1999, pág. 175)

Se refiere, a la base de conocimiento que la sostiene como sustento a veces dogmático e incuestionable, por lo que se ha desarrollado la arquitectura. Se realiza un cuestionamiento de las bases de pensamiento para comprenderla y analizarla; este acto ya comprende la acción de la deconstrucción, de su sistema de pensamiento. El acto de crear recibirá una libertad sin precedente y sin determinación y justamente es eso lo que se busca.

### **2.1.3.2 Exposición del Moma en Nueva York**

El término de Arquitectura deconstructivista se usa por vez primera en la Exposición del Moma (Museo de Arte Moderno) en Nueva York en 1988, evento del cual Philip Johnson y Mark Wigley estuvieron como organizadores.



Esta exposición tuvo como finalidad reunir a estudios de arquitectura en relación a sus trabajos; a la cual participaron Frank Ghery, Daniel Libeskind, Rem Koolhaas, Peter Eisenman, Zaha Hadid, Coop. Himmelb(a) u (Wolf Prix y Helmut Schwizinsky) y Bernard Tschumi. En el catálogo lanzado en el mismo año se puede encontrar la presentación de la exposición:

“La arquitectura deconstructivista no representa un movimiento; no es un credo. No tiene tres reglas de obligado cumplimiento. Ni siquiera es seven architects” (Jhonson, 1988, pág. 7).

Se tiene claro que la arquitectura deconstructivista no se rige de normas o principios como lo hizo el movimiento moderno con Le Corbusier planteando en 1929 los *Cinco puntos de la arquitectura moderna* que implicaban el uso de los pilotes, la planta libre, la fachada libre, la ventana longitudinal y la terraza jardín. Dichos puntos que servirían como pauta de proyección para generar el objeto arquitectónico, dejando de lado al ser individual y su relación con la obra.

### **2.1.3.3 Mark Wigley y la arquitectura deconstructivista**

“Nunca fueron las paredes las que definieron el espacio. La arquitectura no es un cerramiento físico, es un cerramiento cultural.” (Wigley, 1970, pág. 255)

En la revista arquitectura deconstructivista, Wigley expone algunas ideas que se comprende acerca de la arquitectura deconstructivista indicando:

Es esa habilidad para alterar nuestras ideas sobre la forma lo que hace que estos proyectos sean deconstructivos. No es que deriven de la modalidad de la modalidad filosófica contemporánea llamada deconstrucción [...]. No son una aplicación de teoría deconstructiva. Más bien emergen de la





tradición arquitectónica y exhiben ciertas cualidades deconstructivas.

(Wigley, *Arquitectura Deconstructivista*, 1988, pág. 10)

Acerca de lo que indica Wigley sobre la arquitectura deconstructivista es que: la arquitectura misma aparte de tener una dimensión “formal” como materia, contiene otra dimensión espacial. Y es ella en primer lugar quien toma juicio para hacerse existir mediante la forma y la relación que tendrá luego con el ser. Entendida de tal manera Humberto Eco habla que la semiótica en arquitectura de su manera más esencial se encuentra en el espacio en la relación de estos. Respecto a la aplicación de teoría en las obras de los arquitectos que expusieron, pues merece un análisis más profundo a cada uno de ellos para juzgar si existe o no la aplicación de la deconstrucción como pensamiento y no generalizar como lo hizo Wigley en tal enunciado. El juicio a decir sobre, emergen de la tradición arquitectónica y exhiben cualidades deconstructivas, es una visión de la forma sin ver el espacio.

La deconstrucción en sí misma, sin embargo, se confunde a menudo con el desmontaje de construcciones. Consecuentemente cualquier diseño arquitectónico provocador que parezca deshacer la estructura – ya sea por medio de la simple ruptura de un objeto o de la compleja incorporación de un objeto a un collage de tras ha sido llamado deconstructivismo. Estas estrategias han producido algunos de los proyectos más formidables de los últimos años, pero son solo simulaciones de la obra deconstructiva dentro de otras disciplinas, ya que no explotan la condición exclusiva del objeto arquitectónico. (Wigley, 1988, pág. 11)

En cuanto al producto de la arquitectura deconstructivista se refiere a la manera superficial de la deformidad o alteración formal a la composición clásica. Que esta no sería la única manera de aplicar deconstrucción en arquitectura. Porque siendo así se



convertirá en un estilo más y estaría limitada por características marcadas que la definirían y la deconstrucción por esencialidad acabaría.

Un arquitecto deconstructivo no es por tanto aquel que desmonta edificios, sino el que localiza los dilemas inherentes dentro de ellos. El arquitecto deconstructivo deja de lado las formas puras de la tradición arquitectónica e identifica los síntomas de una impureza reprimida. La impureza la hace manifiesta por medio de una mezcla suave convenimiento y violenta tortura: la forma es sometida a un interrogatorio. (Wigley, 1988, pág. 11)

Wigley anuncia acerca del perfil de un arquitecto deconstructivo relacionando acerca de la alteración formal que sufre el objeto arquitectónico no es la única opción de manifestar. Esta parte es muy importante mencionarla puesto que hay varias investigaciones e información errónea en internet, donde se menciona que la deconstrucción es esa alteración de formas como característica principal, pero sin antes explicar del porque o alguna razón que emerge de su interior que posteriormente se hablará del “parásito” deconstructivo.

En tal sentido la deconstrucción se interesa por el desorden estructural desorden que solo hace sentido en relación con una estructura particular u orden. Cada estructura es un sistema de orden, un mecanismo para articular el desorden, un mecanismo de control. El discurso deconstructivo ubica aquella parte de una estructura que debe ser rutinariamente reprimida para preservar el sentido de que la estructura puede desprenderse a sí misma de sus vínculos con aquello que controla.

En la ubicación y desmembramiento de la estructura, se podrá encontrar su síntesis jerarquizante que sistematiza, “creo que es importante comprender que la deconstrucción en arquitectura nunca podría ser un



simple fenómeno de nuestra época, un movimiento teórico o estético; es mucho más enigmático.” (Wigley, 1970, pág. 245).

Con esto se hace idea, en la primera parte acerca de la deconstrucción del espacio pudiera ser explicado con la idea de paradigma, por lo tanto, esto no sería deconstrucción del espacio. Porque al hacer ello se caería en la idea nuevamente de plantear otra idea tradicional de la arquitectura. También habrá que recalcar que la deconstrucción en arquitectura se muestra de manera hasta enigmática ya que las posibilidades de su aplicación son múltiples e indefinibles, por lo tanto, dar una definición exacta de lo que producirá es indeterminada. Lo que también se puede mencionar es que la deconstrucción en arquitectura no es algo que se rige por la secuencia del tiempo que marcara un lugar en la historia de la arquitectura como un movimiento o estilo, ya que esta accionalidad de la deconstrucción en arquitectura no es una moda, sino que hasta inevitablemente seguirá actuando en algunas obras posteriores al postmodernismo o hasta incluso que se hicieron desde tiempos en que el hombre habita el mundo paleolítico sin saber que es la deconstrucción, como en la investigación de: “Semiótica y deconstrucción en Arquitectura: un apunte sobre lenguaje y habitación”. (ARNAU, 2016) donde se estudia la deconstrucción del espacio mediante el “habitar” del hombre antiguo.

Los edificios materiales no son el foco central de la deconstrucción, pero tampoco son algo que pueda ser dejado de lado o no tenido en cuenta.”

Por supuesto debe haber cierto tipo de investigación de los edificios [...]

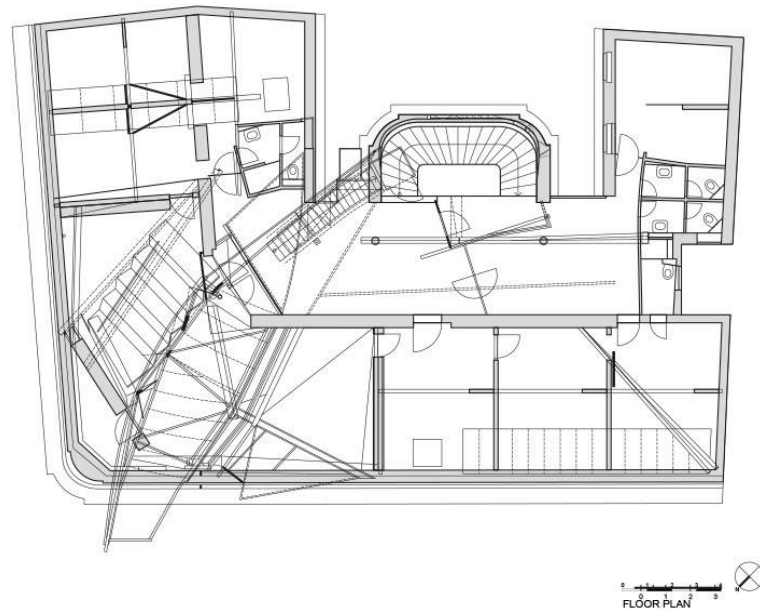
La forma de análisis más tradicional debe ser removilizada, precisamente con el propósito de descubrir fenómenos subversivos dentro de ella, ciertas cualidades enigmáticas que desplazan la tradición analítica desde adentro.” (Wigley, 1970, pág. 245)

En este enunciado lo que se hace es crítica a la manera de estudio que se realiza a un edificio, con la manera tradicional de observación superficial ya sea en distintas disciplinas con las que relaciona y desemboca, por ejemplo, la historia de la arquitectura. Lo que aquí se debería proponer sería la idea de aparte de estudiar la conformación material del objeto arquitectónico, lo que interesa también es la razón o idea que dio origen al objeto arquitectónico, la manera en que como se relaciona con el espectador usuario.



*Figura 6: Vista aérea de la azotea de las oficinas de Falkestrasse.*

*Fuente: <https://ducciomalagamba.com/arquitectos/coop-himmelblau/562-oficina-falkestrasse-viena-2/>*



**Figura 7: Planimetría de las oficinas de Falkestrasse.**

**Fuente: <https://divisare.com/projects/305869-coop-himmelblau>**

Acerca del parásito que se introduce en una estructura, Wigley pone como ejemplo a mostrar el proyecto de Coop. Himmelblau- remodelación de la azotea Falkestrasse ubicada en Viena, Austria. En este proyecto lo que se menciona es acerca de la figura básica a la cual se refiere como la estructura y líneas ortogonales con un determinado orden claro y convencional. Y se habla de un algo que perturba toda esa configuración de la estructura convencional. También se resalta el hecho de que no se pueda tener una separación a un nivel de composición de imagen entre las líneas que la conforman. La figura básica y la otra que la distorsiona. Existe una cierta correlación entre ambas, ya que ese otro ajeno a la estructura básica se compone de la misma estructura básica para hacerse existir, y se reconoce que el sentido del espacio es a causa de aquello que no es la figura básica denominando a ese algo como el “parásito”. En dicho proyecto cabe recalcar que no trama ser un estilo o aspira ser un nuevo concepto de arquitectura del futuro, sino lo que su interés radica en reconsiderar la línea que distingue de la estructura que la conforma y el ornamento.



#### 2.1.3.4 Los espacios contemporáneos y Mark Wigley

“... deconstruir la arquitectura no es deconstruir sus imágenes, interrogar sus imágenes tradicionales o reemplazarlas con una nueva. Se trata de comprender cómo la arquitectura es siempre sólo una imagen.” (Wigley, 1970, pág. 248)

En este enunciado de Wigley que hace referencia a la deconstrucción en arquitectura es que se concentra no solamente en su apariencia física que tiene el objeto arquitectónico. Esa materia construida real y visible, transforma para darle otra apariencia visual esa no es la única posibilidad de manifestarse la deconstrucción, sino, lo que él sugiere es que antes de analizar y cuestionar lo visible físico de la arquitectura habría incluso hasta introducirnos en el campo del por qué la arquitectura es siempre una imagen, esa imagen física visual, que se hace presente para poder existir. Esto ya no competiría solamente al objeto arquitectónico sino también conlleva a estudios de su relación con el espectador. En este caso quien va a establecer relación al objeto arquitectónico, ya sea en una dimensión social, ontológica o cultural, etc. Lo que lleva a otro enunciado que hace Wigley: “[...] nunca fueron las paredes las que definieron el espacio. La arquitectura no es un cerramiento físico, es un cerramiento cultural. (Wigley, 1970, pág. 255)

Este es un tema crucial hasta controversial para diversos estudiosos de la arquitectura, si la arquitectura se trata de plasmar el objeto arquitectónico y concibiendo como etapa concluida al momento que se materializa y luego se usa pues es algo aún simple al concepto de lo que indica Wigley. Ya que él hace referencia de la importancia de la existencia material física pasa a ser secundaria, ya que uno diría que lo que encierra el espacio serían los muros techos, puertas ventanas, etc. Distintos elementos que ayudan el resguardo en el interior. Pero estos solamente son elementos físicos. Mas antes de esta categoría física podemos mencionar a que es una “relación cultural” que tiene el espectador en relación al espacio en sí. Lo que genera arquitectura. Y con cultural vamos



a citar al concepto que tiene Heidegger acerca de la cultura: “la manera en que el ser se relaciona con el mundo”; esto también servirá antes de que uno se pregunte acerca de cómo actúa la deconstrucción en arquitectura deberían primero analizar qué cosa es la arquitectura y que no solamente son sus cualidades físicas las que le hacen presencia.

### **2.1.3.5 El fin de lo clásico de Peter Eisenman.**

El escrito de Peter Eisenman, *El fin de lo clásico: el fin del comienzo, el fin del fin* (1984) es uno de los escritos más relevantes en la trayectoria teórica de Eisenman, donde específicamente no se menciona el término de la deconstrucción, pero sin duda se logra captar algunas ideas que harán referencia a él y aportarán para el enriquecimiento de esta investigación. El texto básicamente trata acerca de un estudio que él menciona: “desde el siglo XV hasta hoy, la arquitectura ha estado bajo la influencia de tres ficciones.” Eisenman (1984) donde posteriormente se anuncia a estas 3 ficciones: la representación, la razón y la historia. Y en cuanto la arquitectura intenta su vigencia de estas tres manifestaciones en el pensamiento arquitectónico entonces se denominará como lo clásico.

Las palabras “fin” y “clásico” están presentes en el ambiente de la deconstrucción postmoderna, de alguna manera ya ha sido reseñado: los términos “fin”, como clausura y ocaso de las ideologías (fin de la representación, fin de la razón y fin de la historia) y “clásico”, como aquello a rebasar y superar (la representación, la razón y la historia), sintetizan agudamente el estatuto teórico de la deconstrucción.

#### **2.1.3.5.1 La ficción de la representación**

Eisenman menciona:

Antes del Renacimiento había una intersección o congruencia entre lenguaje y representación. El significado del lenguaje tenía un valor



aparente, que se transmitía dentro de la representación; en otras palabras, el modo en que el lenguaje producía significado podía estar representado dentro de este lenguaje. Así las cosas: la verdad y el significado eran evidentes por sí mismos. (...) El significado era de facto. Por otra parte, los edificios renacentistas y todos los edificios posteriores que pretendían ser arquitectura, tenían un valor porque representaban una arquitectura a la que ya se le había asignado un valor previamente porque eran simulacros (representaciones de representaciones); eran de jure. El mensaje del pasado se utilizaba para verificar el significado del presente. Precisamente, debido a esta necesidad, la arquitectura del Renacimiento llegó a ser la primera simulación, es decir, una ficción no intencionada del objeto. (Eisenman, 1984)

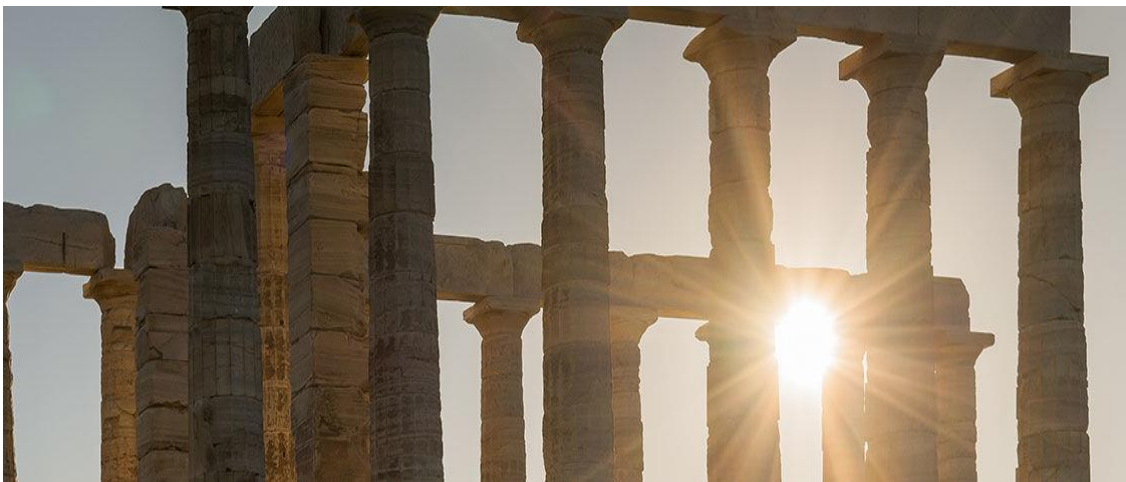
Para entender la idea de simulación a la que se refiere Eisenmann, hay que estudiar el término en su sentido Baudrillard. Recuerde su afirmación de que la realidad misma ya no existe y ha sido reemplazada por una simulación. ¿Qué significa eso? La idea de simulacro se refiere a algo generado sin referencias correspondientes, sin tener como origen la realidad. Representa un hecho. Pregunta verdadera y falsa, verdadera y falso. En:

“Disimular es fingir no tener lo que se tiene. Simular es fingir tener lo que no se tiene. Lo uno remite a una presencia, lo otro a una ausencia. Pero la cuestión es más complicada, puesto que simular no es fingir: Aquel que finge una enfermedad puede sencillamente meterse en cama y hacer creer que está enfermo. Aquel que simula una enfermedad aparenta tener algunos síntomas de ella. Así pues, fingir, o disimular, dejan intacto el principio de realidad: hay una diferencia clara, solo que enmascarada. Por



su parte la simulación vuelve a cuestionar la diferencia de lo “verdadero” y de lo falso, de lo real y de lo imaginario. El que simula, ¿está o no está enfermo contando con que ostenta verdaderos síntomas? Objetivamente, no se le puede tratar ni como enfermo ni como no-enfermo.” (Eisenman, 1984)

Eisenman se pone como inicio ejemplo a las catedrales góticas y románicas que contenían un propio sindicato dentro del cual no pretendían adoptar la apariencia de otra arquitectura en comparación de la arquitectura renacentista a esta se juzga como un “simulacro” de la arquitectura clásica, como simulación ya que viene a ser una representación.



*Figura 8: Partenón*

*Fuente: [https://elpais.com/elpais/2018/03/22/paco\\_nadal/](https://elpais.com/elpais/2018/03/22/paco_nadal/)*

Se muestra a un templo griego con sus características que la definían como un estilo de su época a la cual el renacimiento pretende retomar. Pero antes de ello hay que recordar que en la época clásica lo que sucedió fue una falsificación de elementos que usaron en aquel entonces al tratar de adoptar formas o plasmar la naturaleza en su ornamento de sus elementos. Baudrillard define a esta categoría como una “falsificación”

ya que estas obras hechas en ese mismo tiempo podían ser lectorados por sus espectadores, ya que esto también se regía de un tema cultural en particular.



*Figura 9: Templete de Bramante*

*Fuente: <https://www.arkiplus.com/arquitectura-renacentista-italiana/>*

Ahora se habla de la arquitectura renacentista como una simulación ya que representa una arquitectura que ya ha sido representada en la propia época clásica, no solamente en aspecto superficial usando elementos como columnas y la medida antropocéntrica para generar proporciones en su estructura. Sino más en los principios teóricos que se quiso adoptar para generar su Arquitectura que se convierte en una simulación, entendida a la simulación es la reproducción indefinida de los modelos pone fin al mito de origen y a todos los valores referenciales, se acaba la representación: no más real ni referencia a que contratarlo; el simulacro “ya no es del orden de lo real, sino de lo hiperreal”.



Para Baudrillard, la simulación predomina en el momento presente de la historia (su propio tiempo). Tanto las cosas como los sujetos proceden según lo que el autor llama representaciones denotativas. No hay representación, realidad o referencia, ya que el simulacro ya no se trata de la realidad sino de lo surrealista. En otras palabras, el mundo está inmerso en un mundo de simulación perfecta, donde todo es una ilusión, y la realidad solo distorsiona esta ilusión que precede a todas las formas de creación de significado, dejó de existir por completo, dando paso a la simulación. En lugar de tratar de imitar la realidad, la simulación reemplaza la realidad, sustituyendo las manifestaciones de la vida real de la realidad. También se menciona el funcionalismo y el fracaso en crear algo nuevo que no sea representativo.

“[...] la arquitectura moderna fracaso en el intento de encarnar una arquitectura en sí misma” (Eisenman, 1984, pág. 110). Lo que indica Eisenman a pesar de que el movimiento moderno ha planteado sus 5 principios que implicaban el uso de los pilotes, la planta libre, la fachada libre, la ventana longitudinal y la terraza jardín. Dichos puntos que servirían como pauta de proyección con la finalidad de una exploración y principio en el objeto arquitectónico. Cayo también en el fracaso porque al querer que generar una arquitectura limpia en su esencialidad al desprenderse del ornamento en la apariencia de la arquitectura en la superficie a lo que Eisenman denomina: “[...] eran simplemente formas clásicas, si bien desnudas, o formas que se referían a un nuevo sistema de datos (la función, la tecnología)” (Eisenman, 1984, pág. 110). El cambio de funcionalidad de los espacios fueron los que cambiaron, pero la utilización de elementos como lo hizo el renacimiento y el clásico se ven reflejados también de la misma manera de manera visual en planteamientos que realizó el estilo moderno, por lo que se mantenían, pero el ornamento usado en el renacimiento desaparece, una geometría reducida a su estado más elemental era lo que manifestaba el funcionalismo.



Baudrillard indica: “*Un signo empieza a ser una réplica o, en palabras de Jean Baudrillard, una simulación, cuando ya ha muerto la realidad representada.*” (Baudrillard, 1978).

Este enunciado nos hace referencia de manera clara a la época del renacimiento, la concepción que se tuvo fue retomar los principios clásicos junto a sus órdenes para generar una realidad. Y lo que pasó fue que varias de esta arquitectura como tal recogieron elementos físicos de la arquitectura clásica para generar nuevas. Al hacer uso de estos signos estos se convierten en una “simulación” por el mismo hecho de querer representar algo que ya fue representado.

Y como parte complementaria una vez estudiadas todos estos ejemplos y la relación de simulación en términos de J. Baudrillard es que también Heidegger menciona “el origen de la obra de arte” un punto muy importante que es esa relación del ser y la obra, lo que conlleva a un tema cultural. La obra tiene algo muy importante que va ligado hacia su propio espacio donde la misma obra se relaciona con su mundo, y este espacio denominado por Heidegger es el espacio existencial. Heidegger plantea sobre la pertenencia de la obra a un mundo e indica

“la obra como tal, únicamente pertenece al reino que se abre por medio de ella. Pues el ser-obra de la obra existe sólo en esa apertura.” (Heidegger, 1992, pág. 70).

El ser en el mundo de la obra de arte responde no a una simple colocación de la obra en un lugar, sino que el estar de la obra respecto a su lugar de reposo original ya sea físico como conceptual tiene un contenido del cual merece una lectura porque solamente y justo ahí es donde la obra se convierte en mediador para que el ser-espectador logre apertura una lectura de un mundo y pueda lecturar los signos que la componen.



### 2.1.3.5.2 La ficción de la razón

“Si la representación era una simulación del significado del presente a través del mensaje de la antigüedad, la razón es una simulación del significado de la verdad a través del mensaje de la ciencia” (Eisenman, 1984, pág. 112).

La ficción de la razón, se toma como una referencia a lo que pasó con el renacimiento y los arquitectos modernos; lo que sucede aquí es que para su origen de cambio en el pensamiento aluden a lo que fue el gótico o el románico o cualquier pensamiento que fue presentado en arquitectura, el cual fue quien dirigió para su proyección del objeto arquitectónico. En otras palabras, las cualidades espaciales, su función, y apariencia física se vieron determinadas por una fe hacia lo divino el sustento de pensamiento se ha regido mediante el implante de verdad acerca de lo dividido manifestado en Arquitectura.

Pero recordar que la arquitectura no expresa esa razón, ya que la razón por ser de una dimensión abstracta la arquitectura en si no es la razón, más bien simula serlo. Pueda representarse, pero no lo es.

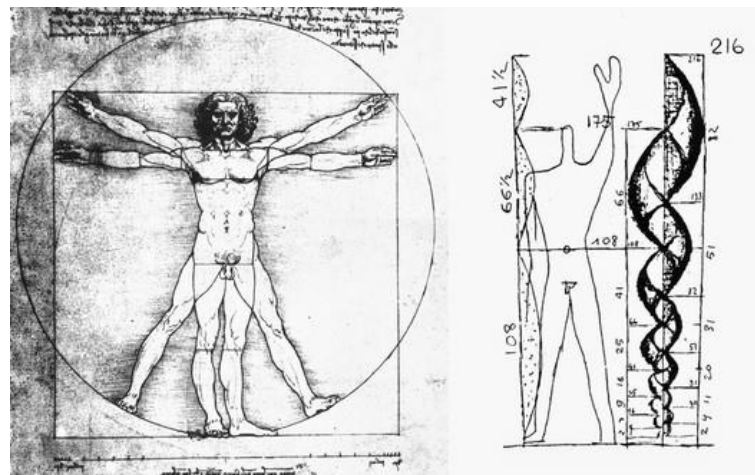
[...]la arquitectura jamás ha encarnado la razón, solo lo ha pretendido. No existe una imagen arquitectónica de la razón, solo lo ha pretendido. No existe una imagen arquitectónica de la razón. La arquitectura ha demostrado una estética de la experiencia de la razón, de su capacidad de persuasión y del deseo de la misma. (Eisenman, 1984, pág. 115)

Ahora volvemos al tema del renacimiento, la forma de su pensamiento era el desligue divino (del románico y gótico) y que daría pauta al inicio del pensamiento antropocéntrico, el cual fue también como una especie de creencia y fe que marcaron y sirvieron para la proyección del objeto arquitectónico. Lo mismo sucedió con los arquitectos modernos regidos por el racionalismo científico marcaron lineamientos en

función a la razón de su pensamiento concebido como verdad, la cual se adopta posteriormente como un dogmatismo, “la función y la técnica” como elementos principales para dirigir su pensamiento, incuestionable, un claro. Un ejemplo que se puede remarcar entre estas épocas es el uso del “hombre de Vitrubio”.

El Hombre de Vitruvio representa una figura masculina desnuda con dos posiciones superpuestas de brazos y piernas, inscritas dentro de un círculo y un cuadrado (ad quadratum). Se trata de un estudio de las proporciones del cuerpo humano, extraído del libro de arquitectura del antiguo arquitecto romano Vitruvio, que da nombre al dibujo.

Este Hombre de Vitruvio es el resultado de por qué este trabajo presenta un estudio de otro nombre con el que se le conoce: *El Canon de las Proporciones Humanas*. Si la palabra canon significa "regla", entonces se entiende que Leonardo estableció en este trabajo las reglas para describir las proporciones del cuerpo humano para juzgar su armonía y belleza. Este es, en última instancia, el resultado del pensamiento centrado en el ser humano.



**Figura 10: Hombre de Vitruvio Y Modulor de Le Corbusier.**

**Fuente:** <https://noticias.arq.com.mx/Detalles/9283.html#.YmhPvtpBzIU>



En el modernismo lo que sucede es que hay un cierto cuestionamiento a esta razón por la forma de su creencia divina y desea contrarrestarla y lo que sucede posteriormente es que la “función y la técnica” se convierten en nuevos guías de fe en este pensamiento cayendo en un dogmatismo que aparenta ser nueva razón. En el Modulor de Le Corbusier toma como referencia el criterio de proporciones que se usan al hombre como unidad de medida que estuvo realizada en relación al número áureo donde usa las matemáticas para crear un sistema de proporciones relacionado con la naturaleza. Esa es precisamente la proporción áurea, es el número que sale de un equilibrio visual de todas las formas de la naturaleza. Y este sistema de relaciones de medidas fueron quienes sustentaron y guiaron para la proyección arquitectónica de su época dando origen a la nueva relación de medidas físicas en sus espacios y las proporciones. Por lo que aquí se demuestra cómo es que los arquitectos modernos creyeron generar un nuevo pensamiento, pero sin duda se remonta a que se reutiliza principios clásicos. Es así como en la arquitectura que la manifestación de ficciones de razón.

#### **2.1.3.5.3 La ficción de la historia**

*“Lo que a continuación vamos a explorar, en el contexto de la teoría de Eisenman, es la imposibilidad de cada época para poder advertir cuál es su espíritu, no siendo posible su representación. Siendo así que, cuando se apela al zeitgeist de una época con objeto de quedar representado en realidad, advertirá Eisenman, lo que se hace es inventar una ficción de tal zeitgeist, de modo que lo representado es mera simulación.”*

Por lo tanto, vale la pena pensar en conceptos alternativos de arquitectura que estén libres de historia y cultura y no inventen ficciones de la historia, la razón y la representación. Peter Eisenman dice:



“Pero si la arquitectura es, inevitablemente, la invención de ficciones, tendría entonces que ser posible el proponer una arquitectura que encarnara otra ficción, una que no sostuviera por medio de valores universales el presente y, lo que es más importante, que no considerara como su propósito reflejar estos valores” (Eisenman, 1984).

Hasta los tiempos modernos, el tiempo no se definía dialécticamente. En el período clásico, el arte no tenía otro propósito que expresar "lo indecible, lo atemporal". Los clásicos no se podían representar ni simular, por lo que lo que se representaba y la mecánica para representarlo eran casi idénticos. El cristianismo supera la atemporalidad del eterno retorno con un sentido lineal de la historia al traer a la superficie el concepto de pasado y futuro en el presente. La belleza intemporal y absoluta desaparece después del proceso de modernización y es reemplazada por la belleza relativa que se relaciona con el tiempo y la era. sí mismo. Tiene un principio y un final, y el tiempo media entre ellos, evolucionando gradualmente hacia un estado de plenitud última.

Al llegar a los tiempos modernos (Renacimiento y Siglo de las Luces), como ya hemos mostrado, el concepto de historia se vuelve dialéctico, la dimensión progresiva de la historia se correlaciona con tal concepto, y finalmente, en el siglo XIX, la época se correlaciona con espíritu (espíritu o personalidad). El presente es pues el momento culminante hasta ese momento en el progreso de la historia, el momento en que cristaliza el espíritu que anima la época. El concepto de novedad como "inérita" encaja como más completo frente a la novedad clásica porque no tiene origen y es posterior.





#### **2.1.3.5.4 Lo no clásico**

Eisenman propone: “El fin del predominio de los valores clásicos, para considerar otros valores. No propone un nuevo valor o un nuevo *Zeitgeist*, sino tan solo una condición diferente, una condición que lea la arquitectura como un texto [...]”. De que en la actualidad los signos clásicos han dejado de ser significativos para convertirse en meras réplicas. Por tanto, una arquitectura no clásica no es indiferente a la materialización de un cerramiento, que es inherente al mundo: es más bien inherente a su representación, para así reconstruir la atemporalidad del valor aparente, su estado tal como es, hay que empezar los conceptos definidos en el tiempo, propios del clásico, que son fundamentalmente el origen y el fin.

#### **2.1.3.5.5 El fin del fin**

“La forma arquitectónica se revela como un lugar de la invención en lugar de ser una representación subordinada de otra arquitectura o un dispositivo estrictamente práctico inventar arquitectura significa permitir que la arquitectura sea una causa para que lo sea debe surgir de algo que no sea una estrategia compositiva dirigida” (Eisenman, 1984, pág. 159).

Llegando a esta parte Eisenman plantea el fin del fin refiriéndose básicamente al fin del objeto arquitectónico representativo como único medio de recurso metafórico para la arquitectura. Que indica que: la metáfora arquitectónica del pasado era transmitir fuerzas como: “dilatación, tensión, comprensión extensión” (Eisenman, El fin de lo clásico. El fin del principio, el fin del fin, 1984). Estas cualidades estaban plasmadas de manera directa en el objeto arquitectónico como una representación de lo abstracto. Un ejemplo podría ser en el gótico cuando se hicieron las ventanas ojivales o las mismas alturas por la cual se distinguieron con una representación en sus formas apuntaladas hacia el cielo con una representación de sí misma, pero recaía directamente al objeto, este

apuntalamiento de sus vanos y formas representaba para lograr un acercamiento más a Dios. Utiliza elementos propiamente como las ventanas ojivales o rosetones con su propia representación en el mismo objeto.



*Figura 11: Catedral Gótica.*

*Fuente: <https://historia.nationalgeographic.com.es/>*

Pero esta idea de metáfora que plantea Eisenman indica que no tiene nada que ver con cualidades que se generan en el objeto arquitectónico o entre sus espacios. El indica que pueda que suceda un proceso interno pueda generar una expresión no representativa que va a dar origen al objeto arquitectónico. Esto no implica que no es una recomendación para que se vuelva originariamente al clásico, sino que abre posibilidad de generar como indica Peter: “una poética potencial de texto arquitectónico.”

Ello sugiere la idea de una arquitectura entendida como “escritura” opuesta a la idea de la arquitectura como imagen. Lo que se “escribe” no es el objeto propiamente dicho-su masa y su volumen-, sino la acción de dar forma a dicha masa esta idea proporciona un cuerpo metafórico a la acción de hacer arquitectura. Así, su lectura se realiza a través de otros sistemas de signos, llamados huellas. (Eisenman, 1984, pág. 159)



Aquí se puede distinguir acerca de la oposición que se genera en un binomio que podría ser conveniente para la deconstrucción. El binomio de escritura e imagen.

Esto responde a la hipótesis de Wigley cuando indica: “deconstruir la arquitectura no es deconstruir sus imágenes, interrogar sus imágenes tradicionales o reemplazarlas con una nueva. Se trata de comprender cómo la arquitectura es siempre sólo una imagen.” (Wigley, 1970, pág. 248)

Hasta esta parte ya se ha estudiado de esa parte visual-imagen de la arquitectura mostrando una oposición conceptual de esta a la escritura “la arquitectura como escritura”, las huellas no deben leerse de manera literal, pues su único valor consiste en señalar que se está realizando una lectura, y que hay que leer *La huella* señala la idea de la lectura.

*La huella* no se ocupa de dar forma a una imagen que sea la representación de una arquitectura previa o de unas costumbres o unos usos sociales, sino que se ocupa de dejar las marcas- literalmente, lo figurativo de su propio proceso interno. De este modo la huella es el registro de una motivación, de una acción, no la imagen de otro objeto origen. Proponer el fin del principio y el fin del fin significa proponer el fin del principio y del fin de los valores significa proponer un espacio atemporal distinto para la invención se trata de un espacio atemporal situado en el presente sin ninguna relación determinante con un futuro ideal ni con un pasado idealizado. La arquitectura del presente se entiende como el proceso de invención de un pasado artificial y de un presente sin futuro recuerda a un futuro que ha dejado de serlo.

Un ejemplo que se puede mencionar es en la obra del mismo Eisenman el memorial a los judíos asesinados de Europa en Berlín, en esta propuesta no se muestra



algún elemento formal que sea representativo o que haga alusión a la muerte, se trabajó con algo más profundo donde el mismo Eisenman en su página web oficial indica:

Este proyecto manifiesta la inestabilidad inherente a lo que parece ser un sistema, aquí una rejilla racional, y su potencial de disolución en el tiempo. Sugiere que cuando un sistema supuestamente racional y ordenado se vuelve demasiado grande y desproporcionado para su propósito previsto, pierde contacto con la razón humana. Entonces comienza a revelar las perturbaciones innatas y el potencial de caos en todos los sistemas de orden aparente (...) En este monumento no hay meta, ni final, ni entrada ni salida. La duración de la experiencia de un individuo no otorga mayor comprensión, ya que comprender el Holocausto es imposible. El tiempo del monumento, su duración desde la superficie hasta el suelo, está separado del tiempo de la experiencia. En este contexto, no hay nostalgia, no hay memoria del pasado, solo la memoria viva de la experiencia individual. FUENTE: <https://eisenmanarchitects.com/Berlin-Memorial-to-the-Murdered-Jews-of-Europe-2005>



*Figura 12: Vista aérea del Monumento al Holocausto.*

*Fuente: <https://eisenmanarchitects.com/Berlin-Memorial-to-the-Murdered-Jews-of-Europe-2005>*



*Figura 13: Interior del Monumento al Holocausto.*

*Fuente: <https://eisenmanarchitects.com/Berlin-Memorial-to-the-Murdered-Jews-of-Europe-2005>*

En la primera parte se menciona al mismo objeto físico y su relación con el espectador- o ser quien se integre. Se habla de un “sistema”, un sistema de retícula fundamentalmente racional por su ortogonalidad marcada, pero cuando este sistema se muestra en una escala desproporcionada a la expresión común del objeto ortogonal



racional lo que sucede que su lectura del misma traerá consigo otras manifestaciones con quien interactúa que nace en base a nuestra interpretación del caos y lo que envuelve la muerte, pero estos argumentos abstractos no están expresados en una forma sino que la forma en sí genera en la persona estas cualidades potencializando su dimensión espacial. Sus otros fundamentos de salidas y entradas son la secuencialidad de no encontrar fines ni inicios, son expresiones totalmente fundamentales de su forma propia no representa el holocausto ni un monumento, sino una experiencia. Esta manera de trabajo en la obra de Peter Eisenman se ve clara de cómo es que en su trabajo se ve reflejado su teoría de las tres ficciones. Con relación a la deconstrucción se puede encontrar una cualidad muy importante que es el desentrañamiento de la representación, razón e historia, como una búsqueda de análisis y que posteriormente los plasma como ficciones, que propone el mismo. Esta accionalidad es la que se encuentra para poder tomar como ejemplo para la deconstrucción, no de la “forma” arquitectónico, sino de su interior. Cabe recalcar también que en ningún momento en el texto de las tres ficciones Eisenman ha mencionado el término de la deconstrucción, él jamás mencionó acerca del tema. Pero la intención de mencionarlo en esta investigación fue a causa de este carácter de accionalidad en su trabajo al cuestionamiento del pensamiento arquitectónico y generando algo nuevo, porque la deconstrucción más sincera está en la operatividad de la misma y como Derrida indicó: “Una de las más sinceras muestras de la deconstrucción es aquellas que actúan de manera libre. Libre para ser encontradas” (Derrida J. , 1999, pág. 184).

#### **2.1.3.6 El sistema abierto**

La deconstrucción como estrategia de proyección del discurso y el anti programa como determinante del concepto y/o instrumento operativo, interactúan en relaciones de orden arquitectónico, esta estrategia genera momentos, revela y multiplica la existencia



de posibilidades de un argumento arquitectónico generativo de zonas cambiantes, es decir, no existe un espacio con total determinación en una unidad arquitectónica. La disposición de estas unidades espaciales denominadas guías tienen un grado de dependencia e independencia y pueden ser leídos o interpretados tanto en conjunto como por separado, sin necesidad de contemplar la totalidad de objeto arquitectónico, en este caso es difícil hablar de totalidad o totalizar los posibles esquemas ya que no existe espacios jerarquizados ni con grados de superioridad y menos aún funciones precisas.

Sería ideal construir los edificios sin un fin concreto previo y entonces ofrecerlos y entonces ofrecerlos para que fueran usados libremente. Ya no habría más espacios cerrados en estos edificios, sino solo zonas dedicadas a posibles usos de manera aproximada, para ser distribuidas y construidas a voluntad de los usuarios. Las situaciones espaciales diferenciadas ya no separarían, sino que, como mucho, tendrían un carácter de mera sugerencia para apropiarse del espacio. No podemos demostrarlo, pero intuimos intensamente que las formas seguras de sí mismas, puestas a disposición para ser usadas y conformadas libremente – sin que se las administre de manera represiva, sino amistosamente gestionadas, tienen efectos sobre el desarrollo de la creatividad personal de los usuarios.

*Sistema abierto* - (Himmelb(l)au, 1982)

A partir de ahí, la propuesta deconstructiva lo despoja, aísla de su función y determinación al elemento espacial. De esta manera, se exalta las potencias cambiantes, alternarles de su sentido de uso. Podemos afirmar que la situación deconstructiva ratifica la impracticabilidad de los usos comunes y plasma actitudes más bien intempestivas.

La actitud deconstructiva permite generar acciones creativas con puntos indeterminados en su proceso, reconociéndose en ella una aventura de libertad, si bien



esto guarda una relación con el proceso proyectual convencional, debemos dejar en claro que lo que determina su diferencia es la experiencia poética, de interactuar por ejemplo, entre el objeto arquitectónico y contexto, creador y obra, espacio y ocupante... este acto nos releva expresiones espontaneas y supone la oportunidad de demostrar otras formas de acontecimiento cotidiano frente a aquellos actos o procesos considerados convencionales a la voluntad creadora.

Por consecuente, el acto de creación en el plano deconstructivo no presenta de antemano significados simbólicos determinados, ni esquemas o códigos preestablecidos como una trama en la práctica convencional, sino que recobra diversos significados con relación al contexto, posible uso, u ordenamientos experimentales como nos sugiere el antiprograma. Para escapar del entorno habitual al que estamos acostumbrados se irrumpe en una dimensión más compleja para hacer aparecer el fin último de la creación como objeto de reflexión interminable y precisar en no encajar en las formas ya desarrolladas.

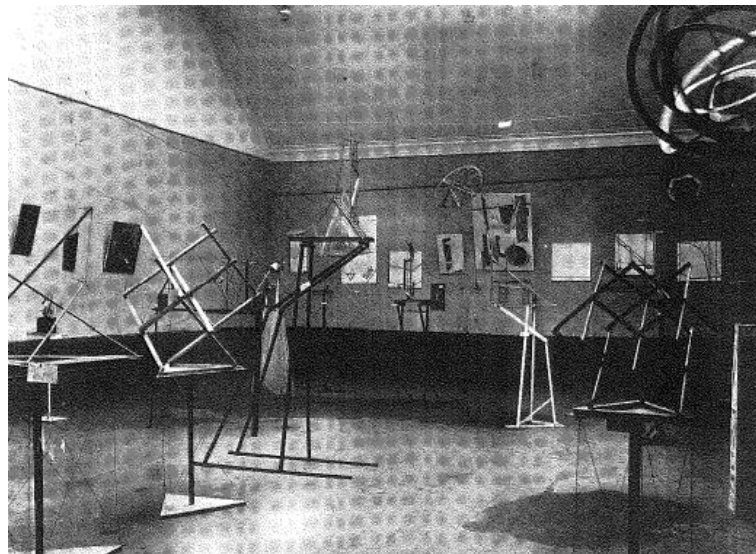
Podríamos decir que nuestra practica deconstructiva descifra, supone, apuesta por aquello que se enuncia como “no hecho” en la arquitectura, y pudiendo talvez solo ser mostrado, expuesto; hacerlo suceder, pero en su dimensión no física sino, reflexiva. De esta manera, la intención del acto creativo en la deconstrucción reside en su permanente búsqueda en todos estos trayectos existentes o sea perseguir sin enredarse en el recorrido. Con seguridad podemos afirmar que este procedimiento en el acto creativo muestra básicamente un poder de configurador directo de los esquemas arquitectónicos, siempre es un sistema abierto como indica Himmelb(l)au nada esta vallado o cerrado y siempre está dispuesto a nuevas configuraciones, en un espacio arquitectónico su esencia es comunicativa y participativa puesto que al final los que determinan son los ocupantes espontáneos. De esta manera la arquitectura no se adapta a ningún esquema, la adaptación es un sometimiento, una sumisión ante un entorno o pensamiento. La adaptación no busca



la nueva idea o proposición. A un sistema estructurado que ya existe siguiendo Ya misma línea.

### **2.1.3.7 El constructivismo ruso y la arquitectura deconstructivista**

En medio de conflictos sociales y revoluciones los artistas rusos tienen manifestaciones y muestran su apoyo al objetivo de la revolución en 1917. Se ejecutan grandes obras para mostrar sus ideales bajo los parámetros constructivistas principalmente en el arte y la arquitectura. Entre su característica más principal es la de ser abstracta, donde los objetos se representan con una figuración geométrica, y donde se reincorpora la utilidad a los objetos a los elementos artísticos y esto como instrumento para propósitos sociales. Tal vez es aquí donde el arte participa directamente en la política de un país.



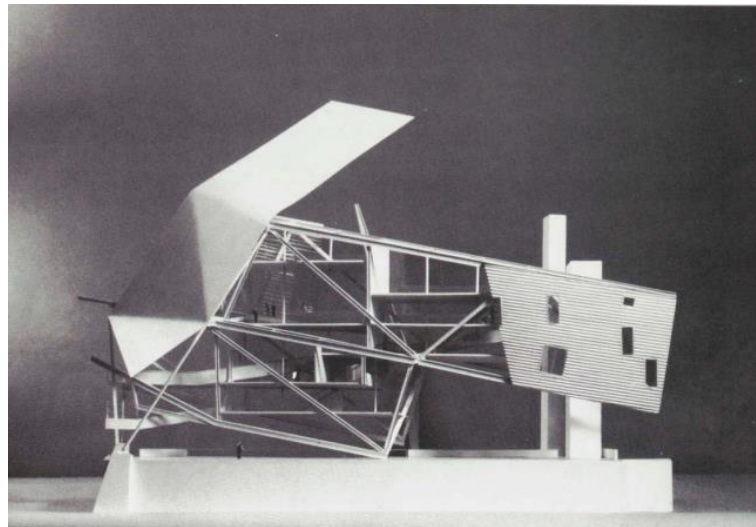
***Figura 14: Panorama de la tercera exposición OBMOKhU Moscú 1921.***

***Fuente: (Lodder, 1983)***

Para ese entonces el constructivismo y sus ideales socialistas se transformaron en uno de los movimientos artísticos más productivos y creativos de la época y posiblemente sea el deconstructivismo una consecuencia y continuidad de las experiencias artísticas



rusas. Un dato muy singular que se veía en la exposición del moma organizado por Johnson fue que las propuestas arquitectónicas que presentaban los participantes se asemejaba mucho a las propuestas desarrolladas a inicios del siglo XX por las vanguardias rusas, Johnson opinaba que esas similitudes formales aparecían o estaban tan presentes en las obras de los artistas rusos y que obviamente los arquitectos como Tschumi o Eisenman conocen el constructivismo ruso y más que paralelismos entre estas existe una influencia una de la otra. Al igual que Johnson Wigley ve las similitudes existentes en los principios compositivos del deconstructivismo, indicando la evidencia de las estrategias formales desarrolladas por los rusos en sus obras, aquellos planteamientos indudablemente marcan un punto clave en la arquitectura, es extraño ver que un juego de formas geométricas, sea capaz de reconfigurarla estructura tradicional. Esa inestabilidad generada al academicismo pone en duda la naturaleza del objeto arquitectónico y las disciplinas artísticas de la época. Lo que Wigley ve principalmente es la técnica compositiva entre las dos corrientes, como la inestabilidad o las geometrías irregulares en los diseños arquitectónicos y poco opina del trasfondo conceptual en las que se encuentra. Como en cualquier discurso siempre existen confusiones y mal interpretaciones y los comentarios de los arquitectos mencionados no siempre dan en el blanco y existe crítica entre los estudiosos, entre ellos hay estudiosos que tienen más conocimiento en el campo y establecen afirmaciones más acertadas entre la relación entre la arquitectura deconstructivista y las obras planteadas por los rusos.



***Figura 15: Maqueta edificio de apartamentos Coop Himmellblau(exposición MoMa).***

***Fuente: (Wigley, Arquitectura Deconstructivista, 1988)***

Los arquitectos como Gehry y Eisenman organizaron anterior a la exposición del Moma otras exposiciones, de obras del constructivismo ruso, y tienen al menos una noción amplia de que trataba esta corriente artística, o también participan como colaboradores de algunas publicaciones respecto al tema. Otro arquitecto directamente relacionado a esta corriente es Bernard Tschumi quien organiza la exposición *Arte y Publicidad* donde se muestran obras de Rodchenko precisamente las láminas publicitarias que él trabajaba como una propuesta de vanguardia. El constructivismo tiene bastante influencia en la obra de Tschumi como en Le Fresnoy o más aun en el Parque de la Villete. Más directamente, se nutrieron del constructivismo ruso los arquitectos Koolhaas y Hadid, tienen una gran referencia de las producciones rusas, como de las obras de Malevich

Hadid en una entrevista con Broadbent advierte que desde que comenzó sus estudios estaba interesado en dos aspectos “en la abstracción y los suprematistas rusos, no en los constructivistas” pero posteriormente no se resistió a reconocer las influencias de ellos constructivistas en su obra, destacando a Malevich, Lissitzky y Leonidovdfé entre ambos grupos. Esta

actitud podría justificarse, como ya explicamos, debido al grado de confusión que imperaba, fruto del hermetismo y dificultad para investigar sobre las producciones rusas. (Medina, 2003)



***Figura 16: El Lissitzky, 'Neuer'***

***Fuente: (New Man, 1923)***

Con mucha certeza podemos afirmar la inmensa influencia formal compositiva en el manifiesto y discurso de los arquitectos que siguen esta línea de la deconstrucción. Tal vez el problema se da cuando la formulación deconstruccionista derridiana no guarda ninguna relación con los esquemas conceptuales artístico rusos. Podemos señalar que la revolución, no nos referimos precisamente a la rusa, es un acto necesariamente contestatario de cambio y revuelo. Y es a ello lo que la deconstrucción apunta. ¿Será la revolución social una deconstrucción? probablemente lo sea, pero si la revolución quiere cambiar esquemas sociales para establecer otra. ¿Qué caso tiene afirmar que la revolución es una deconstrucción? Es ahí donde surgen las confusiones, Tschumi sabe muy bien de



eso y afirma que la deconstrucción es como una trampa caes, pero sin que te des cuenta ya estás de nuevo en lo mismo, es decir, en la misma tradicionalidad. Pero la deconstrucción no solamente es el desarreglo de las formas, formas que la arquitectura requiere para su existencia, es el error que cometemos al ver las apariencias fragmentadas, o irregulares a la que no estamos acostumbrados, o asomarse a tal o cual estilo, es por lo cual, un error llamar a la deconstrucción como un estilo ni tampoco podemos llamar a uno o tal arquitecto como deconstructivista.

Sin temor a equivocarnos afirmamos que la deconstrucción en arquitectura solamente está siendo atribuida a la categoría formal, que si la estructura o componente edilicia ha sido retorcida o desplazada de su lugar ya pasa a ser al plano de la deconstrucción, pues tal afirmación siempre va ser errónea. La arquitectura en otra dimensión no siempre va ser aquel objeto materializado de piedra y ladrillo, si no, que puede desplazarse a un campo intelectual, es ahí donde entra la noción del espacio ¿se podrá deconstruir el espacio? ¿Cuál sería el resultante de un espacio deconstruido?

### **2.1.3.8 Derrida y Eisenman en Parq de la Villete**

En los últimos años la arquitectura ha ido adaptándose a campos de pensamiento poco convencionales, y es el caso en donde para una determinación conceptual se alza la deconstrucción, y se deja de costado a ese consumo reiterado de imágenes clásicas, los cánones estándares, leyes estructurales universales, para su composición. Se abre paso a un sentido crítico, reflexivo con lo cual se exploran nuevos caminos, frente a ello resurge un nuevo discurso filosófico del espacio en un lenguaje de desestructura total. “La arquitectura es ahora representación y por tanto nexa entre figuración y discurso, origen de infinitas combinaciones e interpretaciones de lectura o arquitectura textual.” (Sobejano, 1988)



Denota su existencia en un mundo abstracto, fuera del tiempo sin nexos históricos, de amoldable y múltiple interpretación, a la vez es reagrupación y disgregación de todos los esquemas conceptuales, se ve carencia y crisis del antropocentrismo, de las proporciones y simetrías hay una abolición de todo concepto de centro. El ensayo arquitectónico que se propone resulta misteriosa, excitante y de difícil asimilación, donde en el proceso proyectual las continuidades y discontinuidades guardan relación próxima, así mismo las ausencias se vuelven presencia y viceversa, es un encuentro espontaneo y a la vez programado, y fuera de la racionalidad en una práctica de materialización, esta arquitectura se concibe sin la necesidad y voluntad de ser construida a ello muchos arquitectos como Eisenman establecen y condicionan como un modo de pensamiento próximo a las artes y la filosofía.

Tal vez una de las pocas veces en que Derrida ha participado directamente en un proyecto arquitectónico juntamente con Peter Eisenman ha sido la obra de la Villette de Paris, convocado por el arquitecto Bernard Tschumi, Derrida reconoce que no es su especialidad que el preferiría hablar de otras cosas y que propiamente su terreno seria el discurso y que la arquitectura sería la de Eisenman, este proyecto desarrollado por ambos es tal vez una de la obras en él hay un encuentro muy próximo entre la teoría y la arquitectura en otras palabras hay una inscripción entre los dos tipos de escritura la arquitectónica y la verbal y sucede que no existen esas jerarquías tradicionales dentro de ella. Derrida menciona:

Lo que Eisenman escribe con palabras no se limita a una supuesta reflexión teórica sobre el objeto arquitectónico con el fin de definir qué ha sido este objeto o qué debería ser. Este aspecto se encuentra ciertamente en Eisenman, pero hay todavía algo más, algo que no se desarrolla simplemente como un metalenguaje sobre una cierta autoridad tradicional



del discurso en arquitectura. Se trata de otro tratamiento de la palabra, de otra, por así decirlo, poética, que participa con total legitimidad en la invención de la arquitectura sin someterla al orden del discurso. (Derrida J. , 1988)

Esto a raíz de que tal vez Eisenman escribe más de lo que construye. La concepción de lo que comúnmente era un jardín, pero en este caso un jardín sin vegetación, con solamente agua y minerales lo que precisamente quería Tschumi; en primera instancia se trabaja con el planteamiento de Jacques Derrida a partir de lo que ha habido escrito El chora, del Timeo de Platón. De allí surgen algunos motivos apropiados en que definitivamente tiene que ser parte en la concepción arquitectónica de la propuesta, como: laberinto, palimpsesto, cantera. La denominación que el proyecto recibe es Choral Work (Obra Coral) esta obra se constituye en una dimensión; musical, coreográfica y se convierte una arquitectura de movimiento fluido tal vez líquido y aéreo:

Es como si el agua se hubiera aliado con los minerales naturalmente para este simulacro de creación espontánea en las profundidades inconscientes de algún océano compartido o dividido. Ecce Horno: el abismo de las profundidades sin fondo, la música, un laberinto hiperbólico. (Derrida J. , 1988)

El título que habían escogido era preciso, reflejaba con inmanencia el proceso de conceptualización en que estaban trabajando, a esto Eisenman pide a Derrida que no solamente se quedara con su aporte intelectual, si no, que sea participe del proyecto en desarrollo es decir que Derrida proponga o proyecte formas visibles. A lo que Derrida responde con una carta en ella su gráfico juntamente con su interpretación.

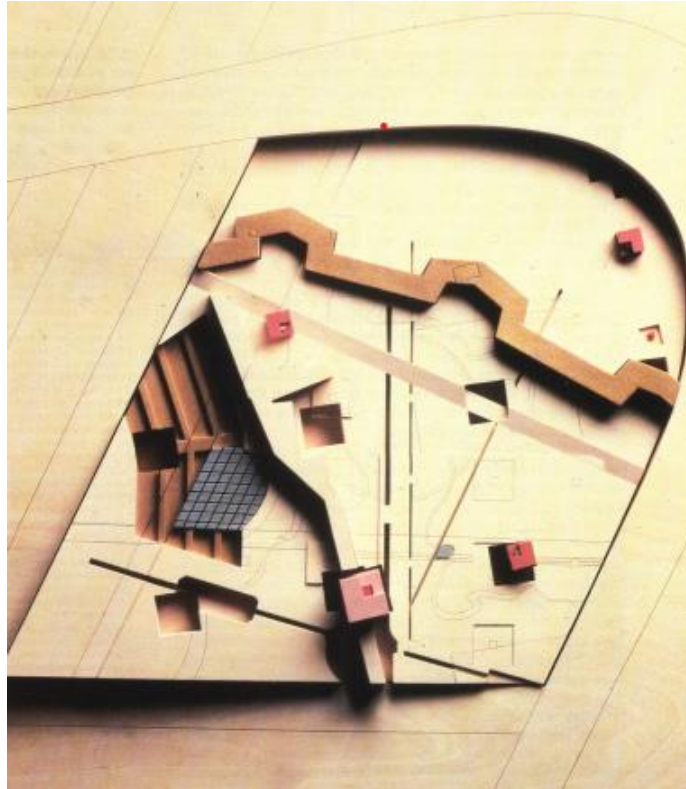
Quise inscribir la figura de un tamiz encima, en y dentro de la propia Obra Coral, como memoria de una sinécdoque o de una metonimia errante.



Debía ser errante en el sentido de que no sería posible ninguna repetición que no fuera ni fragmento, ni ruina. En efecto, el Timeo utiliza lo que sin duda uno llamaría una metáfora, la del tamiz, para describir la forma en que el lugar (la chora) filtra los tipos, las fuerzas o semillas que han quedado grabadas en ellas. (Derrida J. , 1988)

En términos geométrico – arquitectónicos la representación de la forma es una abstracción compleja determinada de varios elementos, la primera refiere al de un tamiz, una malla geométrica, como si se tratase de una tela compuesto por una trama y urdimbre, el segundo elemento sería un instrumento musical de características singulares precisamente una lira, un instrumento de cuerda que corresponde a la poética con que se trabaja Choral Work u obra Coral. Peter Eisenman dispone esta forma en un lenguaje arquitectónico, pareciera una escultura compuesta por líneas entrecruzadas como si se tratase de una rejilla, una cuadrícula o un filtro, que va plantado sobre la tierra de forma oblicua, ni vertical ni horizontal, tal composición formal constituye una lira dentro de una lira grande evocando a un concierto como si se tratase de una pieza musical en ejecución.





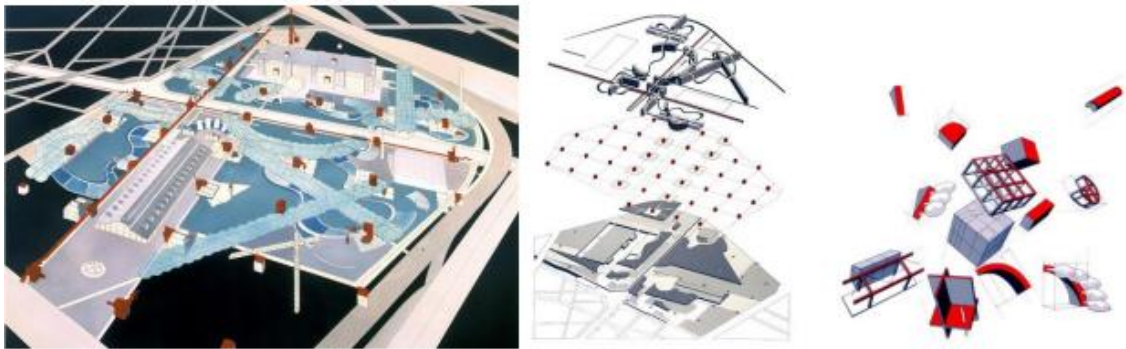
*Figura 17: Maqueta de la versión definitiva de Choral work.*

*Fuente: (Derrida J. , Por qué Peter Eisenman escribe tan buenos libros, 1988)*

Otros arquitectos que también navegan fuera de los sistemas convencionales es Bernard Tschumi con varios proyectos y principalmente el del parque de la Villete, una composición muy particular sin centro ni jerarquía en su composición con fragmentos autónomos y singulares. Esta estrategia de disposición creaba un espacio anti jerárquico donde ningún elemento arquitectónico estaba situado en dominio del otro. Lucan analiza esta obra y menciona:

[...] Bernard Tschumi comienza su deconstrucción del sistema clásico de la arquitectura mediante la búsqueda de nuevos principios de dibujo de planta que olviden los de ordenación según los ejes, las proporciones, las simetrías, los predomios de intentar siempre integrar en una totalidad controlada el conjunto de los datos programáticos.  
(Lucan, 1988)

Este proyecto resultaba de la descomposición, análisis de fragmentos, la reorganización en torno a elementos autónomos, y a partir de esto se definen sistemas que estructuran el objeto, los movimientos y los espacios. De ahí la famosa trilogía: punto, línea y superficie.



*Figura 18: Parque de la Villete, composición formal.*

*Fuente: <https://eisenmanarchitects.com/>*

#### **2.1.4 Arte y arquitectura experimental**

En esta parte de la investigación se dará a un acercamiento de lo que se entiende del arte experimental y arquitectura experimental, algunas muestras de estos y por qué es importante en relación a la deconstrucción. La intención de tocar estos temas es fundamental, ya que la deconstrucción misma esconde dentro de sí para su manifestación necesita de la libertad propia que se encuentra en la experimentación.

Toda la información de antecedentes respecto a estos temas servirá como base al momento que se elabore al diseño del “proyecto arquitectónico” puesto que esta investigación en la etapa de diseño los espacios a proyectar son espacios destinados para la meditación, creación y exposición de arte experimental. Es decir, que nuestro objeto



arquitectónico a elaborar tendrá esta cualidad de albergar y adaptar sus espacios a estas cualidades de lo experimental. Además, lo experimental no solo actuará en las obras a albergar los espacios, sino que también lo experimental actuará en el proceso de diseño del mismo objeto arquitectónico, porque mediante él se logrará la búsqueda de la deconstrucción en Arquitectura. Una arquitectura experimental para arte experimental, en búsqueda de la arquitectura deconstructiva.

#### **2.1.4.1 Arte experimental antecedentes y conocimientos previos de lo experimental en el arte y la arquitectura**

[...] El escultor lo que quieres es saber de escultura, aprender escultura, para fabricar escultura; a mí me sucede totalmente distinto, yo he hecho esculturas para saber de qué trata la escultura. (J. Oteiza). Fuente: <https://www.youtube.com/watch?v=3gbhXps-xUQ>

Estas fueron las palabras del maestro Jorge Oteiza en una entrevista denominada: *La naturaleza de la escultura*, en sus palabras da a conocer acerca de la importancia y necesidad de la experimentación al momento de crear una obra y el enfoque en relación al creador; Oteiza da crítica hacia otros artistas o personas quienes quieren introducirse en cualquier de las manifestaciones artísticas, por ejemplo cuestiona a quienes intentan introducirse en el campo del arte con la finalidad de crear obras, él menciona algo muy distinto en relación a su experiencia propia e indica que él fue quien se introdujo en el campo del arte para saber de qué se trata este con este pensamiento se invierten las cosas, su finalidad fue el conocer la escultura mediante su experimentación en ella su finalidad nunca fue tener un grado de escultor o que tenga como producto una obra para denominar escultura. Bajo esta mentalidad Oteiza da cátedra a quienes quieren introducirse en cualquier disciplina de arte o arquitectura, bajo este criterio. Y será bajo este criterio de



experimentación que se desarrollará en esta investigación los demás puntos como son el arte experimental y la arquitectura experimental.

Ahora en cuanto a dar una fecha exacta de cuando comienza, desarrolla o finaliza la experimentación en el arte y la arquitectura sería limitar su cualidad de creación como obra ya que la obra misma por esencialidad conlleva dentro de sí el aspecto de la experimentación. Por lo tanto, en esta parte de la investigación se tomará como referencia solamente a personajes quienes marcaron una pauta importante en la época moderna y postmoderna. Para luego finalmente sustentar de la manera en cómo se relaciona lo “experimental” para posibilitar caminos a la arquitectura deconstructiva.

Ahora el término de “experimentación”, su aplicación y su finalidad nacen en el mundo de la ciencia. Por experimentación se entiende la indagación fundada a partir de la provocación voluntaria de ciertos fenómenos para confirmar alguna hipótesis. La experimentación es la observación dirigida que completa la observación espontánea.

En el caso del mismo arte entendido como un lenguaje expresivo que no se conforma con seguir las pautas preestablecidas y se atreve a explorar nuevas opciones creativas. Sí, estamos ante algo intrínseco y consustancial al arte, porque una de sus finalidades es cuestionarse la razón de ser de nuestra realidad, ir un paso más allá de la ortodoxia instaurada, romper con el clasicismo y plantear un reto tanto para los artistas como para los espectadores. Y en este magma creativo, la incursión de nuevas técnicas y la combinación de disciplinas es el caldo de cultivo ideal para originar nuevo pensamiento. Por lo tanto, el arte experimental es la respuesta a la necesidad de un arte revolucionario en el verdadero sentido ya que trata de romper su nexo con los discursos de poder y lo libera convirtiéndolo sobre todo en una experiencia de dinámica social creativa, haciendo énfasis en la experiencia estética y no así en el «objeto,» su característica, lo «efímero,» libera de atavismos académicos y capitalistas donde el valor



de la obra radica en su soporte material, de esta manera hace accesible y libre la experiencia estética a un público no especialista con fuertes pulsiones creativas que al no ser bien canalizadas devienen en conductas radicales.

El arte experimental abre un universo de posibilidades materiales para articular discursos artísticos más ligados a la experiencia real cotidiana. Su característica, «la interactividad,» desplaza el interés de su objeto y abre la obra a la experiencia comunitaria. El arte experimental hace accesible el hecho artístico al considerar como soportes los elementos «ready made» del entorno y da la posibilidad de usar o hacer cualquier cosa para hacer arte. (Ortuño, 1998)

Por tal es la razón de que la misma expresión experimental en el arte es necesaria usar en el proyecto ya que tendrá como una conexión entre las obras de arte y el objeto arquitectónico potencializando en ambos casos el criterio experimental. Como un camino hacia la misma presentación de obras como una deconstrucción.



*Figura 19: Dibujo a mano de arquitectura experimental.*

*Fuente: Thom Mayne de Morphosis, (1991).*

### **2.1.5 Arquitectura experimental**

En el mundo exterior de hoy, creo que la arquitectura no debe ser el espacio seguro y conocido, sino el desconocido. La arquitectura tiene que proporcionar el nuevo territorio, el nuevo lugar para ir de caza o para encontrar algo auténtico porque el mundo exterior se ha vuelto tan vigilado, controlado, predecible. En mi trabajo, he intentado crear espacios desconocidos. (Woods, 2011) fuente:

<https://lebbeuswoods.wordpress.com/2011/11/05/anti-journey-to-architecture-day-6-and-beyond/>

La arquitectura experimental es una de las ramas de la disciplina arquitectónica relacionada al desarrollo de proyectos conceptuales que desafían las prácticas



convencionales y consolidadas. Como su objetivo principal es de explorar caminos de pensamientos originales y desarrollar herramientas y metodologías de diseño innovadoras; y un caso particular de los distintos modos de realizarlo es la “Deconstrucción”. Cabe recalcar también que esta disciplina no trabaja con alguna tipología arquitectónica conocida, su magnitud de proyección es libre porque su naturaleza a la que corresponde es la experimentación. Y es fundamentalmente en esta parte donde la arquitectura como tal mediante la experimentación anula cualquier especie de tipología arquitectónica, sistema jerárquico de normativas y dogmatismos aceptados de algún estilo en particular. Abriendo sus puertas libres para la proyección arquitectónica en búsqueda del vínculo con la deconstrucción, es por tal razón que se considera el objeto arquitectónico que se habrá de crear en la etapa de diseño pertenece al ámbito experimental.

Como gran problema ya sea del artista, arquitecto etc. Es el querer ligarse a algún estilo en particular clasificado parametrizándose así al momento de crear ya sea con principios, normas, o características en particular, olvidándose de esa misma esencialidad libre que contiene el arte mismo o la arquitectura. En esta parte de la investigación se mencionará a uno de los maestros de la arquitectura experimental quien es Lebbeus Woods. Que mediante su pensamiento y obra podremos dar inicio acerca de la arquitectura experimental y ciertos aspectos que se encuentran que se podrían encontrar relación hacia una deconstrucción.

La tarea del arquitecto experimental es llevarnos a lugares y espacios en los que no hemos estado antes. Eso es más difícil de lo que parece, particularmente en esta era de hiperrepresentación por computadora que también puede mirar hacia atrás y explotar ad infinitum, una larga historia de diseño arquitectónico imaginativo y especulativo(...) En el mundo

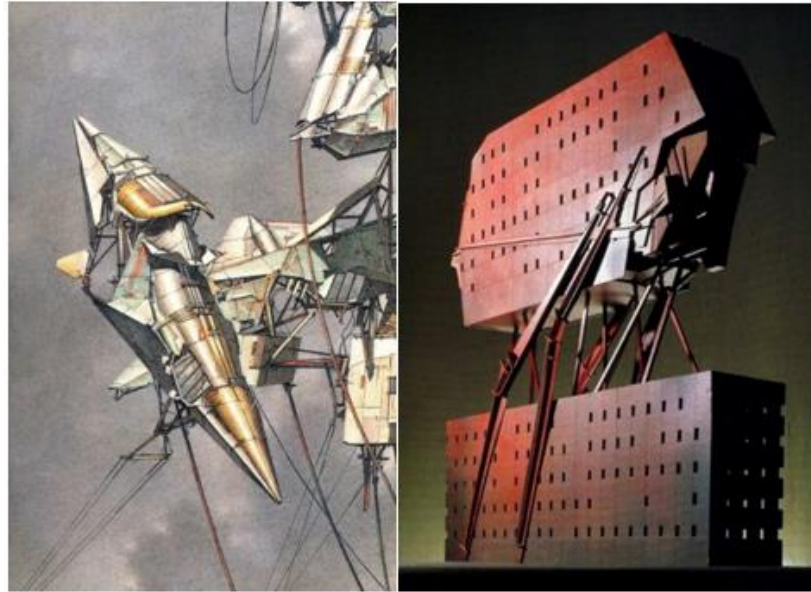


actual, que se encuentra bajo tremendas presiones de cambio, una sociedad vital y en crecimiento no solo tolera sino que apoya activamente la experimentación como la única forma de transformar las dificultades creadas por el cambio en oportunidades creativas para mejorar y profundizar la experiencia humana. (Woods, 2010)

Fuente: <https://lebbeuswoods.wordpress.com/2010/08/12/the-experimental/>

Aquí se muestra un extracto del ensayo titulado “ the experimental” escrito por Lebbeus Woods, donde se habla acerca del espacio desconocido, el intentar crear espacios con cualidades particulares que no sigan la línea de la Arquitectura dogmática de parámetros ni estilos, el habla de un lugar desconocido en relación a la experiencia humana, el cual solamente será posible mediante a experimentación, su obra en particular es resultado de su pensamiento, los bosquejos elaborados anuncian los espacios propios y desconocidos que se abren libres a su exploración, mediante el dibujo y otras expresiones Lebbeus Woods deja su pensamiento realizado. La eliminación de lo simbólico, la razón de un pensamiento jerárquico y su desprendimiento de una línea histórica como hablaba Eisenman, se manifiestan en la obra de Lebbeus Woods enfocada en el desprendimiento del poder y jerarquías; que posteriormente como muestra de una accionalidad deconstructiva propiamente de él. La experimentación es la que brinda posibilidades de expresión únicas creativas.





***Figura 20: Aeroliving labs y Reconstrucción de Habana.***

***Fuente: <https://lebbeuswoods.wordpress.com/2009/06/28/fluid-space/>***

Para empezar, se contribuye dónde traduce directamente del libro “Radical Reconstruction, Lebbeus Woods, 1992”, extracto de las “20 estrategias para la nueva Práctica”, escrito del cual nos acerca al entendimiento de su pensamiento

Construye arquitectura como si nunca la hubieran dibujado. “En la ciudad destrozada, el arquitecto entiende que los antiguos diseños intentaron controlar los eventos futuros mediante la implementación de los usos, y por ello intenta ahora poner en marcha situaciones que resulten en formas de edificio y de vida impredecibles. Esto es lo que significa en sí el término arquitectura experimental. La invención no está limitada al acto inicial del diseño, pero existe en cada una de las etapas de la realización de la arquitectura. (Woods, 1992)

En la misma obra se puede apreciar el desprendimiento de la obra arquitectónica de los principios dogmáticos que deja el modernismo, en función al tiempo en que se elaboró. Se ve a confrontación hacia un sistema estructurado ya sea de una ciudad o de

un edificio en particular la obra de Lebbeus Woods como objeto arquitectónico se presenta como una especie de parasito introducido con un destino de generar espacios totalmente nuevos de experiencia humana; esta accionalidad de cuestionamiento hacia un sistema y estructura es lo que abre como una posibilidad a una deconstrucción espacial en el objeto arquitectónico. Pero recordar también que mediante sus obras no solamente es el acercamiento a una realidad limitada, podemos observar el desprendimiento de la gravedad en su obra que podrá ser hasta utópicas. Y como dijo Eduardo Galeano: “La utopía está en el horizonte. Camino dos pasos, ella se aleja dos pasos y el horizonte se corre diez pasos más allá. ¿Entonces para qué sirve la utopía? Para eso, sirve para caminar”.



*Figura 21: Pabellón de la luz; Obra construida de Lebbeus Woods.*

*Fuente: [https://arquiscopio.com/wp-content/uploads/2013/02/130216\\_Woods-Lightpavillion\\_Ext03.jpg](https://arquiscopio.com/wp-content/uploads/2013/02/130216_Woods-Lightpavillion_Ext03.jpg)*

## **2.2 MARCO CONCEPTUAL.**

A continuación, es una interpretación personal de los términos que se habrán de usar en esta investigación.



### **2.2.1 Arquitectura experimental**

La arquitectura experimental es una de las ramas de la disciplina arquitectónica relacionada al desarrollo de proyectos conceptuales que desafían las prácticas convencionales y consolidadas. Como su objetivo principal es de explorar caminos de pensamientos originales y desarrollar herramientas y metodologías de diseño innovadoras; y un caso particular de los distintos modos de realizarlo es la “deconstrucción”.

### **2.2.2 Proyecto arquitectónico experimental**

Es el planteamiento de un objeto arquitectónico que no tiene como requerimiento principal su construcción física-material; ya que su manifestación resultante podría emplazarse en lugares no físicos, como por ejemplo el cine, la virtualidad, o dibujos pictóricos, etc. Que están respaldados por un contenido único que dio origen en su proceso. El emplazamiento en el que podría estar localizado se abre desde un lugar imaginario hasta lo real. En el proceso de creación del objeto arquitectónico hace uso de una estrategia innovadora al momento de crear al mismo, tiene la posibilidad de combinar aspectos poéticos metafóricos en su proceso para generar espacios. Combinaciones y estrategias únicas de exploración. No tiene como requerimiento fundamental la interacción con disciplinas técnicas como las ingenierías ya que su origen parte desde lo imaginario sin limitantes hasta lo real.

Y trabaja con “aproximaciones funcionales” que no es lo mismo que una funcionalidad marcada; la aproximación funcional es “dinámica” ya que permite la flexibilidad de dotación espacial a un uso que podría ser cambiante. No la restringe ni la posiciona como tipología.



### **2.2.3 Proyecto arquitectónico convencional**

Es el planteamiento de un objeto arquitectónico que tiene como finalidad la construcción física material de esta y responde a una funcionalidad marcada y definida; de tal manera para su desarrollo se rige de un único procedimiento para la recopilación de datos y respectiva metodología como elaboración de programa arquitectónico, diagramas de circulaciones, funcionales. Que servirán como guías para llegar a un fin establecido. Como también necesita fundamentalmente la intervención de otras disciplinas técnicas ya sean de ingenierías, sanitarias estructurales o eléctricas para generar un sistema del propio objeto arquitectónico para luego buscar su viabilidad de su construcción real que finalmente su documentación será parte de un expediente técnico.

### **2.2.4 Espacio arquitectónico**

Entendida como el resultante escenario del objeto arquitectónico. Que tiene la capacidad interactuar con el ser en su sensibilidad. Su limitación depende de la intensidad de lo que se habrá que generar desde la nada hasta la presencia. Receptáculo en el cual sirve para el desarrollo o interacción de momentos, actividades.

### **2.2.5 Objeto arquitectónico:**

Se denomina como tal a la presencia arquitectónica visual emplazada en un lugar determinado ya sea físico o imaginario. Comprendida con manifestaciones volumétricas y quizás algún rasgo de funcionalidad que da origen al espacio arquitectónico.

### **2.2.6 Antiprograma:**

Estrategia poética que introduce a la palabra escrita como origen en la percepción de la sensibilidad del creador y la proyección en su concepción del objeto arquitectónico. Trabaja en base a relaciones de palabras con intensidad que nacen de un tema específico, para luego generar cuadro de relaciones donde se concentran los “conceptos núcleos” y



“conceptos complementos” de magnitud abstracta y cualidades espaciales arquitectónicas. Para luego generar una serie de interrelaciones entre ellas. Las diferentes conexiones que se podrían dar, dan origen a una formulación de una oración la cual se diversifica y busca posibilidades de ordenamiento de palabras; entendida de esta manera el anti programa permite su uso en la presencia de la acción deconstructiva de las palabras para crear enunciados metafóricos que luego serán plasmados, con una conexión artística subjetiva en trazos. Considerando así en este proceso al creador como parte subjetiva de proyección.

Seguidamente al realizar las diferentes conexiones, se escogen las oraciones que tengan mayor posibilidad de proyección espacial; estas se manifiestan de una manera no representativa en trazos dentro de un esquema ya localizado. Dando como resultante en este caso una mezcla de trazos pictóricos que superponen unos sobre otros para ser depurados y generar una zonificación de *aproximación funcional* ya que al realizar de esta manera los núcleos espaciales tienen la posibilidad de ser dinámicos y flexibles. Generando un objeto único sin rasgos de características marcadas de alguna tipología o que sea representativa.

Generando así, esta estrategia hace paso a la presencia de la acción deconstructiva de las palabras para crear enunciados metafóricos que luego serán plasmados, con una conexión artística subjetiva en trazos. Brindando posibilidades de manifestación pictórica o esquemática de la disposición de núcleos espaciales.

### **2.2.7 Programa arquitectónico**

Metodología que consiste en el registro de la planificación de necesidades espaciales marcadas, así como de la vinculación y la jerarquización de espacios. Su estructura de manera rígida contiene un procedimiento convencional. Su proceso de recopilación y formulación de datos es prioritariamente cuantitativo. Y si bien se tiene



una parte cualitativa, esta no trabaja con una relación poética, porque su prioridad es la de un objeto sumamente funcional sistematizado; que servirá como estructura rígida al momento de generar un objeto arquitectónico.

### **2.2.8 Dogma**

El dogma es un principio o *creencia* que es considerado como verdad absoluta, irrefutable, e incuestionable; una doctrina o un sistema de pensamiento ya estructurado y definido.

### **2.2.9 Sistema abierto**

Termino planteado en manifestaciones de Coop. Himmelblau, que consiste en plantear espacios que no tengan una rigidez funcional marcada, sino más bien tengan la posibilidad de flexibilizar y dinamizar su uso para que el mismo usuario pueda interactuar con el espacio y se apropie de él por su actividad. Su dotación espacial se concentra en una *aproximación funcional* dinámica que ha comparación con una dotación funcional estricta; la dinámica tiene la libertad que el espacio sea cambiante por interacción con el ser, a lo que Foucault denomina el ser utópico.

### **2.2.10 Tipología arquitectónica**

Denominación más directa y convencional que reduce a un objeto arquitectónico convencional a una sola denominación marcada por su apariencia en su envolvente. Ya que concibe un patrón de características marcadas que lo hace prevalecer como apariencia común. No permite la exploración espacial porque sus limitantes son sus mismas características marcadas; ya que preconice al objeto arquitectónico en su apariencia y función, limitándolas de su potencial y expresión arquitectónica



### **2.2.11 Deconstrucción**

Estrategia planteada por el filósofo Jaques Derrida; para la des jerarquización y desestructuración de sistemas de logocentrismo aceptados como dogma y que su interacción en su actuar tal vez propone un nuevo sistema de pensamiento.

### **2.2.12 Superficialidad**

Determinación por juicio visual de un objeto arquitectónico, que se concentra en su envolvente, que desconoce lo que dio origen o fundamenta, como también es el caso de dar juicio de algo sin teoría que sustente o fuente determinante. Carece de fundamentación.

### **2.2.13 Figurativo**

Representación esquemática directa de un objeto, signo o simbología; que no comprende el contenido de lo que encierra si es que tuviese. Su finalidad es la aproximación geométrica visual de un objeto concentrándose solamente en su envolvente exterior. Sin comprender su fundamentación.

### **2.2.14 Meditación**

El término meditación se utiliza para describir diversas disciplinas meditativas. El objetivo principal de todas ellas es reducir los niveles de estrés y modificar las emociones de la persona. En esta investigación, la meditación será entendida como una práctica por el ser que ingresa a un estado en el cual el artista pueda aperturar un nivel de introspección para generar su obra y su relación con el espacio será fundamental ya que éste será quien posibilite e incite mostrando espacios únicos de la perspectiva de la arquitectura convencional.

### **2.2.15 Creación**

Posibilidad de generar una idea u obra arquitectónica.



### **2.2.16 Exposición**

Demostración de obras artísticas en un espacio tangible o no tangible.

## **2.3 MARCO REFERENCIAL**

Los antecedentes respecto al Proyecto Arquitectónico que hayan sido elaborados con los mismos argumentos teóricos que se plantean en esta investigación, como tal aun no existen; ya que es un tema innovador, siendo así se propone solamente antecedentes que se acerquen lo más posible al tema de estudio para que se tenga como referencia de lo que se ha de tratar el proyecto arquitectónico, los cuales son:

### **2.3.1. Centro Aronoff de diseño y arte. (1988-1996) Peter Eisenman**

En este proyecto Peter Eisenman elabora espacios para resquebrajar el esquema tradicional de la retícula ortogonal en su composición. La disposición dinámica de las formas organiza el espacio entre ellas. Se indica que:

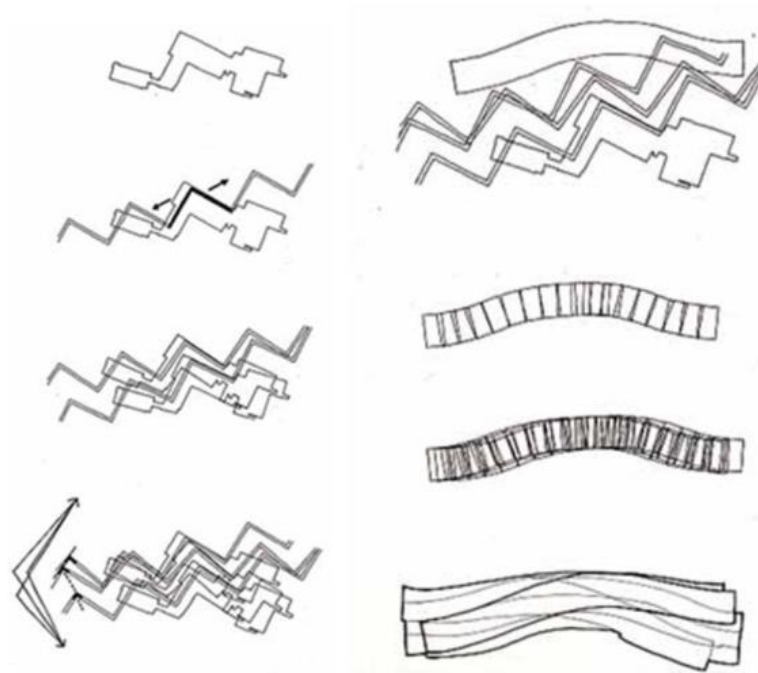
Una de las principales intenciones del diseño fue cuestionar y luego presentar alternativas sobre cómo se educa a las personas. En nuestra era de la información dominada por los medios de comunicación, las escuelas de diseño deben estar a la altura del desafío de capacitar a los estudiantes para que asuman roles más importantes en la sociedad y se resistan a una fácil preocupación por lo superficial y lo intrascendente. Por tanto, el Centro Aronoff está diseñado como modelo para fomentar este tipo de liderazgo. Con el fin de reconceptualizar a fondo cómo un edificio puede albergar de manera óptima tal actividad inventiva y vital, investigamos críticamente qué hacen los usuarios de esta institución única, cómo lo hacen y por qué. (EISENMAN, 1988)

Dado que el diseño se basa en una concepción amplia de su lugar (el entorno físico, el edificio existente y el espíritu del Colegio), el desafío inicial fue ubicar el nuevo



edificio en el sitio. El vocabulario formal de la adición se deriva tanto de las curvas del paisaje local como de los galones del edificio existente.

El Centro terminado expresa una actitud sólida y coherente sobre la sociedad, el papel del diseño en ella y cómo la Universidad podría enfrentar ese desafío. La apariencia que tiene este edificio guarda una complejidad en sus esquemas formales, todo parte de un juego geométrico sobre estructuras existentes. Es decir, se adapta sobre la traza existente, estudiando el emplazamiento, el lugar, las curvas de nivel para proponer el nuevo sistema. Allí es donde se dan esas relaciones de infraestructuras tradicionales y las nuevas en un solo terreno de ello Eisenman comentaba que es importante aprender de lo viejo para enfocar hacia lo nuevo.



***Figura 22: Detalle del proceso de trazado, giros y movimientos que proyecta Peter Eisenman para el edificio del Centro Anoroff.***

***Fuente: <https://proyectos4etsa.wordpress.com/2014/02/11/centro-anoroff-de-diseño-y-arte-19881996-peter-eisenman-3/>***

El proyecto recupera un espacio existente, esos espacios vacíos sin funciones atrapadas en lo urbano y vulnerado por el tiempo. Es ahí donde la propuesta recobra la vida de los espacios muertos, Eisenman logra crear actividad en esta zona e infraestructura industrial del pasado se convierte en una nueva arquitectura, la materialización se logra con el acero tal cual era antes, y de hecho adaptando tecnologías acordes a nuestros tiempos.



***Figura 23: Antes y ahora.***

***Fuente: <https://proyectos4etsa.wordpress.com/2014/02/11/centro-anoroff-de-diseño-y-arte-19881996-peter-eisenman-3/>***

La geometría y el estudio de las formas en movimiento logran que, la complejidad formal sea resumida a un espacio fluido y sencillo en su interior, de modo tal que la arquitectura y la infraestructura expresen grata relación. Así mismo el recorrido y las circulaciones están perfectamente comunicados espacialmente, es compleja y sencilla a la vez la funcionalidad dentro de estos volúmenes perfectamente encajados.

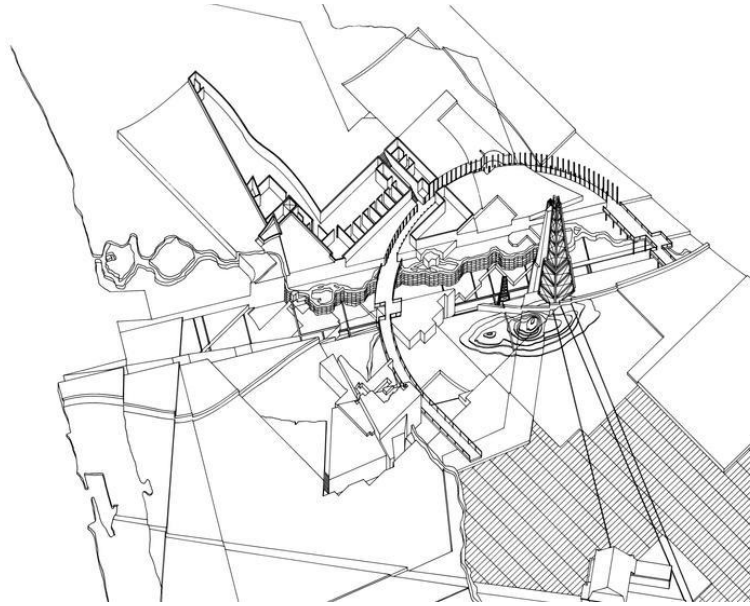


*Figura 24: Maqueta final del Centro Anoroff de Diseño y Arte.*

*Fuente: <https://proyectos4etsa.wordpress.com/2014/02/11/centro-anoroff-de-diseno-y-arte-19881996-peter-eisenman-3/>*

### **2.3.2. Museo de Arte de la Universidad de California (1986) Peter Eisenman**

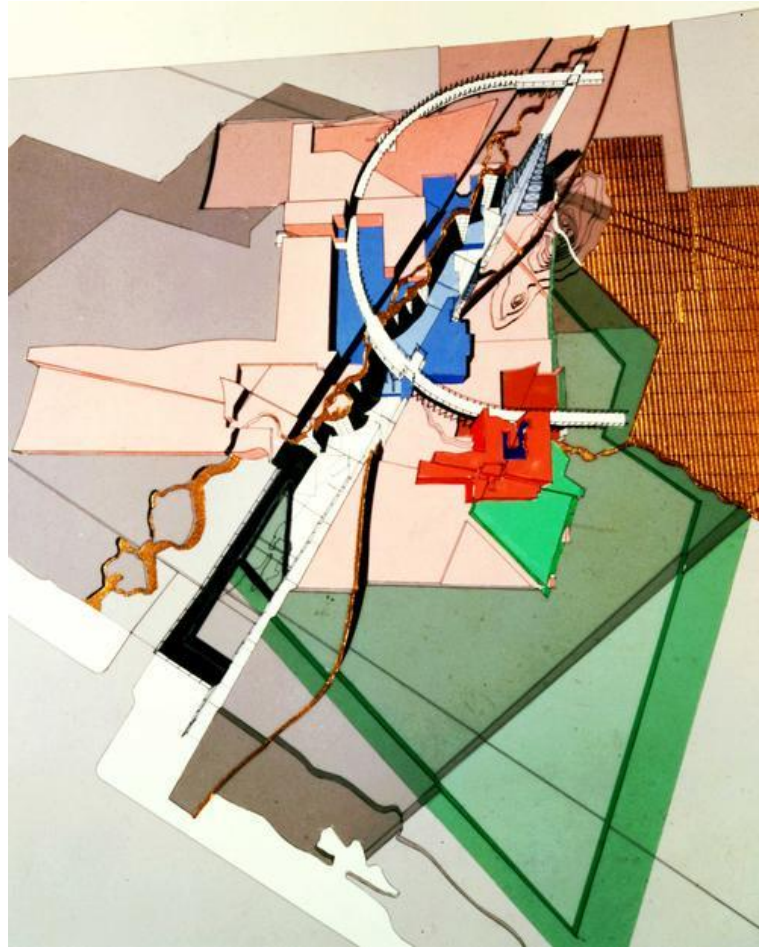
El proyecto es encargado por la universidad de Long Beach de California, a los arquitectos Eisenman/Robertson para que diseñen un museo de artes al lado de la entrada principal de la universidad, el conjunto estaría conformado por cuatro galerías, un teatro, un auditorio, una cafetería, una biblioteca, salas de conferencia, oficinas, espacios de preparación, y almacenes. El conjunto también incluyó el diseño de paisajismo, patios de esculturas, jardines botánicos. El proyecto se desarrolló entre 1986 y 1988 y nunca ha sido ejecutado.



***Figura 25: Esquema global del museo.***

***Fuente: <https://eisenmanarchitects.com/University-Art-Museum-1986>***

En una primera fase se elaboran estudios acerca de las condiciones de accesibilidad, así mismo se elaboran planos topográficos y esquemas cartográficos para su excavación artificial. La segunda fase se refiere a la edificación; el modelo de trabajo muestra el edificio excavado en un pozo cuadrado, del que brota una torre de perforación de petróleo y una reconstrucción de un muelle recreativo utilizado aquí como puente circulatorio. En la tercera fase, el arquitecto sistematiza su procedimiento arqueológico utilizando cinco fechas cartográficas significativas - 1849, 1889, 1949, 1989, 2049 - cada una correspondiente a una superposición específica. En la cuarta fase, Eisenman simplifica la superposición de 2049 a algunas formas icónicas codificadas por colores: rancho (verde), casa de rancho (azul), sitio del campus (rojo) y formas de agua (río y estanque) (dorado). El material para la cuarta fase incluye tres modelos en relieve, cuatro dibujos de presentación y una maqueta.



*Figura 26: Formas icónicas codificadas por colores*

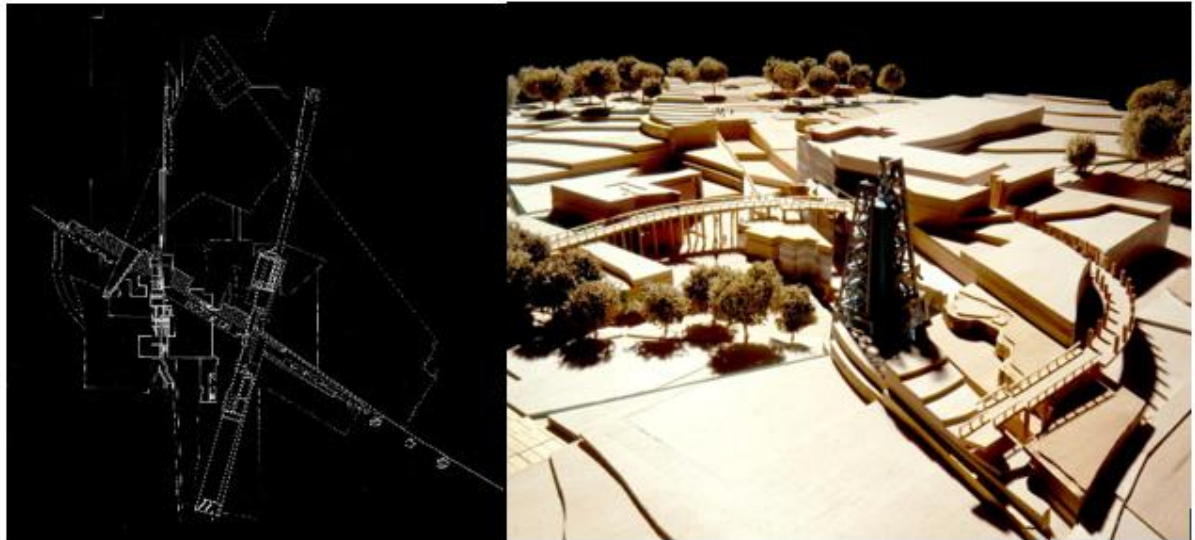
*Fuente: <https://eisenmanarchitects.com/University-Art-Museum-1986>*

Eisenman "habita" su arqueología artificial mediante la planificación detallada de los espacios interiores y da sustancia a las huellas cartográficas en una serie de secciones de bocetos, perspectivas y modelos de trabajo. Los modelos de trabajo revelan cómo el área central del "canal" se convirtió gradualmente en el punto de acceso al museo; el museo, las galerías, las oficinas y las áreas de preparación están a un lado de este corte profundo, mientras que la cafetería y el teatro de caja negra están al otro. El nivel superior estaba destinado a albergar oficinas, salas de reuniones y la biblioteca.



Se desarrolla el programa y el diseño arquitectónico para un museo de experimentación contemporánea. Ubicado en un arboreto, el diseño permitió que el museo fuera descubierto y percibido como si fuera un artefacto arqueológico.

El proyecto es el resultado de una historia dada al edificio. Esta "historia" fue compilada a partir de una serie de fechas significativas, comenzando con el asentamiento de California en 1849, la creación del campus en 1949 y el proyectado "redescubrimiento" del museo en el año 2049. La idea era imaginar el sitio 100 años después de la fundación de la universidad, y 200 años después de la fiebre del oro. El edificio toma su forma a partir del registro superpuesto de varios mapas: del rancho que una vez ocupó el sitio, del campus y de las configuraciones cambiantes de las fallas, un río, un canal y la costa. La "superposición" de los mapas revela relaciones analógicas que se ocultaron cuando algunas notaciones, como las delineaciones sociales, recibieron más importancia. Por ejemplo, la relación del canal en el borde del sitio del museo es similar a la relación del río con todo el sitio del campus. Por lo tanto, el edificio puede ser visto como un artefacto, relacionando las condiciones pasadas y presentes de una manera que alude a las condiciones pasadas, presentes y posibles condiciones futuras. Además, una pasarela elevada, símbolo de los famosos desarrollos del muelle de la costa del sur de California de la década de 1920, proporciona un enlace entre las áreas norte y sur del arboreto, atravesando por encima y a través del recinto del museo.



*Figura 27: Esquema general del proyecto.*

*Fuente: <https://eisenmanarchitects.com/University-Art-Museum-1986>*

### **2.3.3. Museo experimental El Eco (1953) Mathias Goeritz**

Con la intención de encontrar algo diferente a lo establecido como un nuevo proceso de concepción al espacio y la arquitectura se plantea bajo la premisa “haga lo que se le dé la gana”, Mathias Goeritz concibió el Museo experimental El Eco en la calle de Sullivan de la Ciudad de México. Fue diseñado como una estructura poética cuya disposición de corredores, techos, muros, recintos y vanos llevaban a sus visitantes a reflejar su experiencia del espacio en un acto emocional; este concepto desafiaba los intereses dominantes del funcionalismo en la arquitectura durante ese momento y da a una posibilidad de proyección en el campo experimental. Goeritz concibió al edificio como una escultura penetrable. Este espacio fue la creación de una plataforma para las artes sin precedentes en el contexto del arte mexicano. Este espacio, fue ideado como un sitio vivo de reunión, un lugar para la especulación y reflexión sobre el arte y sus dimensiones experimentales y emocionales. El Museo experimental El Eco es un proyecto que comprueba las líneas de acción para lo cual fue hecho; el tiempo y sus

actuales intérpretes, dan cuenta de cómo es la experiencia dentro de una escultura habitable y de cómo la arquitectura diseñada por Mathias Goeritz repercute en los modelos de producción y experimental y deconstructiva.



*Figura 28: Museo del eco: La escultura penetrable de Mathias Goeritz.*

*Fuente: <https://eleco.unam.mx/acercade/>*

#### **2.3.4. Conclusiones teóricas**

##### **2.3.4.1. Argumento teórico**

###### **2.3.4.1.1. La deconstrucción como ¿Deformación de una forma? No es la deformación de un volumen**

La idea superficial de concebir a la arquitectura deconstructiva es que se le apunta como un estilo en particular del postmodernismo, teniendo como característica principal la deformación y alteración de formas físicas del objeto arquitectónico, el uso de materiales nuevos y que se distingue por el uso de geometría no lineal pautada como un movimiento. Pero cabe indicar que todas estas indicaciones responden a un criterio muy superficial de lo que viene a manifestarse. Esta esta investigación por parte primera se aborda la deconstrucción misma de manera teórica exponiendo su argumento y su accionalidad, seguidamente al relacionar la variable de la arquitectura se parte por



comprender de que se trata la arquitectura en primera parte y buscar como analizar diferentes ideas y la más cercana que ayudará a desarrollar esta investigación y parte por misma elección es el concepto de Wigley acerca de: “la arquitectura no es un cerramiento físico sino un cerramiento cultural” (Wigley, 1970, pág. 255). Bajo esta premisa sin duda ya se puede originar la idea de que la arquitectura no es el objeto mismo quien hace presencia, sino que la arquitectura es lo que da origen al objeto en función a un algo que va direccionado por un espectador como ser quien interactúe. La arquitectura habita en esa interacción porque si no sería más que ruinas sin sentido.

Por lo tanto, la arquitectura en si no es el objeto arquitectónico existe aún otras dimensiones anteriores a ella quien la origina luego. Seguidamente anunciando tal motivo se puede manifestar de que la deconstrucción y su accionalidad no solamente radican en el objeto físico, sino que puede trascender dimensiones no tangibles, tan abstractas que escapan del rigor científico y más en el pensamiento cultural, la manera en que el ser se relaciona con el mundo. En relación al espacio, estas dimensiones serán libres para ser encontradas en la deconstrucción. Un ejemplo que hemos de incluir en esta parte es el monumento del holocausto de Berlín, proyecto elaborado por Peter Eisenman.



*Figura 29: Monumento al Holocausto.*

***Fuente: <https://eisenmanarchitects.com/Berlin-Memorial-to-the-Murdered-Jews-of-Europe-2005>***

En este proyecto la razón por la que se toma como referencia y se desea incluir en esta parte es porque tiene la particularidad de usar elementos totalmente ortogonales,



respetando una geometría pura y limpia del objeto, partiendo de allí se puede anunciar de la arquitectura deconstructiva no implica como principal acción en una alteración de apariencia física del objeto. Lo que sucede aquí también es que Eisenman introduce una alteración en el espacio apoyándose en las tensiones producidas entre los objetos. Una propuesta innovadora de comprender acerca del vacío y el relleno en arquitectura. La proporcionalidad entre estos 2 opuestos se invierte en desjerarquizando a ese volumen jerárquico en un espacio y dando origen a otro espacio de volumen sólido y un vacío limpio entre volúmenes, en este tratamiento de inversión y cuestionamiento se refleja la acción de la deconstrucción. Esta manifestación que se realiza responde a un criterio propio que el mismo Eisenman indica como una especie de sistemas uno como es el sistema ondulante del nivel y el otro de la retícula ortogonal generando inestabilidad, no como una representación, sino como un efecto en el humano al introducirse en la obra. Porque no es el objeto en si sino la manera en que se coloca el objeto en relación a un sistema, esto nace con la idea que envuelve que es:

En este monumento no hay meta, no hay fin, no hay forma de entrar o salir. La duración de la experiencia de un individuo no garantiza una mayor comprensión, ya que la comprensión del Holocausto es imposible. El tiempo del monumento, su duración desde la superficie hasta el suelo, está separado del tiempo de la experiencia. En este contexto, no hay nostalgia, ni memoria del pasado, sólo la memoria viva de la experiencia individual. (Eisenman, 1998)

Detrás de este enunciado que da origen a la dimensión espacial que se genera es que hay una existencia de lectura del humano en relación a la obra y solo esta lectura es la que también se inestabiliza en dirección a la “no comprensión”, a una “no comprensión”



del holocausto que es imposible comprenderlo o representarlo; el monumento como tal habita en la interacción y experiencia del ser con la obra.

Con esto queda un ejemplo de que los campos de acción de la deconstrucción no solo están en el objeto, sino en la idea que genera, la idea que se lectura, etc. No como una receta sino como una posibilidad de manifestarse dependiendo de cada ocasión. Se tienen las dimensiones más allá de lo físico, se muestra la dimensión espacial y cultural del ser y la obra donde la deconstrucción puede también accionar. Por lo tanto, se puede generar una deconstrucción sin alterar el volumen físico ortogonal del objeto arquitectónico, abriendo nuevas posibilidades de aplicación.



## CAPÍTULO III

### MATERIALES Y MÉTODOS

#### 3.1. METODOLOGÍA DE INVESTIGACIÓN

##### 3.1.1. Metodología empleada

En tal sentido el considerar el conocimiento como verdad eterna es cuestionable ya que existen creyentes más que investigadores, el conocimiento como tal no es absoluto sino más bien cuestionable, un investigador no considera el conocimiento como dogma sino más bien busca e interroga. Por lo tanto en el esquema metodológico no solamente se muestra el procedimiento del trabajo sino que también representa la idea de que el conocimiento no es una verdad eterna (que hasta esta investigación amerita a ser cuestionada), viéndose de manera más clara en la parte final del esquema donde el diagrama no termina en una conclusión sino que más bien propone nuevos puntos de fuga indicando que esta investigación no es un dogma porque podría profundizarse más en algunos campos que se está tomando como generales como también puede ser esta investigación cuestionada por otros investigadores.

La metodología empleada para esta investigación corresponde al enfoque mixto, ya que en el proceso de desarrollo teórico se emplea un proceso cualitativo para la asimilación e interacción de información y en la etapa proyectual se emplea recursos cuantitativos para manifestar la presencialidad del espacio.

##### 3.1.2. Diseño de investigación

Experimental aplicada, porque las variables fueron manipuladas a raíz de un argumento teórico.

Propuesta de etapas de trabajo:



### **3.1.2.1.Etapa de investigación**

En esta etapa se realiza la recolección de información necesaria, desarrollando una exhaustiva búsqueda bibliográfica en fichas de apuntes; como también revisando la veracidad de las fuentes adquiridas ya sea en libros físicos, virtuales o alguna otra necesaria. De manera seguida ya establece el panorama que ha de abarcar como la problemática, objetivos, justificación y planteamiento de hipótesis.

### **3.1.2.2.Etapa de desarrollo y análisis**

En esta etapa se realiza el procesamiento de la información, interpretando su contenido y cuestionándolo para luego entrelazar variables para la determinación de la estrategia deconstructiva en relación a la arquitectura. Una vez interpretada la información de las fuentes se establece un argumento propio para hacer una posición crítica acerca de la posibilidad de aplicación de la estrategia deconstructiva en un proyecto.

Esta etapa nace de la investigación acerca del mismo deconstructivismo entendido como tal desde el campo filosófico y la teoría que se conoce para luego interpretarla y plantear un argumento propio de lo investigado, luego se tiene el estudio de la arquitectura misma siendo aplicada por la deconstrucción hasta donde se conoce y de allí se realiza el análisis con referencia de los antecedentes para encontrar alguna posibilidad de vínculo.

### **3.1.2.3.Etapa de aplicación teórica en proyecto arquitectónico**

En esta etapa se inicia la aplicación de la estrategia deconstructiva para dar origen al objeto arquitectónico, este proyecto tendrá la característica de albergar espacios dedicados al arte experimental, espacios de reflexión, exposición y creación del mismo.



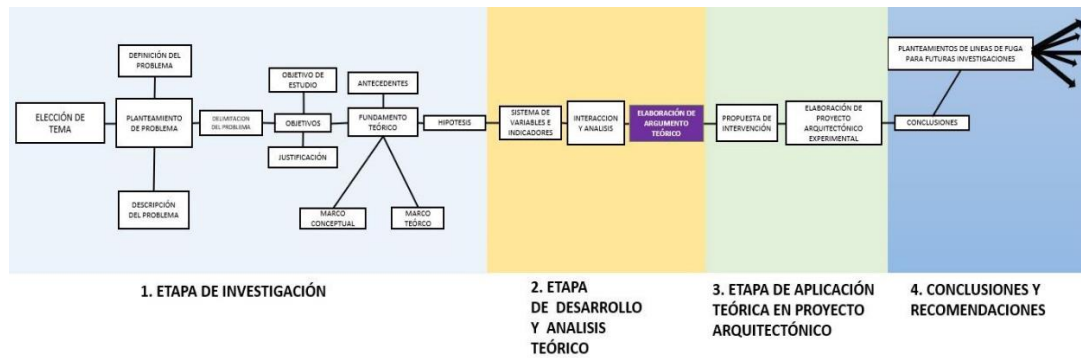
En esta etapa es donde se realiza como estrategia deconstructiva, la elaboración del antiprograma arquitectónico respectivo en función a los espacios que se proveen y las cualidades que se determinan en función al argumento de la deconstrucción que se elabora en la anterior etapa; logrando así espacializar diferentes conceptos que surjan en el proceso con métodos de representación gráfica y visual auditiva.

Cabe recalcar también que un proyecto arquitectónico experimental no es lo mismo que una metodología de investigación experimental, en el proyecto arquitectónico experimental tiene como requerimiento principal su construcción física-material ya que su manifestación resultante podría emplazarse en lugares no físicos, como por ejemplo el cine, la virtualidad o dibujos pictóricos, etc. La parte “experimental” en este tipo de proyectos se concentra en la capacidad de exploración que tiene el proyectista al momento de generar el objeto arquitectónico; recayendo ya sea en el proceso de creación innovador o demostrando algún argumento teórico que se relaciona con el objeto arquitectónico como también su capacidad de interacción con un usuario virtual o real según sea el caso.

#### **3.1.2.4. Conclusiones y recomendaciones**

Etapa donde se reconocen los resultados del estudio teórico y la demostración de la experimentación arquitectónica a la vez se muestra las líneas de fuga para que tomen consideración de los temas que deberían ser investigados a raíz de este trabajo.

### 3.1.3. Esquema metodológico



*Figura 30: Esquema metodológico.*

*Fuente: Elaboración propia.*

### 3.1.4. Técnicas e instrumentos para la recolección de datos

- Libros físicos y virtuales
- Maquetas y trabajo de gabinete
- Software de representación 2d y 3d (Auto Cad, Revit, Lumion, Photoshop)
- Encuestas

### 3.1.5. Población y muestra

Se consideró como población a 4 comunidades artísticas experimentales existentes.

*Tabla 1. Comunidades artísticas*

Comunidad artística	Miembros activos	Miembros activos
	varones	damas
Maestros de la plastica - méxico	42	23
Red de escritores y escénicas potosí – bolivia	19	11
Artout - argentina	30	25
ficciones - Perú	5	1
<b>Total</b>	<b>96</b>	<b>60</b>

*Fuente: Base de datos de cada grupo artística.*



Por la cantidad de población, la muestra será la misma porque si es posible su diagnóstico total.

### **3.2.MARCO REAL: FASE DIAGNÓSTICA**

#### **3.2.1. Análisis de sitio**

##### **3.2.1.1.Etimología**

La etimología de la palabra Uyuni es un poco complicada. Hay descripciones que sugieren que proviene del vocablo aymara “uyu”, que hace referencia a un punto de concentración. El sufijo "ni" significa lugar, ubicación. Palabras como 'lugar de enfoque'.

##### **3.2.1.2.Descripción**

Salar de Uyuni es una aventura de grandeza, belleza, magia y paisajes indescritibles, única en el mundo. Rodeado de montañas y volcanes que alcanzan los 5000 metros sobre el nivel del mar, es un lugar que invita a entrar en contacto con la naturaleza. Las salinas son un destino ideal para aficionados de la fotografía y el turismo de aventuras. El lugar perfecto para disfrutar de la tranquilidad. Un lugar para encontrarse y disfrutar de un mundo como ningún otro. En el desierto de sal, los azules y los blancos se fusionan, sus reflejos crean la imagen de una colina invertida en el horizonte, y el horizonte de sal hace de este lugar un lugar perfecto para la fotografía, un paisaje parecido a un paisaje polar que los entusiastas pueden disfrutar.





*Figura 31: Salar de Uyuni.*

*Fuente: Fuente: <https://www.istockphoto.com/es/foto/salar-de-uyui>.*

### **3.2.1.3.Historia**

En la región altiplánica que comprende los países de Perú, Chile, Argentina y principalmente Bolivia:

En un pasado geológico existieron lagos extensos más vastos que los actuales, conocidos con los nombres de Ballivián (predecesor del lago Titicaca), Minchín (que abarcaba desde Uyuni hacia el norte) y Tauca (que por evaporación dio nacimiento al desierto de sal más grande del mundo). Hace unos 40 000 años, esta área formaba parte del lago Minchin, un gigantesco lago prehistórico. Cuando el lago se secó, dejó como sus restos dos lagos, el Poopó y el Uru Uru, y dos grandes desiertos salinos, el salar de Coipasa y el salar de Uyuni. El área que hoy ocupa este desierto estaba cubierta hace 40 000 años por el lago Minchín y posteriormente, hace 11 000 años, por el lago Tauca. El salar de Coipasa y los lagos Poopó y Uru Uru también son vestigios de estos grandes lagos prehistóricos. Estos



alcanzaban una cota de alrededor de 100 m por encima del nivel actual del salar, y cubrían los actuales salares de Uyuni y Coipasa, y los lagos Poopo y Uru Uru. En este período una fase de clima húmedo, con más lluvias que actualmente, elevó el nivel de los protolagos a aproximadamente 100 m más alto que el nivel actual, posteriormente vino un periodo seco y cálido, que produjo una gran reducción de la superficie y volumen de los lagos andinos, originando así los salares y las lagunas actuales

(EcuRed, 2018).

#### **3.2.1.4. Características del Salar de Uyuni**

Las principales características del Salar de Uyuni son las siguientes:

- El salar tiene aproximadamente 11 capas de sal, con diferentes espesores que varían entre menos de un metro y diez metros.
  - La costra de la superficie tiene un espesor de 10 metros.
  - La profundidad del Salar de Uyuni es de 120 metros.
  - Algunas partes de la superficie del salar se encuentran en movimiento dando origen a hexágonos casi perfectos.
  - En él se puede encontrar aproximadamente el 90% del litio del planeta.
  - Su cielo es tan despejado que incluso se puede observar la Vía Láctea
- (Briceño, 2018).

#### **3.2.1.5. Leyenda del Salar de Uyuni**

Como todo lugar envuelto de misterio, magia el Salar de Uyuni cuenta con una leyenda altiplánica aymara que relata de la siguiente manera:

Cuyo protagonista es Tunupa, quien era una madre. De acuerdo con la leyenda, Tunupa, Kusku y Kusina, las montañas que se encuentran ubicadas

al borde del desierto eran gigantes. Tunupa y Kusku estaban casados, pero Kusku había huido con Kusina, lo que generó que Tunupa se pusiera a llorar durante la lactancia de su hijo. De esta forma, sus lágrimas se mezclaron con su leche dando forma al salar, al que por eso se le conoce como el salar de Tunupa, oficialmente Salar de Uyuni (Briceño, 2018).

### 3.2.1.6. Aspecto físico paisajista

Desde sus principales variables se da el análisis de estos subsistemas naturales que configuran su dinámica ambiental, dentro del ámbito de intervención y estudio.



*Figura 32: Vista general del salar con efecto espejo.*

**Fuente:** <https://wsimag.com/es/viajes/40415-el-salar-de-uyuni>

Está situado a unos 3650 m.s.n.m. en el suroeste de Bolivia, comprenden las provincias de Daniel Campos y Nor Lípez, en el departamento de Potosí, dentro de la región altiplánica de la cordillera de los andes. El Salar de Uyuni es el mayor desierto de sal continuo y alto del mundo, con una superficie que llega a los 10 582 km<sup>2</sup>. Uno de los fenómenos más espectaculares en el Salar de Uyuni es el reflejo, esto hace que esta sábana blanca sin fin se llegue a confundir con el cielo en el lejano horizonte. El salar refleja las

nubes, cuando está ligeramente cubierto de agua. Especialmente entre los meses de enero y marzo, en la época de lluvias. (PDM Uyuni, 2008)



*Figura 33: Isla del pescado.*

*Fuente: <https://wsimag.com/es/viajes/40415-el-salar-de-uyuni>.*

### **3.2.2. Ubicación contextual**

El Salar es considerado a nivel mundial como uno de los paisajes más extremos y notables no únicamente de toda sudamérica sino del planeta Tierra. Extendiéndose a más de 4.050 millas cuadradas en el altiplano, y en los últimos 20 años es uno de los destinos turísticos más visitados por turistas provenientes de todo el mundo (PDM Uyuni, 2008).



*Figura 34: Contexto geográfico.*

*Fuente: Elaboración propia.*

### **3.2.2.1.Contexto nacional**

El Salar de Uyuni alberga una de las reservas más grandes de sal del planeta se estima que contiene 10 billones de toneladas, de los cuales menos de 25 000 toneladas son extraídas anualmente. En él también se puede encontrar aproximadamente el 90% del litio del planeta. Uno de los recursos indispensables para la fabricación de baterías, computadoras, celulares, televisiones y varios dispositivos tecnológicos, en la actualidad su extracción es en mínimas cantidades ya que dicha actividad requiere de una tecnología más avanzada. Cuenta además con importantes cantidades de potasio, boro y magnesio. Más de 40 empresas mineras explotan diariamente los recursos del salar de acuerdo con un informe del Servicio Nacional Técnico de Minas. Estos recursos en un futuro no muy lejano serían la principal fuente de ingresos al país apuntados con políticas de desarrollo y transformación nacional (PDM Uyuni, 2008).



*Figura 35: Contexto nacional de Bolivia.*

*Fuente: Elaboración propia.*

### 3.2.2.2.Contexto regional

El Salar de Uyuni se encuentra localizado aproximadamente a unos 3650 m.s.n.m. en el suroeste de Bolivia, específicamente en la provincia de Daniel Campos y Nor LÍpez en el departamento de Potosí, en la región de la altiplanicie de la cordillera de los andes. Desde la antigüedad siempre fue un nodo importante ya que era zona de extracción de recursos minerales, por ejemplo, en la época de colonia la mina de Potosí era uno de los más grandes en la extracción de plata (PDM Uyuni, 2008).



*Figura 36: Mapa de contexto regional.*

*Fuente: Elaboración propia.*



### 3.2.2.3. Contexto zonal

Las rutas más comunes de acceso son desde San Pedro de Atacama hasta Uyuni, desde Tupiza hasta Uyuni y desde La Paz hasta Uyuni. Dentro del salar existen aproximadamente 32 islas formadas por corales y estromatolitos (residuos de cianobacterias) petrificadas. Entre ellas, la más visitada se ubica en la zona central, Incahuasi, donde especies endémicas de la región como vizcachas y más de 16 000 cactus gigantes, llamados cardones de la puna. También está la isla del pescado casi en la parte central donde la mayoría de los turistas suele llegar.

### 3.2.3. Aspecto geográfico

- País: Bolivia
- Departamento: Potosí
- Provincia: Daniel Campos – Nor Lípez
- Localización: Salar de Uyuni
- Otras denominaciones: “Espejo del mundo”  
“Desierto blanco”
- Coordenadas: 20°08'02"S 67°29'21"O
- Altitud: 3650 m.s.n.m.
- Extensión: 10 582 km<sup>2</sup>
- Longitud: 140 km
- Espesor: Variable entre menos de un metro a diez
- Profundidad total aprox: 200 metros



- Tipología: Salar
- Región: Altiplano

**Fuente:**<https://www.istockphoto.com/es/foto/salar-de-uyuni-meseta-del-altiplano-bolivia-sudam%C3%A9rica-gm1284129368-381361629>

#### **3.2.3.1.1. Clima**

El clima corresponde al promedio de eventos meteorológicos que ocurren diariamente en una región. Depende de la latitud, la altitud y el terreno. La altitud del altiplano afecta las condiciones atmosféricas, debido a que el aire es delgado y transparente, hay más luz solar y radiación solar, menos humedad y menos difusión de calor. Las temperaturas son más cálidas al sol y más frescas a la sombra.

(PDM Uyuni, 2008)

#### **3.2.3.1.2. Flora**

Las especies vegetales se encuentran dispersas en las islas y los alrededores montañosos del salar, y muestran a las especies xerofíticas característica de la puna, la situación climática del altiplano junto al rango altitudinal determina la presencia de vegetales en la puna semiárida y árida. La vegetación del salar está dominada por cactus gigantes y arbustos pequeños.





*Figura 37: Cactus gigantes de la isla del pescado.*

*Fuente: <https://www.skyscrapercity.com/threads/uyuni>.*

### **3.2.3.1.3. Fauna**

El Salar de Uyuni es el hogar de muchas especies protegidas como el vicuña o numerosos en las lagunas de la región que representan los flamencos. En el área se encuentran catalogados algo menos un centenar de animales entre los que destacan la vicuña, el gato andino, el suri, la soca, la choqa y las tres especies de flamencos que nidifican en grandes colonias y que se han convertido en otro de los grandes atractivos turísticos de la zona (PDM Uyuni, 2008).



**Figura 38: Flamencos.**

**Fuente:** <https://viajerosdelmisterio.com/salar-de-uyuni-bolivia/>.

#### 3.2.3.1.4. Suelos

Los suelos están formados por sedimentos pantano lacustre que hace posible la presencia de escasa vegetación, pero importante para la cría de camélidos y ovinos. (PDM Uyuni, 2008).

#### 3.2.3.1.5. Temperatura

La temperatura se puede estar directamente relacionada con la altitud y latitud, pero también por la exposición del lugar. La siguiente tabla muestra los valores medios de las dos estaciones meteorológicas principales de la región (PDM Uyuni, 2008).

**Tabla 2. Información meteorológica temperatura expresado en grados centígrados**

Descripción	E	F	M	A	M	J	J	A	S	O	N	D
Temperatura media (Estación Uyuni)	13.10	12.60	12.20	8.90	4.60	1.70	1.90	4.50	6.30	9.10	11.40	12.70
Temperatura media (Estación Río Mulato)	9.50	8.90	8.40	6.50	3.20	1.30	0.80	2.00	3.30	7.10	8.70	9.40

**Fuente:** Estación meteorológica Uyuni periodo 1945-1995.

### 3.2.3.1.6. Vientos

Los vientos tienen una intensidad casi todo el año, pueden alcanzar velocidades que superan los 90 Km/hr, la dirección que más predomina es de Noreste al Sudeste, empero durante los meses de agosto a diciembre los que más predominan son el Noreste y Oeste (PDM Uyuni, 2008).

### 3.2.3.1.7. Precipitación

Durante el año se muestran escasas precipitaciones, el límite climático que indica que la evaporación supera la precipitación anual. La precipitación pluviométrica en forma de lluvia, granizo o nieve es una entrada al ciclo hidrológico, tiene espacio cuando el aire se eleva, se expande y se enfría lo suficiente para que el vapor de agua en el aire alcance el punto de condensación. En la tabla se muestra los valores promedios en las dos principales estaciones de la región (PDM Uyuni, 2008).

**Tabla 3. Información meteorológica precipitación pluvial y días con lluvia expresado en milímetros**

Descripción	E	F	M	A	M	J	J	A	S	O	N	D
Precipitación media (Estación Uyuni)	68.80	34.10	25.30	4.60	1.00	2.00	0.00	4.60	4.20	2.30	6.60	33.60
Precipitación media (Estación Río Mulato)	76.60	47.80	40.20	7.80	0.10	4.10	1.80	50.50	6.80	16.60	18.00	50.90

**Fuente: Estación meteorológica Uyuni periodo 1945-1995.**

### 3.2.3.1.8. Humedad

La humedad relativa promedio registrado es de 32,6% en la estación meteorológica de Uyuni y de 28,7% en la estación meteorológica de Río Mulatos.

En la tabla se aprecia también los promedio de humedad relativa mensual (PDM Uyuni, 2008).

**Tabla 4. Información meteorológica de humedad relativa expresada en porcentajes**

Descripción	E	F	M	A	M	J	J	A	S	O	N	D
Humedad relativa (Estación Uyuni)	43.5	43.5	40.9	33.1	32.9	32.5	31.1	28.4	27.9	25.8	27.8	34.3
Humedad relativa (Estación Río Mulato)	52.6	44.1	50.2	36.9	34.5	34.7	32.8	29.9	28.1	26.2	30.5	39.9

**Fuente: Estación meteorológica Uyuni periodo 1945-1995.**

### **3.2.3.1.9. Ecosistema**

El ecosistema es un sistema que resulta de la unión de todos los seres vivos y de los componentes físico-químicos de un área determinada en el espacio y el tiempo, que interactúan recíprocamente.

### **3.2.4. Accesibilidad y rutas**

#### **La paz –Uyuni (acceso por Bolivia)**

Esta ciudad es uno de los puntos de partida más populares de los tours al desierto de sal, algo que se deja ver en plaza Arce, la plaza principal, que está llena de agencias de turismo que ofrecen todos los servicios de la aventura más inolvidable por Bolivia. Los turistas pueden reservar tours por adelantado online, a través de las oficinas de touroperadores en La Paz o simplemente examinar las opciones una vez lleguen a Uyuni (denomades.com, 2014).



**Figura 39: Acceso La Paz - Uyuni.**

**Fuente: Elaboración propia.**

### **San Pedro de Atacama - Uyuni (acceso por Chile)**

Este es uno de los puntos de acceso al Salar de Uyuni, para los visitantes que vienen del sur, principalmente Chile, es un recorrido muy largo que puede durar incluso días, pero la magia de la aventura hace que sea única e inolvidable, la ventaja de esta ruta es que a su paso se encuentra lugares tan impresionantes que todo viajero debe dar una parada antes de llegar al Salar, por ejemplo está la Reserva Nacional de Fauna Andina Eduardo Abaroa, un área natural protegida de Bolivia, que se encuentra entre las alturas de la cordillera de los andes (denomades.com, 2014).



**Figura 40: Acceso San Pedro de Atacama – Uyuni.**

**Fuente: Elaboración propia.**

### **Tupiza - Uyuni (acceso por Argentina)**

Es el punto de inicio para los viajeros que visiten desde Argentina. Los turoperadores recomiendan viajes de cuatro días desde Tupiza, para visitar el salar de Uyuni el último día (denomades.com, 2014).

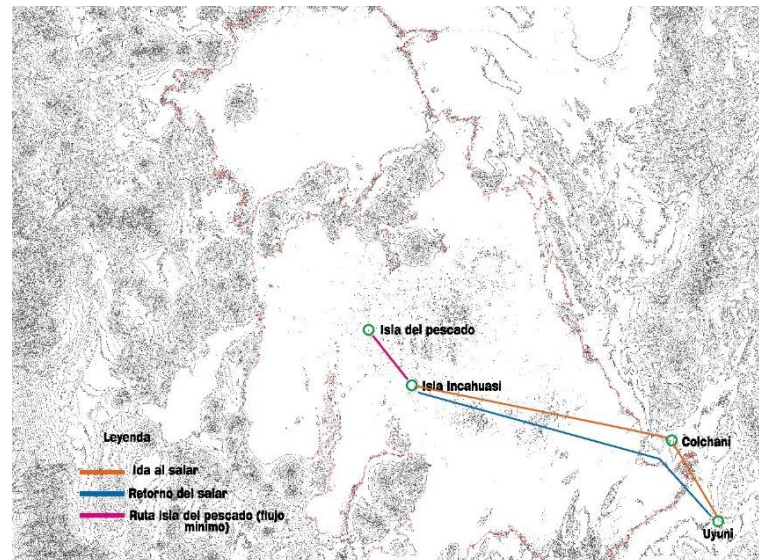


*Figura 41: Acceso Tupiza - Uyuni.*

*Fuente: Elaboración propia.*

### **Rutas Salar de Uyuni**

Existen varias rutas y no solamente al salar, sino que a todo el circuito paisajístico aledaño al Salar de Uyuni y eso depende de la cantidad de días que uno está dispuesto a quedarse. Una de las rutas que casi generalmente se opta es la de Uyuni – Colchani – Salar – Isla Incahuasi – Uyuni y muy pocas veces se llega a la Isla del Pescado (denomades.com, 2014).



*Figura 42: Ruta principal al salar de Uyuni.*

*Fuente: Elaboración propia.*

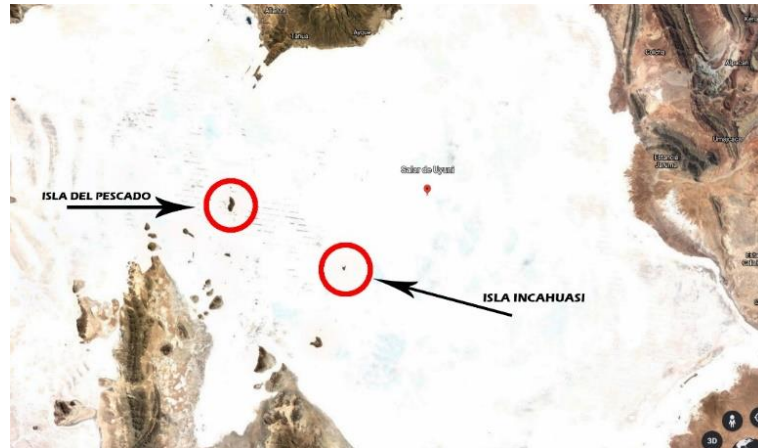
### 3.3. ELECCIÓN PARA UBICACIÓN DE EMPLAZAMIENTO

Este emplazamiento físico es sugerido en relación a la concepción teórica que se está desarrollando acerca de la deconstrucción. Las cualidades y componentes naturales del mismo lugar generan binomios que se requieren para desestructurar ya sea de manera abstracta o física como la estrategia de la deconstrucción demanda. Estos binomios como, por ejemplo: cielo-tierra, luz-oscuridad, todo-nada, presencia-ausencia, etc.; serán de beneficio ya que repotenciarán la esencia teórica para que puedan ser utilizados en el proceso de elaboración en el proyecto arquitectónico. Cabe recalcar que la cantidad de M<sup>2</sup> a utilizar se determinará una vez elaborado el proyecto.

El Salar de Uyuni en su interior contiene más de 32 islas las cuales son dos las más reconocidas: la isla de Incahuasi y la isla del Pescado; con estas coordenadas:

Isla Pescado: 20°08'35" latitud sur y 67°48'27" longitud oeste

Isla Incahuasi: 20°21'25" latitud sur y 67°40'03" longitud oeste



*Figura 43: Principales islas del salar.*

*Fuente: Elaboración propia.*

Las cualidades físicas del entorno natural son un factor muy importante y determinante en esta propuesta de proyecto arquitectónico. Los elementos del paisaje natural, por lo que por elección de escoger específicamente la isla del pescado ha de potencializar este proyecto experimental.

### **3.4.UBICACIÓN DE EMPLAZAMIENTO**

Los criterios técnicos que se consideran para ubicación de proyecto son:

#### **3.4.1. Paisaje natural y posibilidad de experimentación**

Se tiene dos opciones de islas para realizar la ubicación exacta del proyecto por lo tanto en este aspecto de paisaje natural y posibilidad de experimentación se puede anunciar que la isla del pescado es reconocida porque se debe al reflejo que esta isla proyecta encima del Salar de Uyuni en los meses de enero a marzo, meses en los que la lluvia frecuente hacen que el salar se inunde casi por completo, para poder observar esta forma de pez que se proyecta, el reflejo debe de ser visto desde el este y oeste, debido a lo agreste del terreno, hasta el momento no existe ninguna infraestructura que pueda





acoger a los turistas; esto contribuye grandemente a la tranquilidad de la fauna y flora que se desarrolla en este sector como las vizcachas y los enormes cactus.

En cuanto al reflejo producido haciendo una simulación a la forma de un “pescado”, palabra que hace referencia a cualquier tipo de pez de manera general. Por lo tanto, desde aquí ya se tiene una forma de simulación y “representación figurativa”, no de un objeto arquitectónico, sino de un entorno natural. Seguidamente, respecto al concepto que se está tratando de la teoría de Eisenman y de por si anunciar que el proyecto arquitectónico estará reforzado también por esta teoría de “anti representación”; se va a proyectar un objeto arquitectónico no representativo en un entorno de representación figurativa. Con la finalidad de generar un binomio marcado de lo que es la representación en relación a la morfología de la Isla del Pescado. Desde aquí podemos anunciar que la acción de la deconstrucción ya se va originando.

Entre el aspecto físico que frecuenta alrededor de la Isla del Pescado, se rescata las materialidades físicas que contiene: como es el agua, la sal, el cielo, las nubes, el sol, y otros elementos adheridos que son las islas que hay alrededor y que son como elementos que contrastan con el amplio y blanco entorno.

### **3.4.2. Topografía y dimensión física**

En este aspecto de la topografía se va a comparar cual es quien permite una mejor posibilidad de experimentación para el objeto arquitectónico en relación al entorno físico. Ambas islas relucen como dos elementos que sobresalen de la superficie del salar, pero la determinación será mayor en altura en la Isla del Pescado en comparación de la Isla de Incahuasi. La altura de la isla será un factor importante para generar un objeto marcado entre el desierto blanco macado de sal y la superficie elevada. En cuanto a dimensiones la Isla del Pescado presenta una mayor dimensión en comparación a la de Incahuasi. Por lo tanto, se tendrá mayor posibilidad de amplitud para generar el objeto arquitectónico.



Determinadamente respecto a este factor la Isla del Pescado es quien tiene mayor posibilidad para experimentar en su emplazamiento.

### **3.4.3. Accesibilidad**

En cuanto a la accesibilidad se determina que en la Isla del Pescado fue sacada de la guía de turismo en el lugar ya que tiene una dimensión mayor pero una menor vegetación, no cuenta con infraestructura existente. En el caso de la Isla de Incahuasi se presenta un mayor número de visitantes por año.

Desde este punto de vista la isla de Incahuasi cuenta con acontecimiento y una historia por detrás como restos arqueológicos. Lo que se quiere plantear es un objeto arquitectónico que no se adhiere a representaciones históricas anteriores, se desea un emplazamiento donde se pueda generar un objeto arquitectónico no representativo, no clásico.



*“La tarea del arquitecto experimental es llevarnos a lugares y espacios en los que no hemos estado antes. Eso es más difícil de lo que parece, particularmente en esta era de hiperrepresentación por computadora que también puede mirar hacia atrás y explotar ad infinitum, una larga historia de diseño arquitectónico imaginativo y especulativo(...) En el mundo actual, que se encuentra bajo tremendas presiones de cambio, una sociedad vital y en crecimiento no solo tolera sino que apoya activamente la experimentación como la única forma de transformar las dificultades creadas por el cambio en oportunidades creativas para mejorar y profundizar la experiencia humana”*  
(Woods, 2010).

Fuente: <https://lebbeuswoods.wordpress.com/2010/08/12/the-experimental/>



## CAPÍTULO IV

### RESULTADOS Y DISCUSIÓN

La esencia de esta investigación está en plantear una propuesta arquitectónica haciendo uso de un proceso deconstructivo para su elaboración, por lo tanto, los ítems y el orden de estos que se muestran a continuación corresponden a un proceso no convencional. De tal manera no es exigible que se adapte a un modelo de esquema de trabajo ya que el mismo argumento deconstructivo respalda esta investigación.

#### 4.1. DELIMITACIÓN

##### 4.1.1. Delimitación del área de trabajo

El proceso de elección y selección del terreno en términos de deconstrucción en esta investigación ya recobra un sentido tan distante al común contenido, la posición es contraria. El lugar como espacio de receptáculo de una intervención arquitectónica muestra amplias posibilidades para su localización exacta. Precisamente la propuesta no es una tipología que deba obedecer a un tipo de disposiciones de documentos normativos o reglamentos que certifiquen la factibilidad de su establecimiento. De tal razón bien la propuesta podría ubicarse en cualquier punto del solar.



*Figura 44: Emplazamiento para el proyecto.*

*Fuente: <https://www.skyscrapercity.com/threads/uyuni>.*

Los criterios de selección fundamentalmente experimentales se pueden hacer de distintas maneras, de hecho, tiene procedimientos como cualquier desarrollo y presupone una reflexión e implica una experiencia distinta en cada proceso. Un procedimiento común lo tomaría normalmente, según a las condiciones de: factibilidad, accesibilidad, o cantidad de área según a un programa arquitectónico, o cualidades de extensión de infraestructura, en cuestiones experimentales más aun deconstructivas constituye en primera instancia la manipulación no premeditada de aspectos como el lugar. Es decir, se renuncia la intencionalidad.

Precisamente, esta práctica experimental es entregarse a lo indeterminado, permitirse la sorpresa, la afectación y la búsqueda sin juicio de los métodos hacen parte de este viaje hacia un mundo de nuevas posibilidades o procesos de exploración.

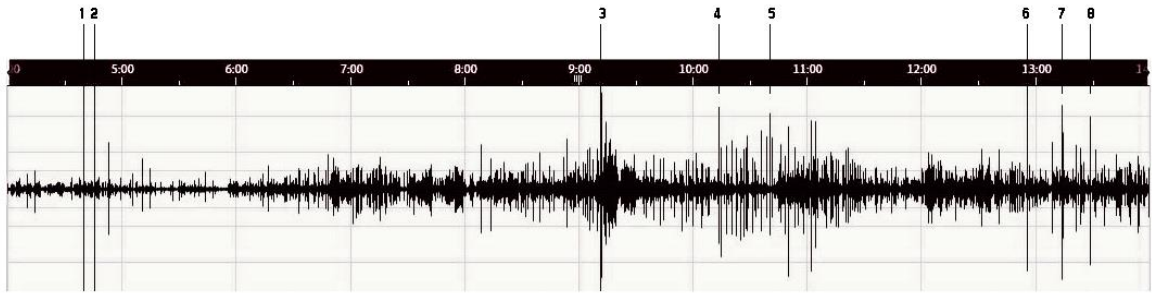
Comprender el desarrollo de las propuestas experimentales es abrirse al sentir de quienes van más allá de la repetición de lo conocido, es dejarse atravesar y transformar la mirada, romper los límites y darse la oportunidad de ampliar nuestra identidad en nuestro caso arquitectónica.



#### 4.1.2. Proceso de delimitación a partir de Branches de Jhon Cage

Las composiciones de John Cage se sustraen a las participaciones del sujeto. No existen ideas, ni gustos. Para ello procede mediante operaciones por azar, procedimientos que pretenden imitar los modos con los cuales opera la naturaleza. Esta imitación responde a la definición del arte que nos da John Cage. Sustraída a cualquier logos y espontaneidad, la singularidad de la naturaleza es distribuir la aparición de sus elementos a través de la casualidad. Al igual, las composiciones de John Cage le permitirán sustituirse a sí mismo por los más variados y diversos métodos de convocación del azar. De este modo Branches lógicamente apuesta por el azar, aspira a que siempre el advenimiento de un sonido sea ajeno a cualquier programación. De este modo la obra de Cage en tanto multiplicidad inconsistente de al azar no tiene otro fin que el de poner ahí, en escena, la actividad de los sonidos. Nada de objetos ni de elementos, sino que solo acontecimientos.

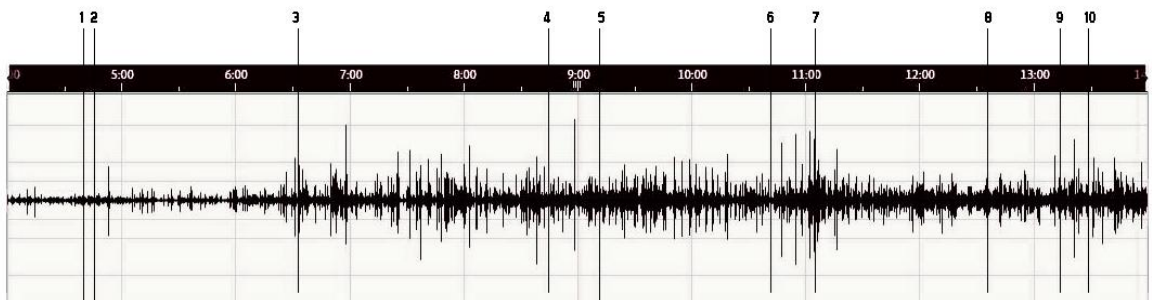
Para nuestra delimitación relativa, usaremos un fragmento de Branches específicamente del minuto cuatro al minuto catorce en el cual el acontecimiento principal es el abandono de una idea y de todo rastro visual en términos de conectividad musical, ya no es una figura sino un sonido o sonidos. Ubicado no en una línea paralela, sino desplazándose en una profundidad similar, es decir, existen campos variables de su desplazamiento, que puede despegar en una dirección diferente a la de toda una historia de la figurabilidad, de la simbolización, de la idea.



*Figura 45: Canal left; Branches.*

*Fuente: Elaboración propia.*

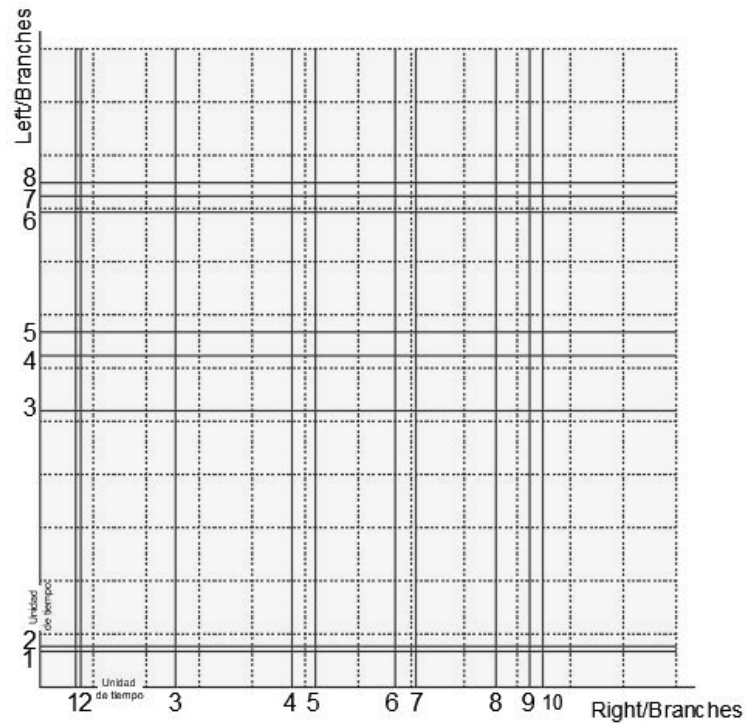
El esquema muestra el canal left de la sinusoide de Branches de la cual se ubican los picos más altos de amplitud para determinar un punto en las ordenadas de nuestro esquema cartesiano para hallar una coordenada que defina nuestro vértice del polígono.



*Figura 46: Canal right; Branches.*

*Fuente: Elaboración propia.*

En el canal right se ubican 10 picos las cuales irán en el eje de las abscisas; la escala estará directamente proporcionado con el tiempo en el cual se ubica cada punto.



**Figura 47: Tabla de intersecciones Right/Left.**

**Fuente: Elaboración propia.**

Para hallar los puntos se someterá a una práctica compositiva experimental; la cual consta de intercalar las 8 posibilidades Left y las 10 posibilidades Right. En una urna se colocan los 8 números Left y en otra los 10 números Right, y al azar se sacan a la vez un número de cada urna para ubicar en la coordenada exacta.

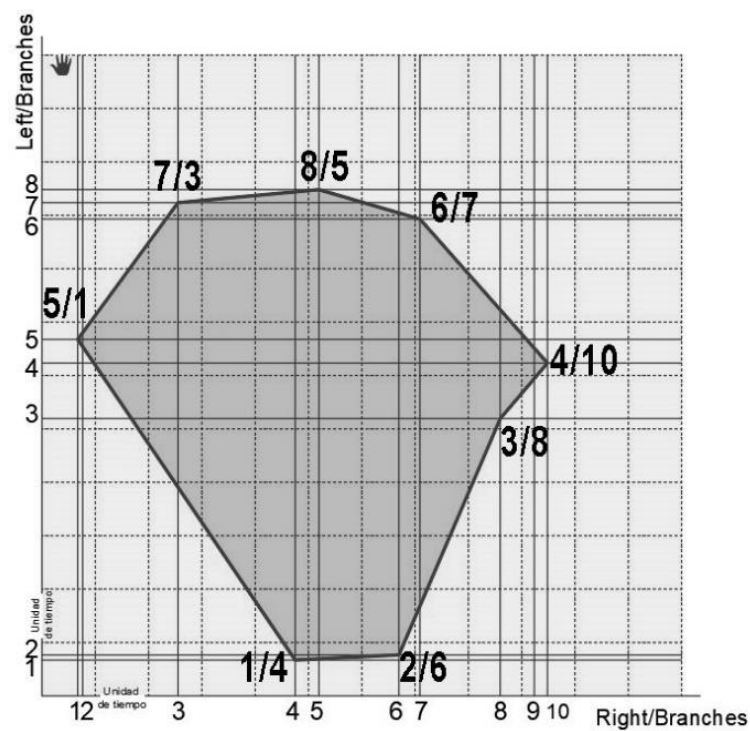


**Tabla 5. Resultante aleatoria de los números**

Left	Right
4	10
1	4
7	3
6	7
5	1
3	8
8	5
2	6

*Fuente: Elaboración propia.*

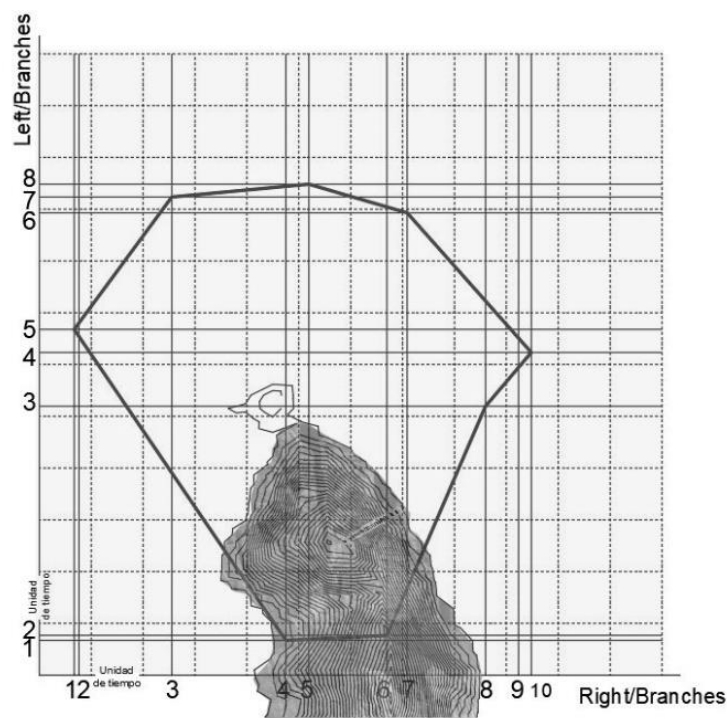
Con los puntos obtenidos se procede a trazar el polígono siguiente:



**Figura 48: Coordenadas del polígono.**

*Fuente: Elaboración propia.*

Esta práctica compositiva experimental se define ampliamente por sensibilidad exploratoria radicalmente opuesta a, y cuestionamiento de, convenciones institucionalizadas compositivas, interpretativas y estéticas en la arquitectura. Los elementos de la composición experimental incluyen formas indeterminadas, en la que el arquitecto introduce los elementos de azar o imprevisibilidad con respecto a la composición o su interpretación. Los artistas también pueden acercarse a un híbrido de estilos dispares o incorporar elementos únicos y no ortodoxos.



*Figura 49: Trazo sobre el emplazamiento.*

*Fuente: Elaboración propia.*

#### **4.2. ELABORACIÓN DEL CONCEPTO ARQUITECTÓNICO (ELABORACIÓN DE ANTIPROGRAMA)**

En esta parte de la investigación se plantea un nuevo proceso, para dar origen al objeto arquitectónico, pero antes de ello cabe recordar que el gran problema que enfoca el concepto arquitectónico es el tema de “representación figurativa”, cayendo en una



diagramación muy superficial de alguna referencia como objeto. Y la otra es la demarcación de una tipología, este es un gran problema ya que cuando al alumno o arquitecto al momento de dar inicio a elaborar su proyecto arquitectónico la primera idea es la de tener marcadas tipologías como escuela, hospital, mercado, etc. Que meramente estas denominaciones sirven para tener una idea y preconice al objeto arquitectónico en su apariencia y función, limitándolas de su potencial y expresión arquitectónica. Ahora lo que se plantea es la idea de un antes pensar acerca del espacio en sí, no como un resultado sino como un elemento en particular para luego generar un sistema no jerárquico.

Como se indica la deconstrucción no solo se manifiesta en el objeto mismo, sino también la relación de la deconstrucción y arquitectura se nota más interesante cuando actúa en el proceso que origina el objeto arquitectónico. Cuestionando al procedimiento o receta que se usa convencionalmente para elaborar un objeto arquitectónico. De tal manera la magnitud experimental en esta investigación, permite generar un nuevo planteamiento para dar origen al concepto arquitectónico, un concepto arquitectónico quien ha de dirigir y brindar posibilidades de apertura para su expresión, que sea dinámico, flexible; para una interacción más fluida.

Como primera escena de esta parte de la investigación, se ha elaborado una expresión poética en referencia de la información estudiada y analizada, como también del contacto vivencial con el entorno del emplazamiento físico del Salar de Uyuni:



## Sin título 1

*Es la contemplación **infinita***

*Unida el **cielo** a la tierra*

*La **quietud** del **tiempo** interroga sobre el ahora.*

*Que soy?*

*Se palpita el aire... En el lugar donde convergen 2 mundos*

*La quietud del infinito **canta** en el blanco horizonte....*

*El **vacío** es el todo que contempla el alma*

*Los **sueños** se tocan tan cerca cuando se desnuda ese espacio en blanco*

*Mientras el **silencio** **danza** en el aire*

*La **pureza** del color en las nubes es la calma de la luz reposando en el vacío*

*Sin duda alguna somos el algo encadenado a una verdad*

*Sometidos a una existencia que nos conduce a la vida y la muerte.*

*La **memoria** del agua en el **oscuro** cuenta la historia de lo eterno*

*Y el hombre solo es un soplo suspirante de lo que un día fue...*

*La **gravedad** y la vida nos condena*

*La **huella** del **pensamiento***

*... Es la materia penetrante en el vacío imaginario celestial... Reposo lo sagrado  
y se hace tangible*

*Se congela las emociones*

*El **espacio** cobra su ser de por sí*

*Glorificando lo todo de la nada*

*La **sombra** es **testigo** del universo*

*Las rocas se alimentan de lo blanco*

*Lo blanco se **alimenta** del vacío*

*El vacío se alimenta del aire*

*El aire se alimenta del cielo*

*El cielo se alimenta de lo blanco.*

**Poema de elaboración propia.**



El poema en esta investigación nos sirve como la manera más subjetiva y la primera respuesta de parte de los autores al tener contacto con el Salar de Uyuni. Esta expresión realizada es la manera más directa para dar a conocer los fenómenos internos en relación al entorno y un paso para imaginar el objeto arquitectónico emplazado. Como manera más directa y rápida servirá para desprender palabras y cualidades de lo que es el sentir, como creador, artista del espacio. En el poema se generan las palabras de producción subjetiva y emocional, campo que el de la ciencia no lo explica. Tanto el arte y la arquitectura como obra de arte en su interior esconde y trasciende el rigor científico racional. Esta manifestación corresponde a un proceso propio e interno de cada creador al momento de realizar su obra, con esto se quiere decir que este proceso por el cual nosotros los autores vamos explorando inicialmente es algo totalmente subjetivo, ya que no se pretende establecer un “procedimiento” o un modelo a seguir, sino es solamente la expresión que se encontró en esta parte de la investigación por parte de los autores, ya que el ámbito al cual pertenece esta investigación es la de arquitectura experimental, y como tal es así nuestro inicio en la exploración.

Para empezar en la Tabla 5 se nota en la primera columna denominada concepto núcleo, en dicha columna se exponen términos claves que han sido recopilados del proceso teórico acerca de la deconstrucción. En la segunda columna que corresponde al concepto complemento 1 y 2 se ubica términos claves que han sido escogidos del poema elaborado quienes ayudaran a tener una frecuencia de relación al mismo Salar de Uyuni y que puedan permitir la relación con las otras variables teóricas; y por tercera columna como concepto complemento 3 se extiende palabras claves de cualidades arquitectónicas para complementar en las relaciones con las demás columnas.

**Tabla 6. Tabla de conceptos**

Concepto núcleo	CONCEPTO – OBJETO ARQUITECTÓNICO						
	Concepto complemento 1		Concepto complemento 2		Concepto complemento 3		
A Dogma	A	Vacío	1	Blanco	I	Pliegue	
B Presencia	B	Memoria	2	Camino	II	Reluce	
C Centro	C	Canta	3	Umbrá	III	Color	
D Sistema	D	Quietud	4	Placer	IV	Emergiendo	
E Construcción	E	Pureza	5	Nocturna	V	Penetrante	
F Desestructura	F	Sueño	6	Espacio	VI	Solida	
G Duda	G	Infinito	7	Translúcida	VII	Relieve	
H Ausencia	H	Cielo	8	Libre	VIII	Textura	
I Jerárquico	I	Danza	9	Soledad	IX	Sentido	
J Pensamiento	J	Oscuro	10	Luz	X	Ortogonal	
K Estructura	K	Silencio	11	Vuela	XI	Sombra	
L Cuestionamiento	L	Gravedad	12	Goce	XII	Difusa	
M Fragmento	m	Percepción	13	Nada	XIII	Volumen	
N Libertad	n	Alimenta	14	Vibración	XIV	Retícula	
O Experimenta	o	Testigo	15	Existencia	XV	Escala	
P Parasito	p	Viento	16	Secuencia	XVI	Idea	
Q Escritura	q	Caricia	17	Tiempo	XVII	Agua	
R Huella	r	Toda	18	Ensueño	XVIII	Articula	

**Fuente: Elaboración propia.**

Una vez posicionado todos los términos en las columnas correspondientes. Seguidamente se necesita generar una estructura de mensaje abierta en función a los términos expuestos, para dar posibilidades de conjugación gramatical. Para lo cual para no tener favor consciente de algún término se va realizar trazos de manera aleatoria para interrelacionar los términos de cada columna con el resto.

**Tabla 7. Interrelación de conceptos**

CONCEPTO – OBJETO ARQUITECTÓNICO							
	CONCEPTO NUCLEO		CONCEPTO COMPLEMENT O 1		CONCEPTO COMPLEMENT O 2	CONCEPTO COMPLEMENTO 3	
A	Dogma	a	Vacío	1	Blanco	I	Pliegue
B	Presencia	b	Memoria	2	Camino	II	Reluce
C	Centro	c	Canta	3	Umbral	III	Color
D	Sistema	d	Quiétude	4	Placer	IV	Emergiendo
E	Construcción	e	Pureza	5	Nocturna	V	Penetrante
F	Desestructura	f	Sueño	6	Espacio	VI	Solida
G	Duda	g	Infinito	7	Translúcida	VII	Relieve
H	Ausencia	h	Cielo	8	Libre	VIII	Textura
I	Jerárquico	i	Danza	9	Soledad	IX	Sentido
J	Pensamiento	j	Oscuro	10	Luz	X	Ortogonal
K	Estructura	k	Silencio	11	Vuela	XI	Sombra
L	Cuestionamiento	l	Gravedad	12	Goce	XII	Difusa
M	Fragmento	m	Percepción	13	Nada	XIII	Volumen
N	Libertad	n	Alimenta	14	Vibración	XIV	Retícula
O	Experimenta	o	Testigo	15	Existencia	XV	Escala
P	Parasito	p	Viento	16	Secuencia	XVI	Idea
Q	Escritura	q	Caricia	17	Tiempo	XVII	agua
R	Huella	r	Toda	18	Ensueño	XVIII	Articula

**Fuente: Elaboración propia.**

Estas relaciones que se generan de manera aleatoria, recaen en dar posibilidades para formar nuevos sistemas de oraciones, entre los cuales se arman algunos uniéndolos por conectores gramaticales para darle un sentido y un rumbo. Dentro de estas posibilidades que se generan, seguidamente se escogen entre ellas quien oculta mayor intensidad y coherencia en la oración formada para que pueda convertirse como premisa para el contenido (esta determinación esta manifestada de manera cursiva en la tercera columna de la tabla 6), y por lo tanto se puede anunciar de que estos trazos en búsqueda de generar los sistemas de oraciones se muestran de manera flexible y libre sin limitación.

#### 4.2.1. Antiprograma arquitectónico

**Tabla 8. Antiprograma arquitectónico**

<b>Antiprograma arquitectónico</b>			
(B,k,9,XI)	Presencia- silencio-soledad- sombra	La presencia de la soledad en la sombra del silencio. El silencio de la sombra, es la soledad de la presencia La presencia del silencio solitario en la sombra La sombra solitaria hace presencia del silencio.	X
(C,m,3,XVIII)	Centro- Percepción- umbra- articula	El centro de la percepción articula la umbra... La umbra percibe y articula el centro Percibe la articulación en el centro de la umbra. La percepción del centro articula la umbra.	
(E,b,13,VI)	Construcción- memoria-nada- sólida	La construcción de la memoria en la nada La nada en la memoria de la construcción sólida La memoria sólida, construye la nada.	X
(F,1,6,IX)	Des estructura- gravedad-espacio- sentido.	La gravedad desestructura el sentido del espacio. El sentido de la gravedad desestructura el espacio. La gravedad y el espacio desestructura el sentido	X
(H, a,3,V)	Ausencia-vacío- umbra-penetrante	Penetrante es la ausencia y el vacío bajo el umbral. El umbral de la ausencia en el vacío penetrante. La ausencia del vacío penetrando el umbral. Penetrante es el vacío en la ausencia de la umbra.	X
(J,j,18,XIII)	Pensamiento - Oscuro-ensueño- volumen	El pensamiento de lo oscuro en el volumen del ensueño. El volumen oscuro en el pensamiento del ensueño. Oscuro el ensueño del voluminoso pensamiento.	
(H,g,1,XI)	Ausencia-infinito- blanco-sombra	La sombra de lo blanco en la ausencia del infinito La sombra del infinito es la ausencia en lo blanco El infinito es la ausencia de la sombra en lo blanco.	X





		El infinito blanco es la ausencia de la sombra.	
(K,p,14,VIII)	Estructura-viento-vibración- Textura	La vibración del viento estructura la textura... La estructura del viento vibra junto a la textura. La textura del viento estructura la vibración.	
(L,h,2,III)	Cuestionamiento-cielo-camino-Color	El color del cielo abre el cuestionamiento del Camino. El camino al cielo, un cuestionamiento del color. El cielo camina cuestionando al color.	
(M,k,11,XIV)	Fragmento-silencio-vuela-Retícula	La retícula del fragmento, en silencio vuela. El fragmento del silencio vuela en la retícula. El vuelo del silencio fragmentando la retícula. El vuelo del fragmento en la retícula del silencio.	
(N,g,15,VI)	Libertad-infinito-existencia-Solida	Solida es la existencia del infinito libre. Libre el infinito como existencia en lo sólido. La libertad de lo sólido, como existencia del infinito. El infinito existe en la sólida libertad.	X
(O,c,10,IV)	Experimenta-canta-luz-emergiendo	Experimenta el canto emergiendo de la luz.x Emerge un canto y es la luz quien experimenta. Experimentando emerge la luz en un canto	
(P,j,8,XV)	Parasito-oscuro-libre- Escala	Es el parasito oscuro, libre y sin escala El parasito de lo oscuro esta libre y sin escala La oscuridad libre junto al parasito sin escala La escala libre y oscuro el parasito.	
(Q,r,1,XVI)	Escritura-todo-blanco-idea	Blanca es la idea en la escritura del todo. La idea de lo blanco es una escritura del todo. La blanca escritura es la idea del todo.	X
(R,a,17,XVII)	Huella -vacío-tiempo-agua	La huella del agua sobre el vacío del tiempo. El tiempo y el agua como huella del vacío. El vacío del agua, deja huella en el tiempo El agua deja huella en el vacío del tiempo.	X



(K,e,1,III)	Estructura – Pureza – Blanco - Color	La estructura del color es la pureza del blanco La pureza del blanco como estructura de color.	X
(B,h,10,IX)	Presencia-cielo- luz -sentido	En la presencia del cielo está el sentido de la luz. La Presencia tiene sentido como luz de cielo. El sentido del cielo es la luz de la presencia.	
(H, k, 6,XII)	Ausencia, silencio, espacio, difusa	Difusa y silenciosa es la ausencia del espacio. Silenciosa y difusa es el espacio del ausente	X
(R,b,2, VII)	Huella, memoria, camino, relieve	La huella es relieve de la memoria del camino En el camino se deja como huella y relieve la memoria Huella, memoria: relieves del camino	
(N,e,11,III)	Libertad, pureza vuela, color	Vuela la libertad en la pureza del color El color de la libertad es pureza que vuela	
(J,o,8,XVI)	Pensamiento, testigo, libre, idea	La idea como testigo del pensamiento libre. Libre es todo pensamiento y es testigo de toda idea. La idea libre es testigo del pensamiento.	

**Fuente: Elaboración propia.**

Es como de esta manera al no tener orden establecido la deconstrucción desjerarquizando posicionamientos de términos en relación a otros, brindando mayores posibilidades de conjugación verbal para encontrar tal vez un mensaje coherente el cual se use para elaborar las unidades espaciales. En este sentido poético se ha deteriorar un sistema en sus elementos que la componen para relacionar con otros y generar nuevos sistemas de conjugación verbal como manifestación poética para originar el concepto arquitectónico.



Es de esta manera que en la tabla 3, ya se tiene las posibilidades de conjugación verbal, unidas por conectores verbales cada una muestra un mensaje distinto por la misma posición en el sistema. Es básicamente esto lo que permite el accionar deconstructivo el de dar esa libertad para la múltiple conjugación verbal sin jerarquías de palabras establecidas. Estos nuevos sistemas generados tienen más sentido y coherencia unos que otros, por lo tanto, de todas las conjugaciones verbales hechas mediante los trazos aleatorios se darán a escoger las que tienen mayor coherencia y brinden mayores posibilidades de proyección en el objeto arquitectónico, las cuales se marcaron con una "x" en el la columna ultima de la tabla 3.

#### **4.3.PROCESO DE GEOMETRIZACIÓN**

Para este proceso la geometría elaborará un modelo matemático capaz de concretar fragmentos del espacio, es un punto base y punto de donde se puede partir para generar las unidades espaciales en un espacio bidimensional.

##### **4.3.1. Registro y conexión geométrica con el lugar, Salar de Uyuni**

Imaginemos por un momento que nos encontramos en el Salar de Uyuni. La percepción del espacio infinito y la libertad inundan el cuerpo, al introducirnos en este lugar tan poco común se cree estar en mitad de la nada. Estas sensaciones llegan gracias a la amplitud, la continuidad, el color blanco y las formas hexagonales que se repiten llegando hasta el horizonte. Todo esto aumenta en la época de lluvias cuando el efecto espejo junta el cielo con la tierra ayudándonos a volar sobre nuestra imaginación.

El emplazamiento en este caso, el Salar de Uyuni permite establecer la condición para hacer pertenecer el objeto al lugar, ya que sin duda, es uno de los paisajes naturales más espectaculares del mundo, la inmensidad del espacio es abrumador, la dimensión de los objetos se pierde, la escala de los elementos cambia totalmente y lo que uno cree o



conoce pueden variar de donde lo esté observando. En este espacio donde no existe nada más que el blanco, así como el cielo azul pareciera un hecho ineludible que con tanta ausencia de elementos poder plantear aquello que a partir de la deconstrucción y arquitectura pensamos que deba aseverar en un objeto arquitectónico, además, tratar de enfatizar la emoción, la pureza del lugar el respeto hacia el misticismo del sitio.

En el Salar de Uyuni la superficie es plana, percibida como el infinito, donde a veces desaparece el horizonte y se pierde el efecto espejo, no consiguiendo el reflejo en el agua sino un eco de continuo, sin dejar de estar dentro del espacio (Tomás Saraceno, 168.000 Años Luz).

En este sentido, los planteamientos no son modelos a escala, sino dispositivos para crear experiencias y confrontar aquello que no conocemos, que no entendemos. Se trata de conseguir continuidad y no ruptura dentro del paisaje (generar ese sistema abierto entre el objeto y el paisaje) solamente gestos, momentos, interconexiones, donde el fin es experimentar con el viento, la tierra, el sol, el horizonte.

Cuando buscas el final del salar, no logras comprender su inmensidad. Como un océano blanco. La sal se funde con el horizonte y dibuja, como un espejo, un cielo infinito. El sin fin detiene el tiempo. El silencio es ensordecedor. Parece que camino por una extensa hoja en blanco, mi cuerpo se vuelve insignificante. Los sentidos se agudizan. El frío del viento. El sol y su reflejo incandescente penetran mi cuerpo, tanto blanco me abrume, la luz empieza a incomodarme. Busco una sombra que me permita descansar, un "Qhatasqa" como dirían mis ancestros. Creí que acabaría detrás de aquellas figuras montañosas, pero ahora veo que el salar continúa del otro lado. A lo lejos una línea negra se desprende del horizonte. Me acerco. A medida que avanzo, el suelo comienza a



deprimirse a mis pies. Empiezo a descender y de a poco, la infinidad desaparece. Me sumerjo en la sal, que toma otro color, otra textura. Sin darme cuenta, me encuentro ahora bajo un techo, la sombra me calma. Vuelvo a tomar control de mi ser y del espacio. Unos muros me conducen por caminos estrechos, hacia algún lugar desconocido. Por momentos se entrecortan y me dejan ver más allá, encuadran el horizonte que habían perdido mis ojos. Vuelvo a encontrar el infinito, esta vez, desde otro lugar. Me pierdo entre los muros y dejo que mis sentidos me guíen. Escucho agua correr por debajo del piso. Sigo su dirección. A medida que avanzo, el sonido se intensifica. Me encamina de nuevo hacia la luz. Inesperadamente, el espacio contenido se expande. En el suelo puedo ver agua y en ella un nuevo dibujo del cielo, esta vez enmarcado. El tiempo se vuelve a detener. Tras la experiencia, vuelvo a la superficie. Asciendo y me alejo con una sensación de plenitud. Definitivamente el paisaje no es el mismo, y yo tampoco. Apremiar la infinidad ahora es más sencillo, la necesidad de llegar a algún lado desaparece. Doy media vuelta para volver a contemplar ese lugar que tanto me ha hecho sentir, pero ya no lo encuentro. ¿Se habrá perdido en la infinidad? ¿Habré imaginado todo? Quizás solo di respuesta a un anhelo, a una necesidad que me produjo la inmensidad del salar. Finalmente, me sonrió, y sigo el viaje (QHATASQA 44831 Uyuni shelf Bolivia 2020).

¿Cómo debe comportarse la arquitectura cuando se emplaza en este tipo de lugares? Puede verse como un objeto móvil, o como un objeto de arte, que según su configuración espacial intercomunica diferentes recorridos; componentes suspendidos sobre el nivel del salar, al nivel del salar o bajo el nivel del salar. El carácter el objeto emplazado en el salar,

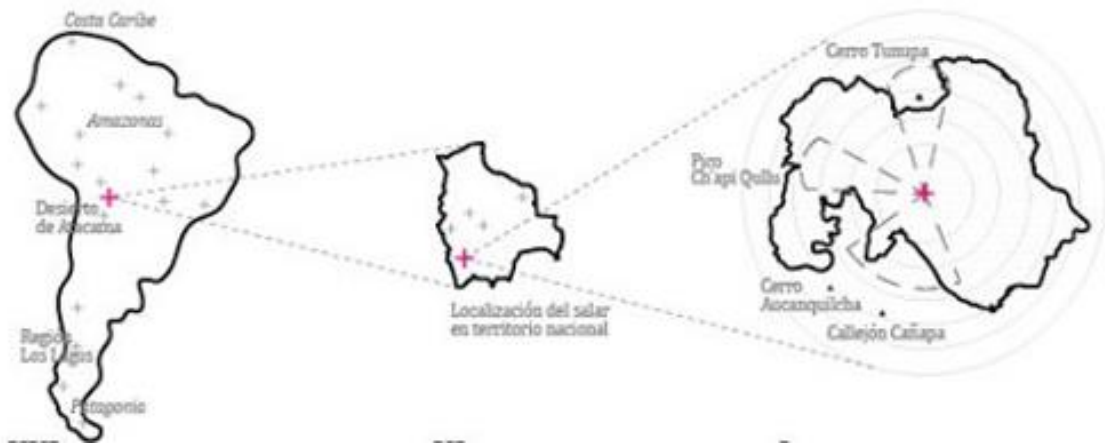


devela actitudes casi inexistentes frente a un objeto situado en la meseta altiplánica, pareciera estancarse en el tiempo y espacio y a la vez recrea instantes poco habituales a nuestra experiencia cotidiana, por ejemplo, la de desvelar un espacio o lugar a través del reflejo de agua en la infinitud del salar. Implantar un proyecto en este contexto tan vasto es paradójico, ya que por su tanta inmensidad se nos muestra intocable.

De manera siguiente se ha de manifestar que el Salar de Uyuni se encuentra en la planicie altiplánica. Donde existe un antecedente histórico de culturas prehispánicas que habitaron en zonas aledañas, de la tal manera es lo que genera un sistema propio de pensamiento expresado en el espacio a lo que se denomina el Lugar Filosófico. Es así, que el elemento de regulación espacial ya sean simbólicos pertenecientes a un sistema de pensamiento altoandino no se logran considerar en esta proyección ya que en nuestro caso se va accionalizar del fin *del clásico* como lo llamaba Peter Eisenmann, para tener posibilidad abierta de generar un nuevo sistema de dirección espacial, aspirando la atemporalidad de su manifestación. Nuestro objeto arquitectónico no deberá contener rasgo de representación ni simbólico.

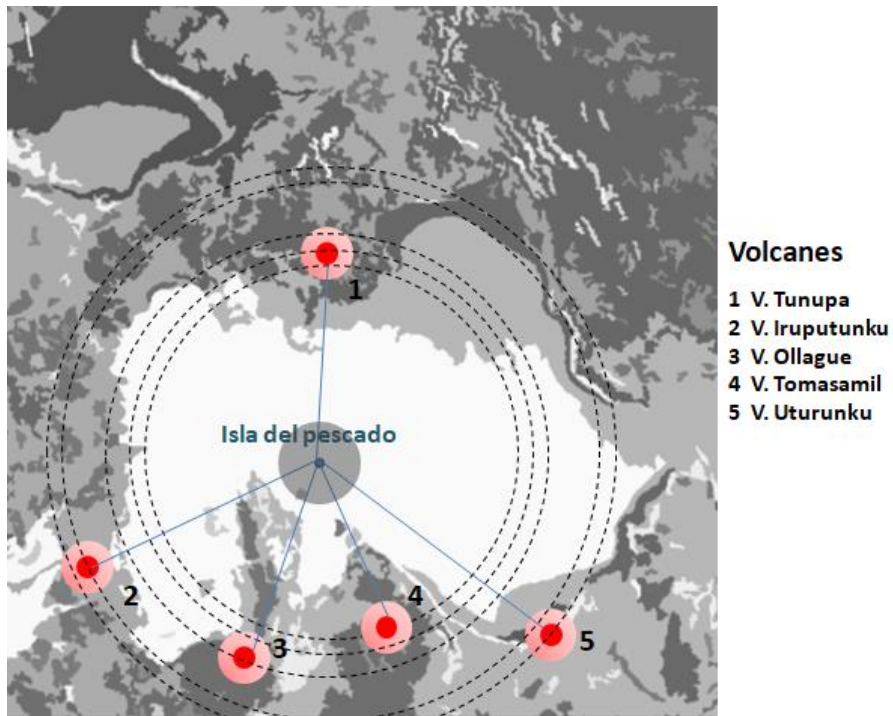
Por lo tanto, para que la arquitectura pueda existir en tales dimensiones lo que se propone es generar un nuevo sistema de formación espacial en base a recintos naturales que existen en el Salar de Uyuni como volcanes, islas, salares aledaños; seguidamente nos aproximamos con delicadeza y tratamos de reordenar el posible espacio del hombre mediante trazos, líneas de proyección enlazados a partir de elementos del entorno natural como los volcanes, lagos, montañas, islas para dar con la apertura de sitio de emplazamiento o polígono en donde se enuncia el primer esbozo inmediato, estas líneas guía permiten descomponer el salar de tal manera cada fragmento crea referencia para las unidades espaciales aproximadas.

Generando así sistemas de relaciones geométricas entre todas ellas para que nos sirvan como guías para la geometrización en si del objeto arquitectónico con esto queremos decir que la manera física espacial de como nuestro objeto arquitectónico habrá de vincularse con el espacio del Salar de Uyuni como segunda parte es de esta manera, el uso de relaciones naturales como ejes de delimitación espacial y guías.



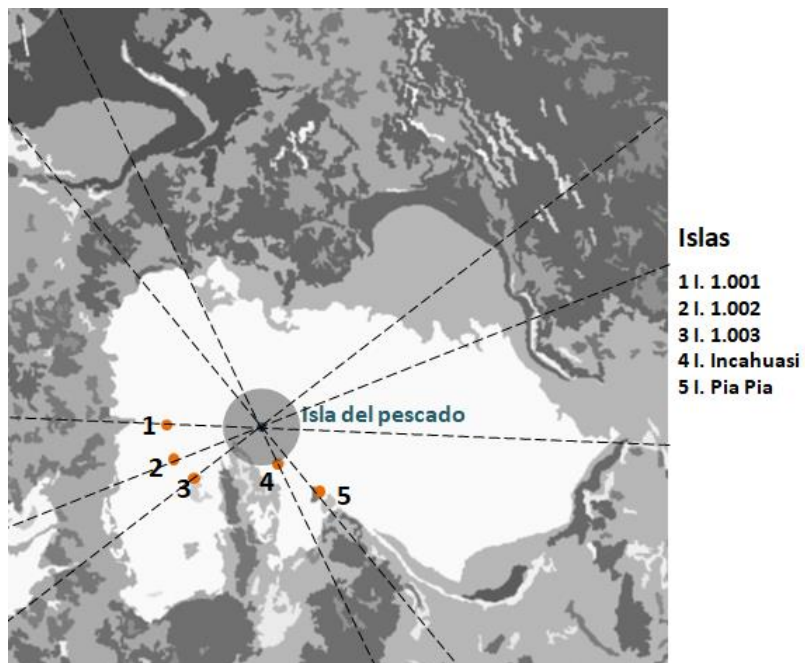
***Figura 50: Ubicación de la Isla del Pescado.***

***Fuente: Elaboración propia.***



*Figura 51: Ubicación de los volcanes principales.*

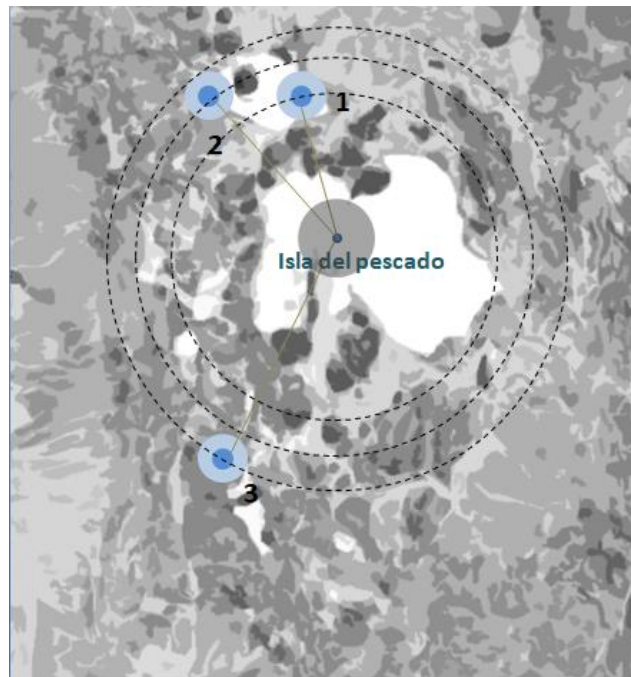
*Fuente: Elaboración propia.*



*Figura 52: Ubicación de las islas principales*

*Fuente: Elaboración propia*



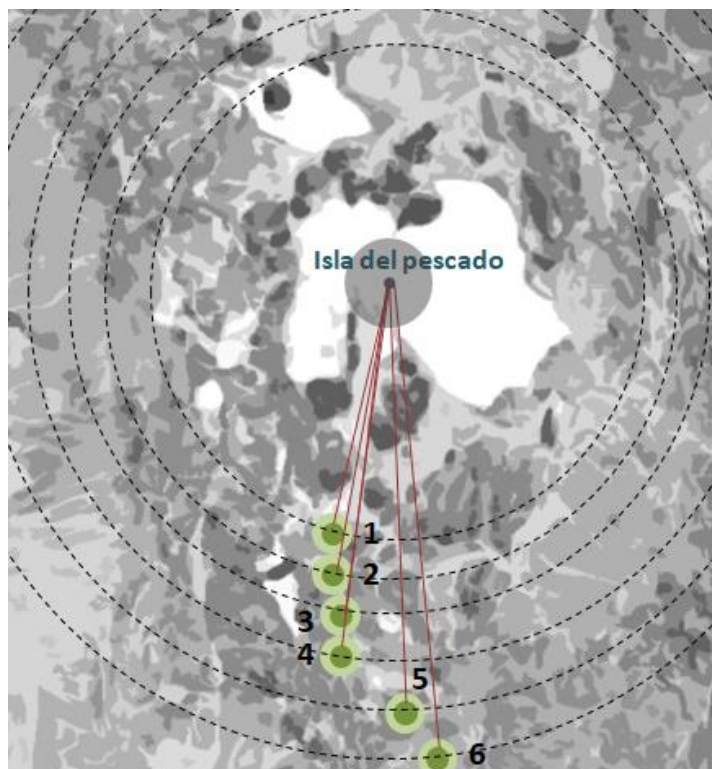


#### Salares aledaños

- 1 S. Copaisa
- 2 S. Garcia - Mendosa
- 3 S. Chiguana

*Figura 53: Ubicación de los salares aledaños.*

*Fuente: Elaboración propia.*

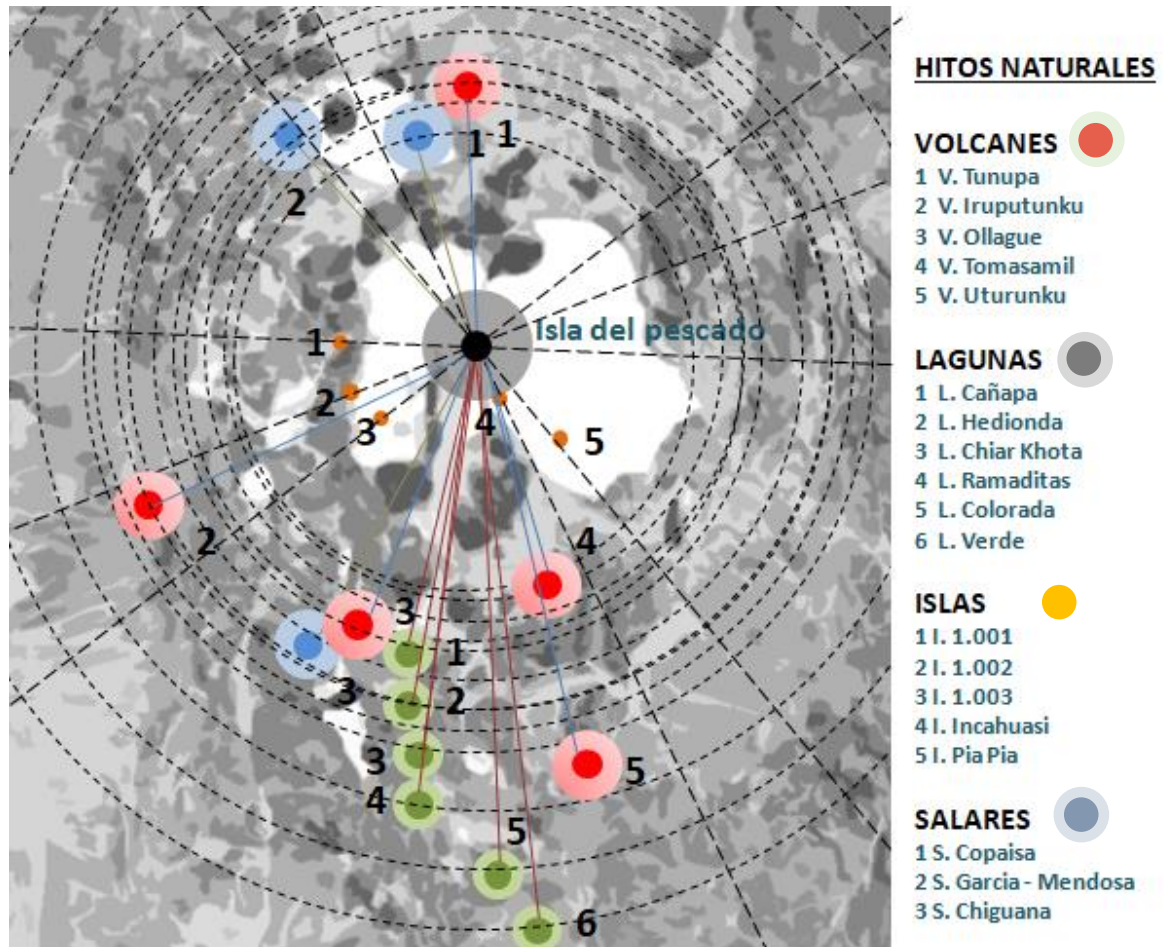


#### Lagunas

- 1 L. Cañapa
- 2 L. Hedionda
- 3 L. Chiar Khota
- 4 L. Ramaditas
- 5 L. Colorada
- 6 L. Verde

*Figura 54: Ubicación de lagunas aledañas.*

*Fuente: Elaboración propia.*



*Figura 55: Puntos principales de los hitos naturales.*

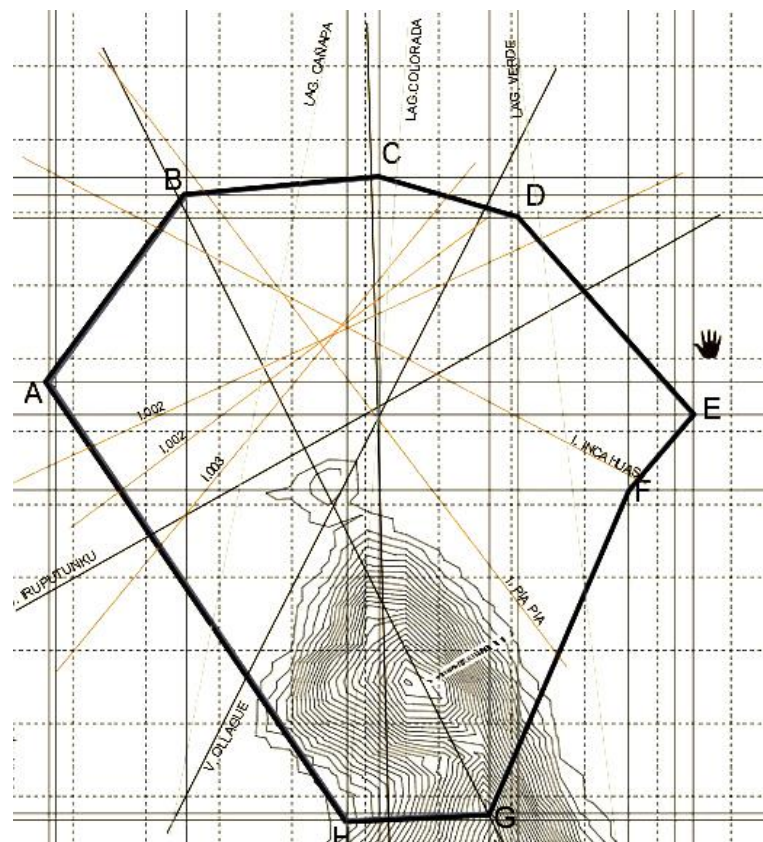
*Fuente: Elaboración propia.*

Mediante estas correlaciones de ejes, líneas y segmentos proyectados puntualmente denominados, geometrías de exterioridad e interioridad se origina posibles esquemas que servirán como guías de replanteo de ideas gráficas sobre el polígono trazado en el emplazamiento elegido, es decir, prefiguran una imagen de lenguaje gráfico que junto con el desarrollo de los componentes del anti programa pasarán a ser una sola o llamada geometría del depurado.

Este proceso nos acerca a una configuración de geometría primitiva mediante la unión de hitos naturales, y en el contexto del salar encontramos generalmente volcanes, lagos, islas y pequeños salares con las que se traza ocurrencias aleatorias de líneas hacia

el polígono seleccionado, estos modos de experiencia posibilitan una ventaja ordenadora dentro la creación nueva de trazos, es decir, consiste en una manipulación azarosa, como si se tratase de un *método surrealista*, en consecuencia, nada esta limitados a esquemas lógicos de la racionalidad pasada.

En el instante de formulación de la geometría del depurado el artista o arquitecto se libera de toda presión, reglas sugeridas o referencias previas, el resultado de la producción se podría contrastar con al final, de manera que, el proceso es inverso, y es ahí donde radica la subjetividad. En el contraste se puede hallar coincidencias y esto abre a la concepción de nuevos discursos, generando un nuevo y propio sistema de guía espacial.



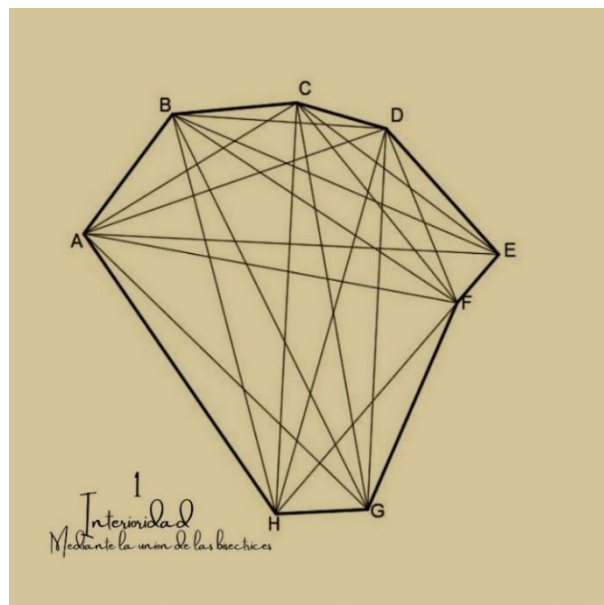
**Figura 56: Interacción de líneas.**

**Fuente: Elaboración propia.**

#### 4.3.2. Interioridad y exterioridad

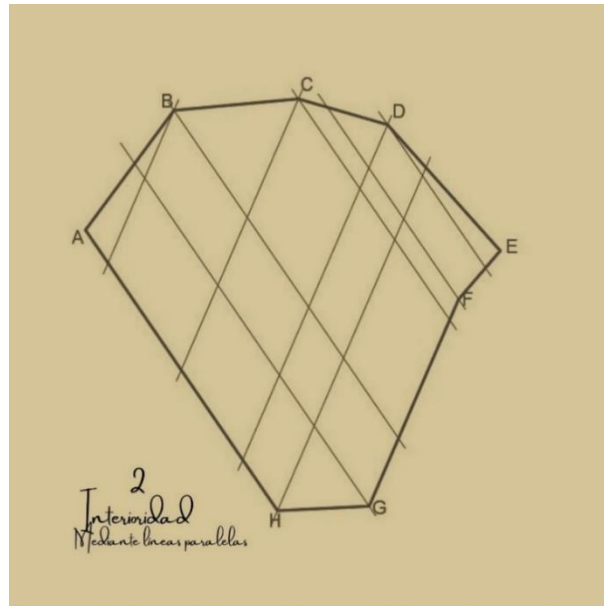
La geometría de los trazos de interioridad se refiera a aquellas líneas que se trazan a partir de los vértices o ángulos del perímetro irregular, de igual manera se pueden trazar líneas paralelas o grillas ortogonales originados de los lados del polígono o circunferencias generados de los vértices de la geometría base.

Mientras que la exterioridad está referida por los principales elementos naturales que se consideran hitos como: volcanes, lagos, islas, etc. Las proyecciones de estas líneas sobre el polígono, serán una base que genera trama geométrica que servirá como punto de partida.



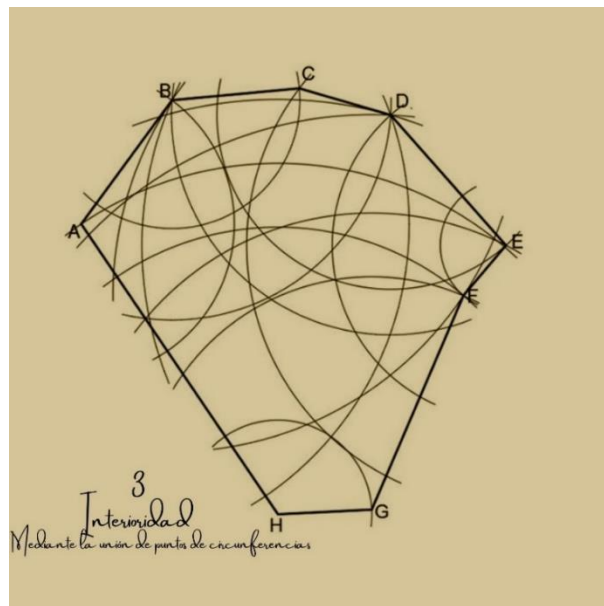
**Figura 57: Interioridad mediante la unión de las bisectrices.**

**Fuente: Elaboración propia.**



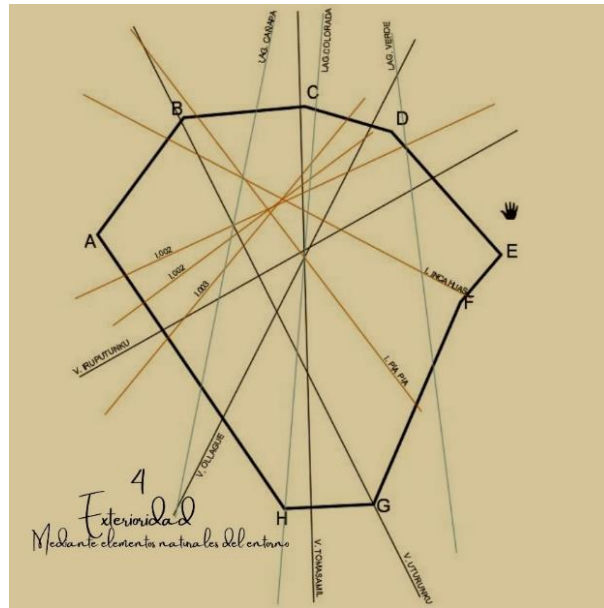
**Figura 58: Interioridad mediante líneas paralelas.**

**Fuente: Elaboración propia.**



**Figura 59: Interioridad mediante la unión de puntos de circunferencia.**

**Fuente: Elaboración propia.**



*Figura 60: Exterioridad mediante la proyección de elementos naturales del entorno.*

*Fuente: Elaboración propia.*

#### 4.3.3. Trazos

Estas manifestaciones bidimensionales hacen referencia a las premisas elaboradas en la parte de concepto arquitectónico que también se ha resaltado que su vínculo con el lugar del Salar de Uyuni es primeramente con la relación poética generada y la generación de conceptos núcleos que ayudaron a generar las premisas de diseño los cuales han sido plasmados de una manera no representativa por parte de los autores. La técnica gráfica, el uso de color, tipo de trazo son herramientas que se han hecho uso para la manifestación y es habilidad de los autores la elección de estas herramientas como medios de expresión.

Estos primeros trazos se muestran como manera inicial para proyección del objeto arquitectónico. Cada situación es distinta. Esto demuestra la clara experimentación para plasmar una idea o palabras que trascienden la magnitud física e imagen representativa. Es en este intento de experimentación donde se libera la expresión subjetiva y entendimiento de las palabras.

Es mediante este proceso que al hacer y tener conceptos abstractos y acciones como cualidades en las premisas de diseños entonces ya no se cae fácilmente en la expresión superficial volumétrica sino se podrá trabajar de manera directa tal vez con el mismo espacio o la generación de cualquier otro sistema nuevo, es básicamente lo que se anduvo buscando, como parte inicial de proyección.



***Figura 61: Interpretación gráfica.***

***Fuente: Elaboración propia.***



**Figura 62: Interpretación gráfica 2.**

**Fuente: Elaboración propia.**



**Figura 63: Interpretación gráfica 3.**

**Fuente: Elaboración propia.**





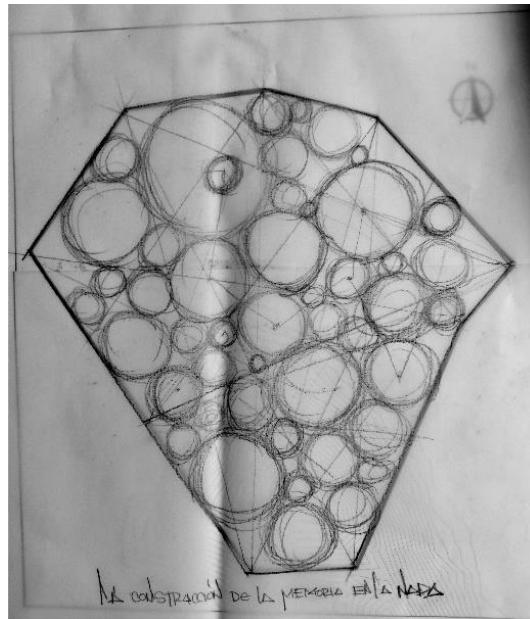
**Figura 64: Interpretación gráfica 4.**

**Fuente: Elaboración propia.**



**Figura 65: Interpretación gráfica 5.**

**Fuente: Elaboración propia.**



**Figura 66: Interpretación gráfica 6.**

**Fuente: Elaboración propia.**

Una vez expuestas los trazos en todos los casos se realiza una superposición de cada una sin importar el orden donde se obtuvo este resultado.



**Figura 67: Depurado final.**

**Fuente: Elaboración propia.**



Se muestra aquí la superposición de todos los trazos manifestados, donde se visualiza la fuerza e intensidad de cada trazo compartiendo la zona de trabajo en común; como siguiente etapa se habrá que depurar, quedando solamente trazos que habrán de servir para la proyección y que permita mayor posibilidad en la experimentación volumétrica.

#### **4.3.4. Geometría conceptual**

En esta parte se ha de elaborar una expresión de color y trazos correspondiente a una manifestación puramente conceptual, la relación directamente sensorial y subjetiva manifestada en una expresión pictórica.

La intención de esta manifestación es que, se ha juntarse con lo que se elaboró en la anterior parte denominada como “superposición de trazos”. Al unificarse estos dos elementos habrán de generar una expresión nueva que dará inicio a lo que es la “geometría depurada”. La intención de unificar estas dos partes es que, la primera corresponde a manifestaciones en base a trazos relacionados a elementos externos como existenciales e internos de la geometría delimitada, y la segunda corresponde a una manifestación totalmente sensorial proyectual realizado por parte de los autores. Estas dos manifestaciones con distintos inicios y cualidades darán a generar el depurado.



*Figura 68: Geometría conceptual.*

*Fuente: elaboración propia.*

#### **4.3.5. Geometría del depurado**

Es la unificación de los trazos finales y la geometría conceptual donde se realiza una limpieza y reconocimiento de elementos y trazos que ayudarán con mayor posibilidad a la manifestación deconstructiva del objeto arquitectónico.



*Figura 69: Geometría del depurado.*

*Fuente: elaboración propia.*

#### **4.3.6. Elaboración de correlación de “premisas” y “aproximación funcional”**

La arquitectura experimental por esencia brinda la posibilidad de intervenir en el *proceso* para que se pueda dar a conocer nuevos procesos de proyección arquitectónica es así que para esta etapa se realiza un análisis a la necesidad espacial que se requieren por actividades del usuario. También cabe mencionar que a diferencia de una *programación arquitectónica (cuantificación por necesidades rígidas y definidas)*, en

este caso lo que se propone es la elaboración propia de la correlación de las zonas dinámicas que se han generado en el anti programa arquitectónico con alguna *aproximación funcional*.

**Tabla 9. Premisas**

Premisas
“La apertura a lo infinito”
“El canto del color y la forma bajo el juego de la luz”
“Lo sublime del vacío”
“La cueva de las espeleotemas”
“La memoria libre”
“Laberinto de las ideas y viaje del sueño”

**Fuente: Elaboración propia.**

En la parte superior se muestra las premisas de diseño que se han generado del anti programa arquitectónico, las cuales fueron partícipes en el proceso de elaboración de trazos distintos en búsqueda del depurado geométrico. En esta parte de la investigación estas premisas de diseño serán relacionadas con una *aproximación funcional*. Para lograr encontrar los espacios con aproximación funcional se realiza el análisis de actividad a realizar las cuales las distinguiremos como: esenciales, explorativas y fisiológica.

- Las esenciales, son las que inicialmente se han considerado en el proyecto de tesis.
- La explorativa, es una derivada de las esenciales, esto no implica que sea menos relevante sino que surgió por análisis en este proceso
- La fisiológica, como parte complemento de necesidad de usuario para su alimentación, necesidades higiénicas y transporte.

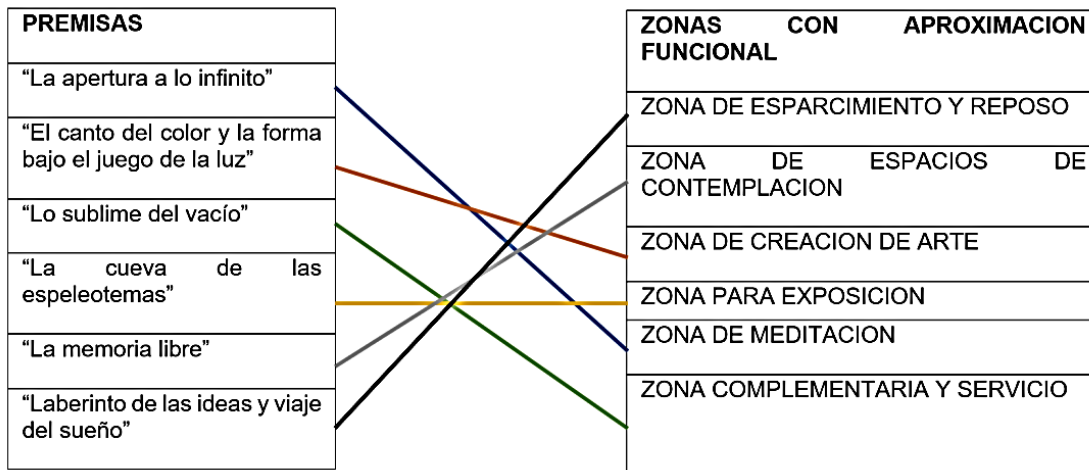
**Tabla 10. Aproximación funcional**

<b>Necesidad esencial</b>	<b>Espacio con aproximación funcional</b>	<b>Sub necesidad explorativa</b>	<b>Espacio con aproximación funcional</b>	<b>Sub necesidad fisiológica</b>	<b>Espacio con aproximación funcional</b>
Meditar	<i>Espacio para la meditación</i>				
		Conectar con el entorno natural	<i>Espacios para contemplación</i>		
Exponer	<i>Espacio para la exposición</i>				
				Alimentación, necesidades higiénicas	<i>Servicios complementarios</i>
Creación de arte	<i>Espacios para la creación de arte</i>				
		Paseo, dormir	<i>Espacios para esparcimiento y reposo</i>		

**Fuente: Elaboración propia.**

Una vez realizada el apunte de los posibles espacios con aproximación funcional. Estos tendrán la capacidad de no tener una estructura rígida funcional ni definida; de tal manera es que se habrá de vincular estas posibilidades con las premisas de diseño (de origen poético correlacional) para generar zonas dinámicas.

**Tabla 11. Interrelación de premisas y aproximaciones funcionales**



*Fuente: Elaboración propia.*

**Tabla 12. Interrelación de zona espacial con zona conceptual**

Zona espacial	Zona conceptual
Zona A-Meditación	"Zona de la apertura a lo infinito"
Zona B-Creación de arte	"Zona del canto del color y la forma bajo el juego de la luz"
Zona C-Complementarios y servicio	"Zona de lo sublime del vacío"
Zona D-Espacios de Exposición	"Zona de la cueva de las espeleotemas"
Zona E-Espacios de contemplación	"Zona de la memoria libre"
Zona F-Esparcimiento y reposo.	"Laberinto de las ideas y viaje del sueño"

*Fuente: Elaboración propia.*

De manera siguiente se llega a realizar de manera aleatoria la interconexión de premisas con zonas de aproximación funcional teniendo el siguiente resultado.



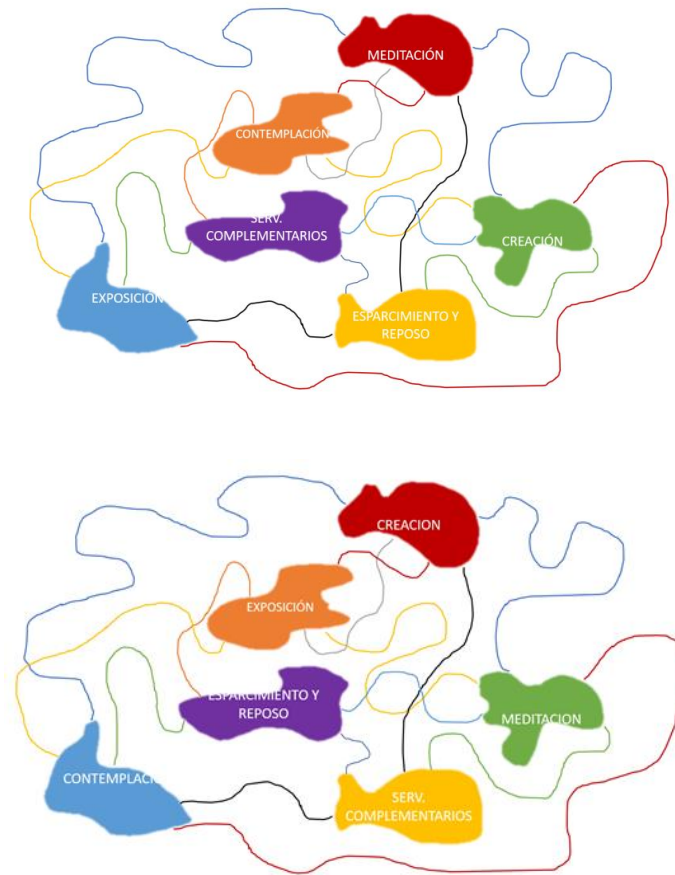


#### 4.3.7. Sistema de interconexión espacial de zonas

Una vez que se hayan relacionado las zonas de aproximación funcional y las premisas lo que ha de realizar a continuación es la elaboración de como habrá que buscar la interrelación espacial entre ellas.

Cabe recalcar con énfasis que a diferencia de una zonificación estricta, marcada y determinada por un uso específico; en nuestro caso se plantea 6 unidades espaciales que han sido resultantes del proceso de interacción de premisas en el anti programa arquitectónico y la elaboración de trazos; estas 6 unidades espaciales resultantes tienen la capacidad de ser dinámicas y flexibles, comprenden la adaptabilidad; ya como en el manifiesto de Coop. Himmelblau lo llaman el “*sistema abierto*”. Que consiste en generar espacios con “*aproximaciones funcionales*”, esto quiere decir que estos espacios tienen la cualidad de albergar una función dinámica, ya que permite la interacción con el usuario para que este tenga la posibilidad de apropiarse del espacio y transformándolo en necesidad a la actividad que se tienen presentes; deconstruyendo su funcionalidad con su cuerpo.

De manera siguiente para una mejor lectura y comprensión se opta por presentar el siguiente esquema donde se visualiza las 6 unidades espaciales repartidas dentro un elemento sin forma establecida, esto se debe a la capacidad de adaptabilidad y dinamismo que deberán tener. Las distintas interconexiones que se producen entre ellas diversifican y multiplican las posibilidades que tiene para conectarse así desapareciendo la jerarquización de rutas principales, secundarias, etc.; como accionalidad deconstructiva. Se muestra la desjerarquización de conexiones generando múltiples libres.



**Figura 70: sistema de interconexión espacial.**

**Fuente: Elaboración propia.**

En el esquema de la parte inferior se muestra el mismo tramo de interconexión que en el esquema superior, donde la variación se encuentra en el cambio de adaptabilidad funcional del espacio en la estructura inicial, con esto se quiere decir y esquematizar nuestras zonas dinámicas que no se rigen de una estructura única.

#### **4.3.8. Zonificación**

Una vez que se tenga claro la propuesta de dinamismo espacial e interconexiones de las zonas, en esta parte de la investigación es donde se ha realizar la zonificación de las unidades espaciales en el espacio físico determinado en base a la geometría del depurado. Se presenta los trazos realizados donde ya se tienen relaciones lineales de la

proyección arquitectónica donde ha de zonificarse las unidades espaciales a intervenir que corresponden.

En cuanto a la relación de zonas conceptuales-espaciales, es muy fuerte ya que la manifestación del objeto arquitectónico no solo resuelve problemas de “uso dinámico” sino también el contenido esencial que genera al mismo objeto, lo que las ideas conceptuales ayudaran a ser parte de este proceso logrando intervenir en la espacialización del mismo.

**Tabla 13. Zonificación**

<b>Zona espacial</b>	<b>Zona conceptual</b>
Zona A-Meditación	“Zona de la apertura a lo infinito”
Zona B-Creación de arte	“Zona del canto del color y la forma bajo el juego de la luz”
Zona C-Complementarios y servicio	“Zona de lo sublime del vacío”
Zona D-Espacios de Exposición	“Zona de la cueva de las espeleotemas”
Zona E-Espacios de contemplación	“Zona de la memoria libre”
Zona F-Esparcimiento y reposo.	“Laberinto de las ideas y viaje del sueño”

**Fuente: Elaboración propia.**

A continuación, se muestra sobre la geometría conceptual, la respectiva zonificación de zonas como primera posibilidad, que ayuda en las siguientes etapas a tener un bosquejo relativo de la interacción entre zonas.



***Figura 71: Zonificación.***

***Fuente: Elaboración propia.***

#### 4.3.9. Registro de extensión espacial resultante, registro cuantitativo (Programación cuantitativa)

A continuación, se presenta las áreas físico espaciales del objeto arquitectónico resultante, como única razón para tomar registro de ambientes y subzonas con aproximación funcional; esto nos indica que solamente es una sola manera de las tantas adaptaciones que podría dinamizar y aperturar el espacio. La importancia y dinámica funcional de las zonas serán variadas según el requerimiento del usuario quien logre habitar y genere su propia acción deconstructiva al relacionarse con el objeto.

**Tabla 14. Programación funcional cuantitativa**

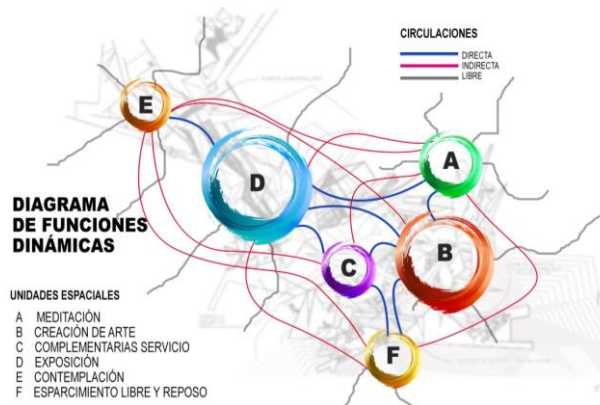
<b>Zona dinámica general</b>	<b>Subzona</b>	<b>Actividad inicial propuesta</b>	<b>M2 aproximados</b>
Zona A- Meditación	Zona nuclear 1	Meditación	145.16
	Zona nuclear 2	Meditación	154.72
	Zona nuclear 3	Meditación	68.29
	Zona nuclear 4	Meditación	114.00
Zona B- Creación de arte	Sala de exploración grupal general	Creación de obras artísticas grupales	177.21
	Sala de exploración individual 1	Creación de obra artística individual	13.25
	Sala de exploración individual 2	Creación de obra artística individual	14.50
	Sala de exploración individual 3	Creación de obra artística individual	15.35
	Sala de exploración individual 4	Creación de obra artística individual	11.75
	Sala de exploración individual 5	Creación de obra artística individual	10.30
	Sala de exploración individual 6	Creación de obra artística individual	12.10
	Plazoleta de ingreso	Esparcimiento e ingreso	790.25
Zona C- Complementarios y servicios	Recepción		115.02
	Oficinas		25.00
	Patio de comidas general	Alimentación	435.23
	S.H. varón	Fisiológico	58.00

	Cocina+almacén+camerino	Venta y preparación de alimentos	57.99
Zona D- Espacios de exposición	Primer piso		
	Explanada de exposición	Exposición	812.26
	Exposición 1	Exposición	
	Exposición 2	Exposición	120.50
	Explanada de exposición temporal		436.51
	Segundo piso		
	Plataforma suspendida de exposición	Exposición	269.56
	Exposición 3	Exposición	158.54
	Exposición 4	Exposición	81.50
	Sótano	Exposición	186.36
	Sala de exposición temporal	Exposición	32.68
Área de conservación y depósito	Depósito	12.5	
Zona E- Espacios de contemplación	Explanada de contemplación	Concentración	243.50
Zona F- Espacio libre	Laberinto de las ideas	Concentración-libre	774.23

*Fuente: Elaboración propia.*

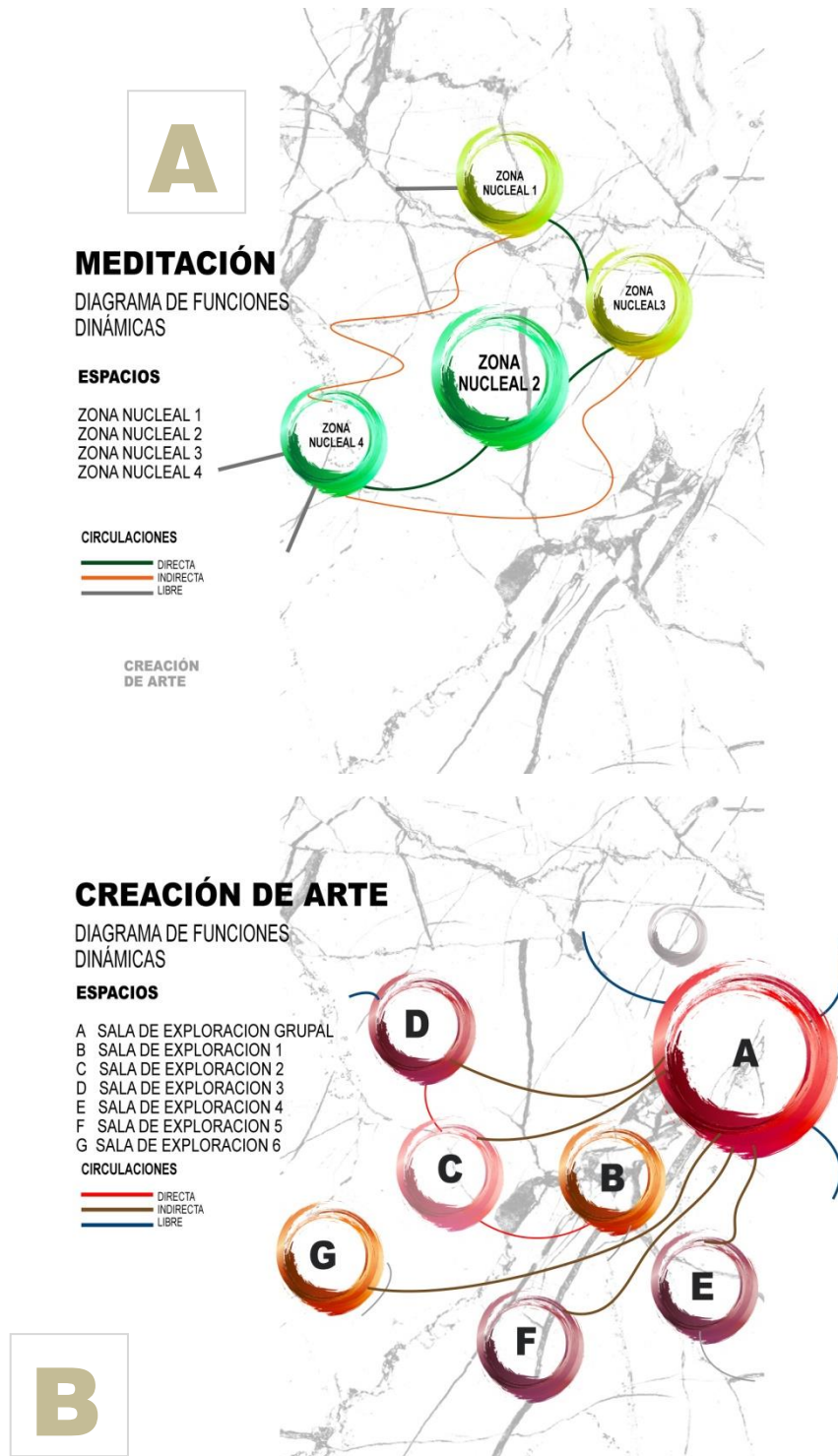
#### 4.3.10. Diagramas de dinámicas funcionales

A continuación, se presenta los diagramas de interrelaciones funcionales de los espacios a nivel general y específico.



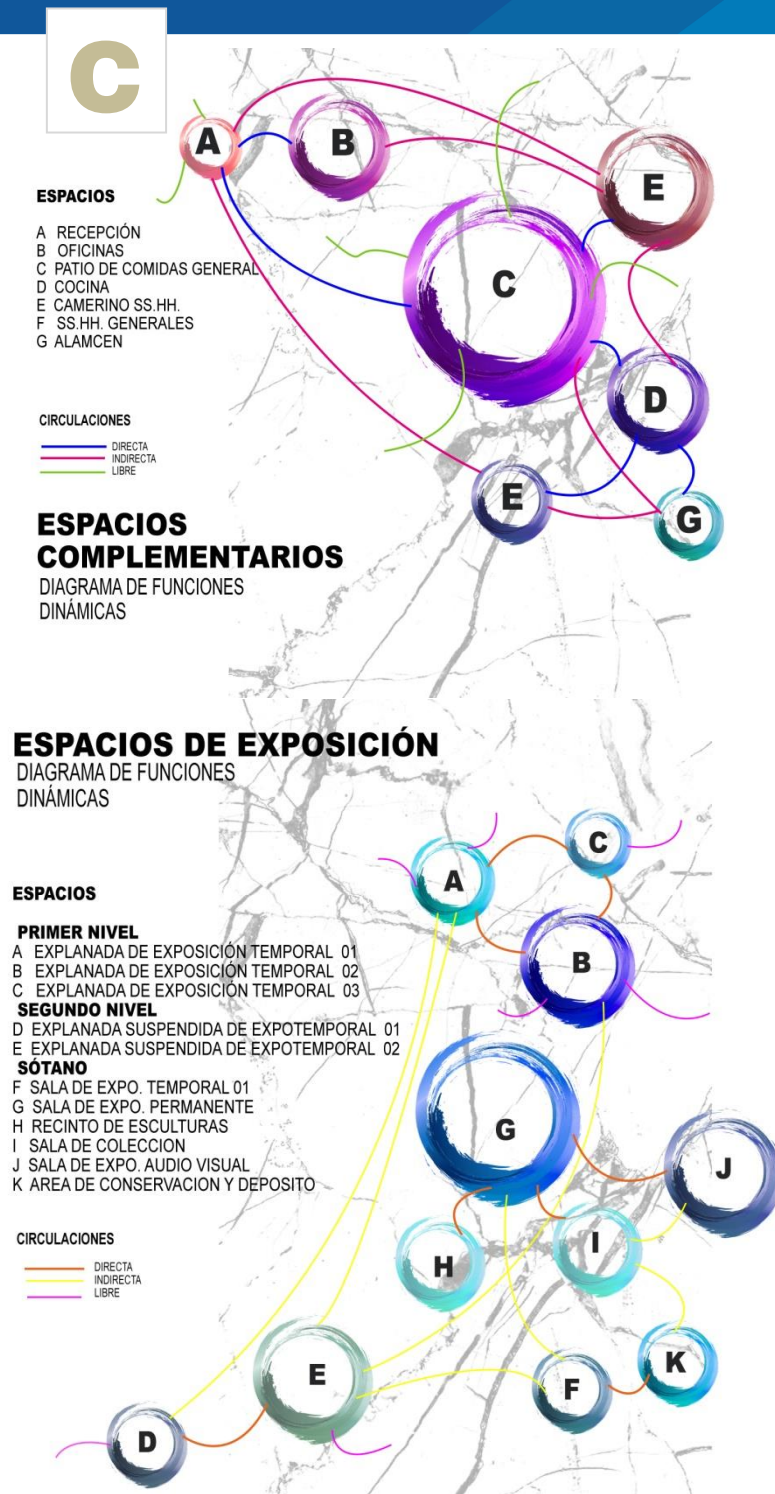
*Figura 72: Diagrama de funciones esquema global.*

*Fuente: Elaboración propia.*



*Figura 73: Diagrama de funciones zona A y B.*

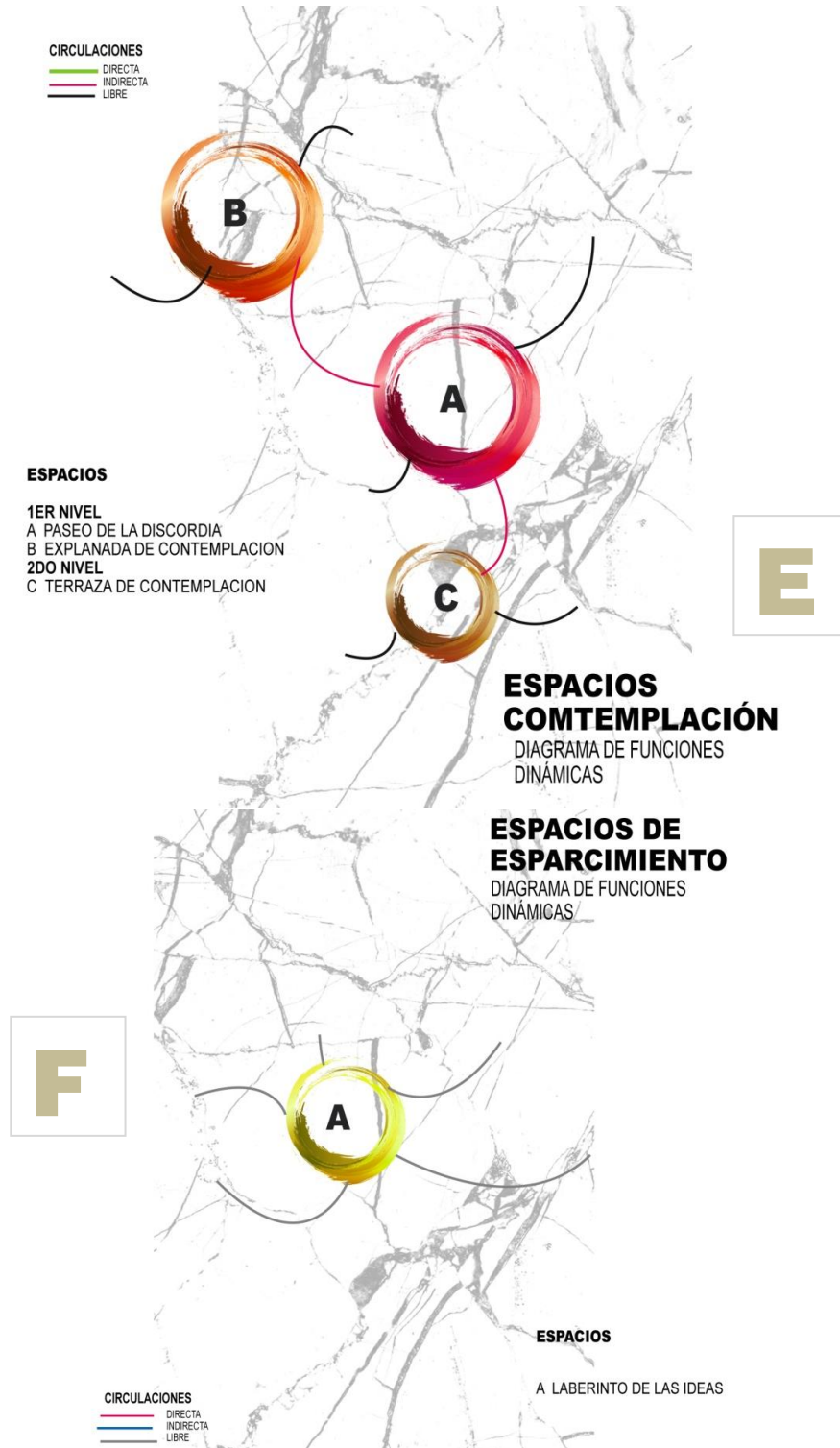
*Fuente: Elaboración propia.*



*Figura 74: Diagrama de funciones zona C y D.*

*Fuente: Elaboración propia.*





*Figura 75: Diagrama de funciones zona E y F.*

*Fuente: Elaboración propia.*



*“Sería ideal construir los edificios sin un fin concreto previo y entonces ofrecerlos y entonces ofrecerlos para que fueran usados libremente. Ya no habría más espacios cerrados en estos edificios, sino solo zonas dedicadas a posibles usos de manera aproximada, para ser distribuidas y construidas a voluntad de los usuarios.*

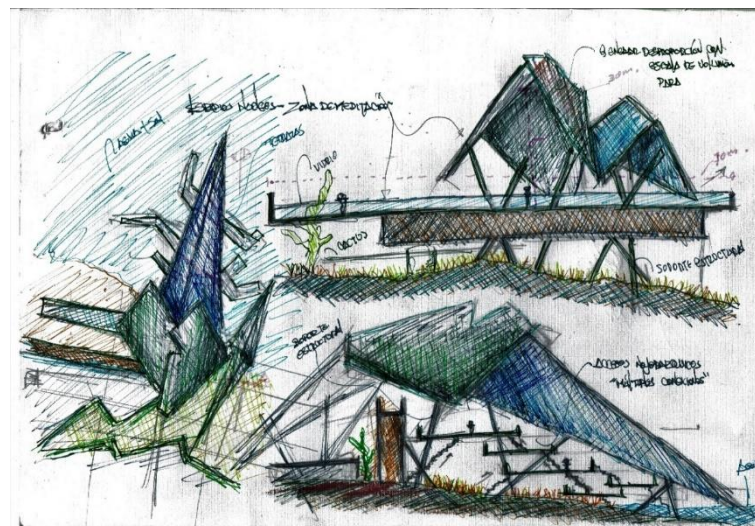
*Las situaciones espaciales diferenciadas ya no separarían, sino que, como mucho, tendrían un carácter de mera sugerencia para apropiarse del espacio.*

*No podemos demostrarlo, pero intuimos intensamente que las formas seguras de sí mismas, puestas a disposición para ser usadas y conformadas libremente – sin que se las administre de manera represiva, sino amistosamente gestionadas, tienen efectos sobre el desarrollo de la creatividad personal de los usuarios.”*

**Sistema abierto** - (Himmelb(1)au, 1982)

#### 4.3.11. Bosquejos y apuntes iniciales para el objeto arquitectónico

A continuación, se muestran las primeras impresiones y manifestaciones a dar inicio al volumen y el espacio del objeto arquitectónico; los bosquejos como herramienta útil y directa para la proyección inicial ayuda a transmitir las ideas y procesamiento de estas para manifestar en un objeto arquitectónico de manera directa y rápida. Pero cabe recalcar que es en la siguiente etapa de cuando se expone al objeto arquitectónico donde se dará a explicar de manera más detallada las pretensiones e ideas deconstructivas que se ha de manifestar. En esta parte de bosquejos se quiere dejar evidencia del proceso y registro que dará origen al objeto arquitectónico. Los argumentos deconstructivos que intervienen se expondrán en el siguiente capítulo de la investigación.



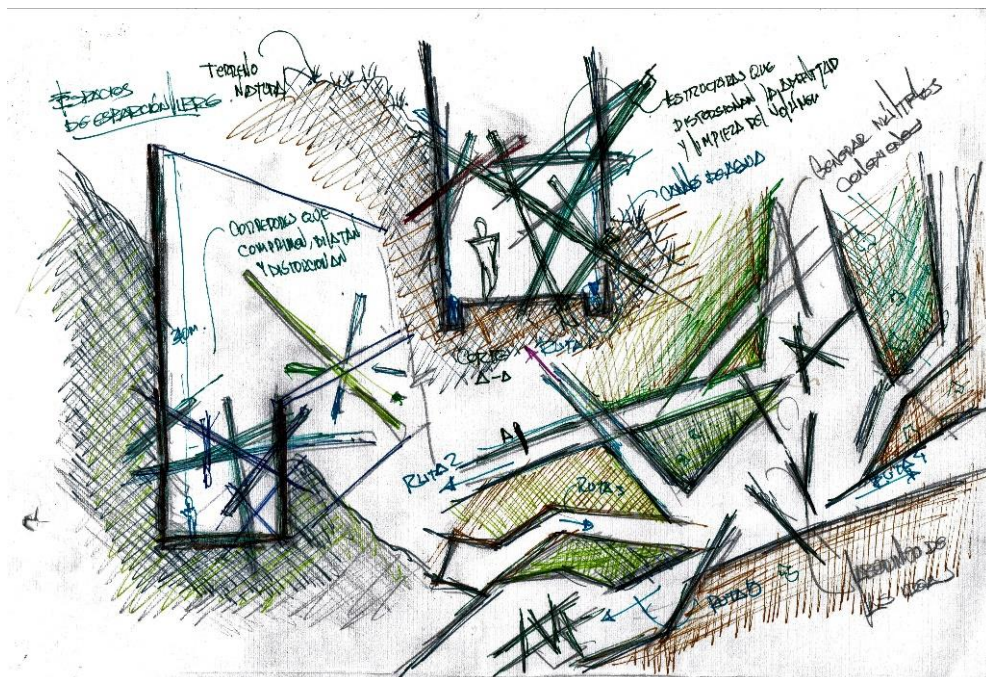
**Figura 76: Espacios de meditación-Bocetos iniciales.**

**Fuente: Elaboración propia.**



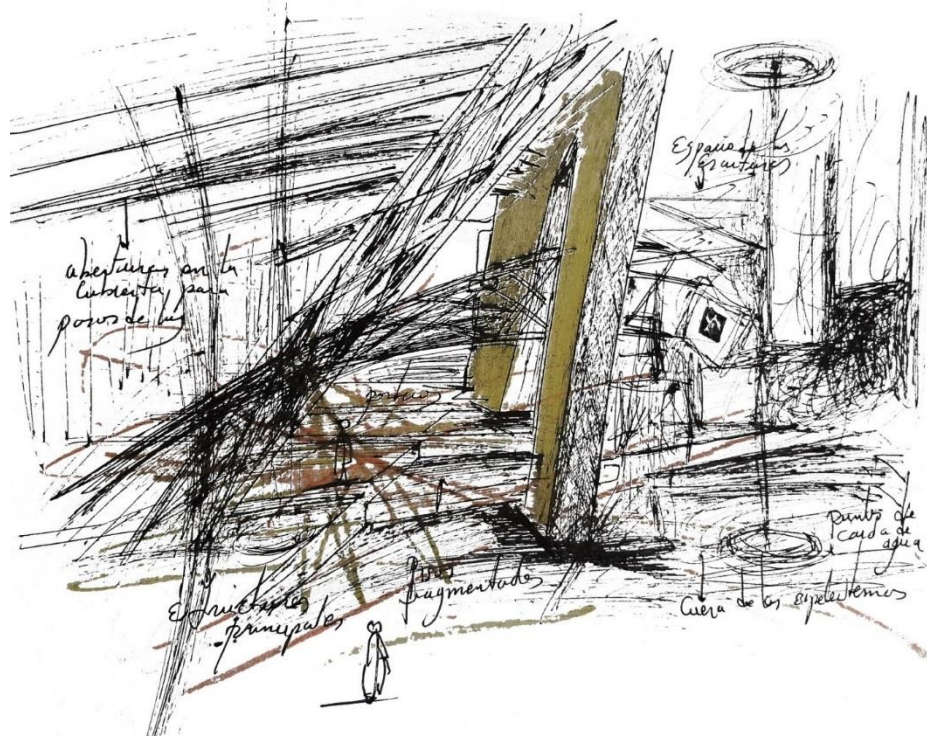
**Figura 77: Espacios de creación – Bocetos iniciales.**

**Fuente: Elaboración propia.**



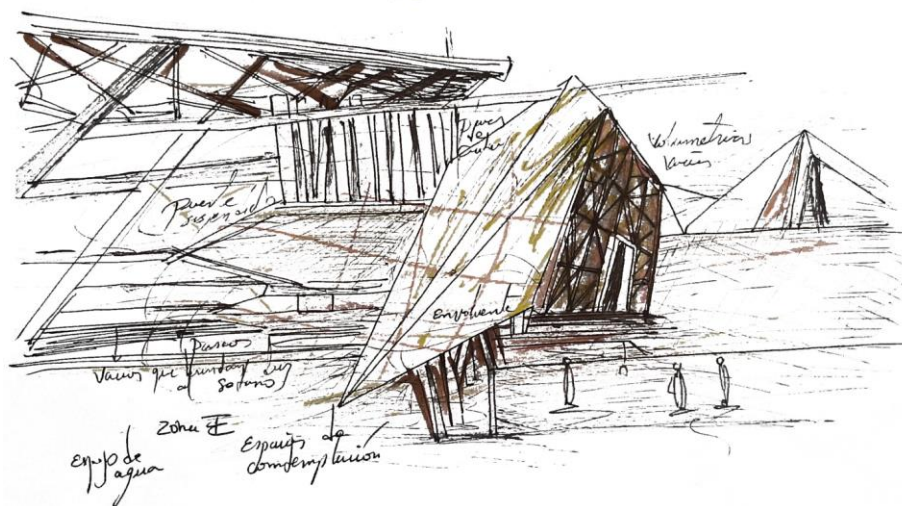
**Figura 78: Espacios de creación – Bocetos iniciales.**

**Fuente: Elaboración propia.**



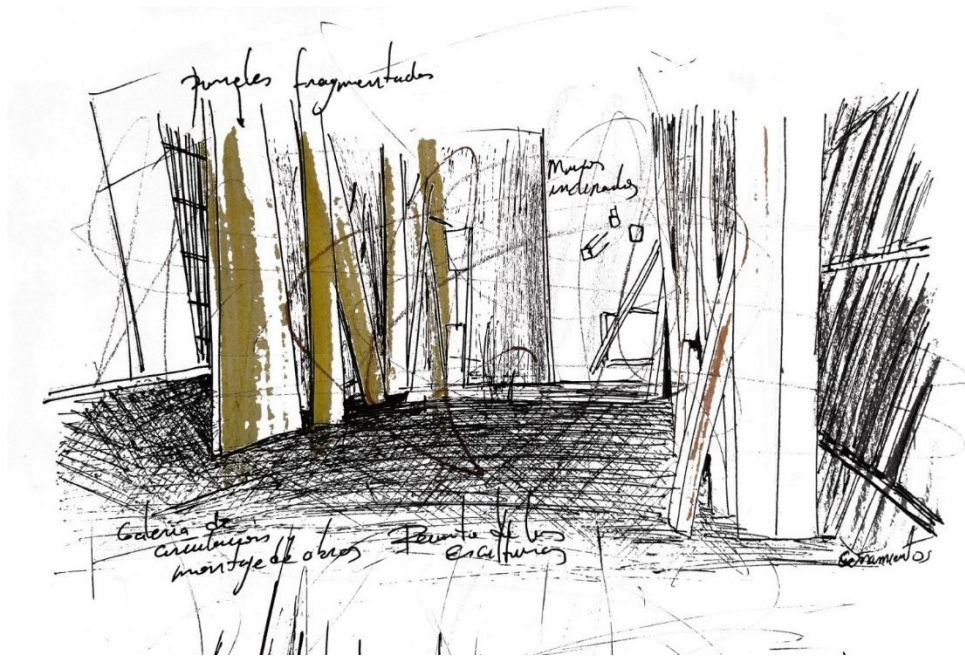
**Figura 79: Espacios de exhibición/ interiores – Bocetos iniciales.**

**Fuente: Elaboración propia.**



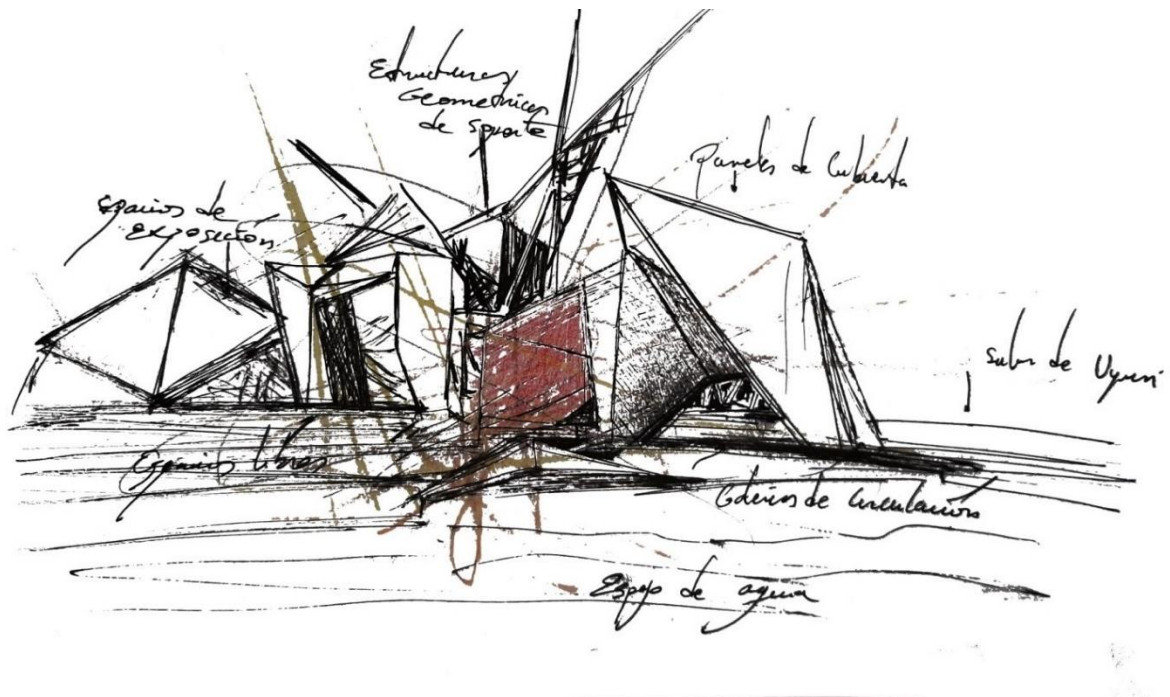
**Figura 80: Espacios de exhibición/isométrico – Bocetos iniciales.**

**Fuente: Elaboración propia.**



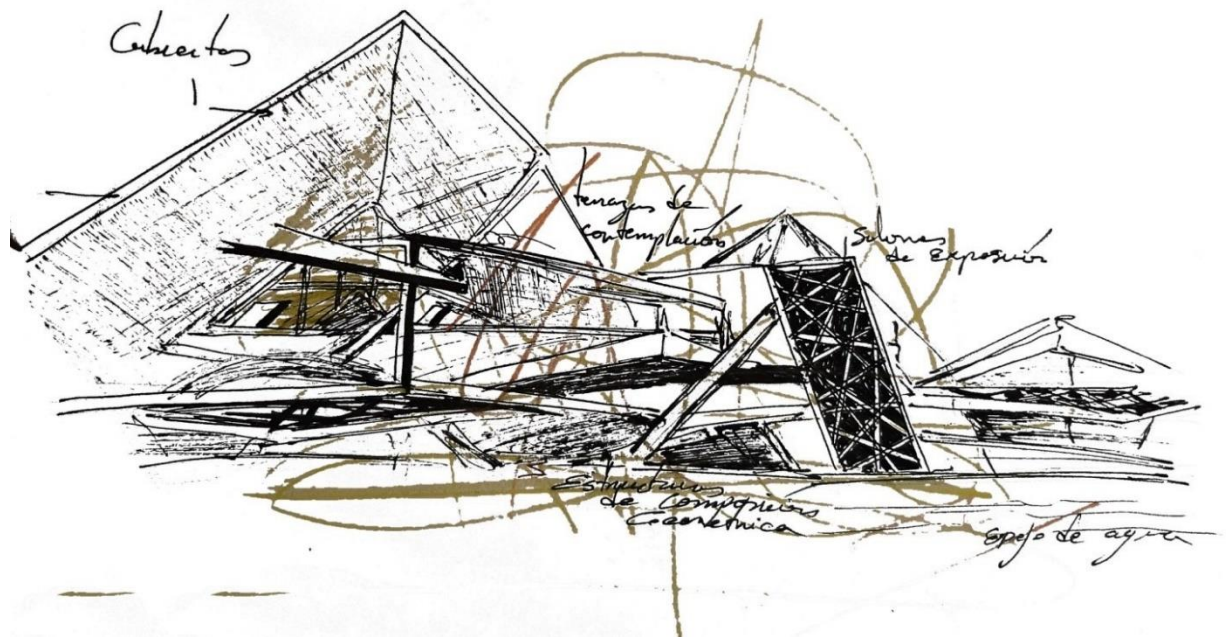
**Figura 81: Espacios de exposición/ sala de esculturas – Bocetos iniciales.**

**Fuente: Elaboración propia.**



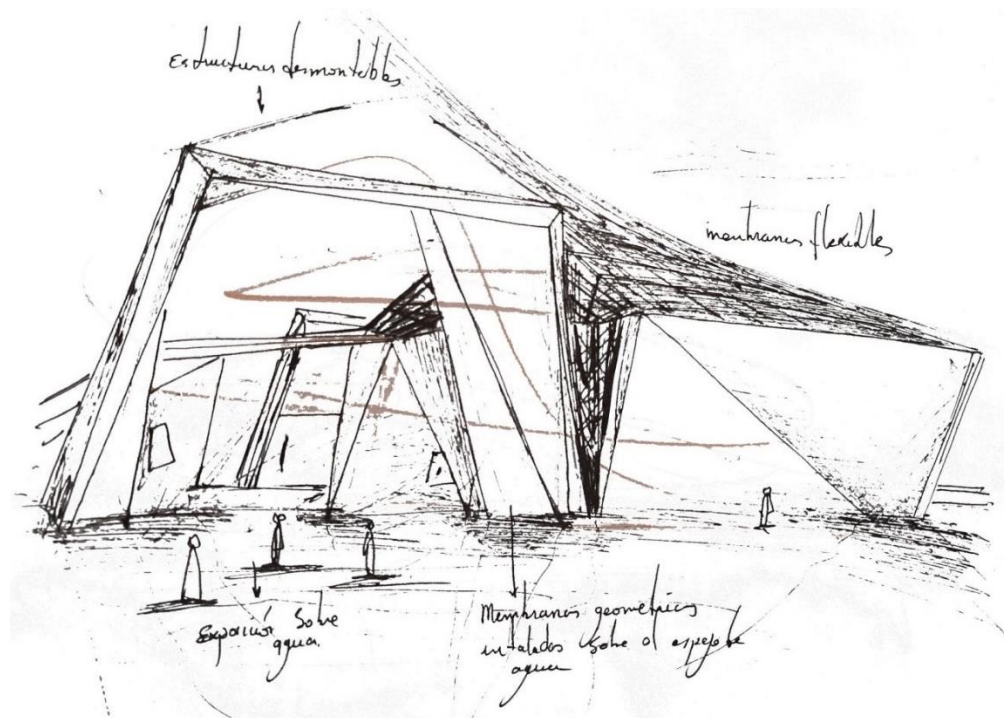
**Figura 82: Espacios de exposición/elevación – Bocetos iniciales.**

**Fuente: Elaboración propia.**



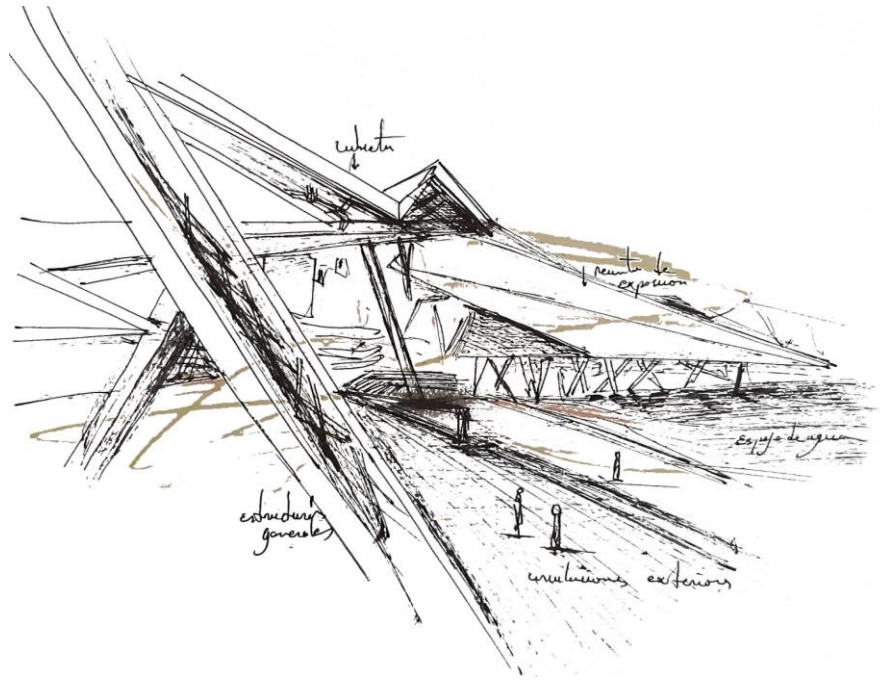
**Figura 83: Espacios de exposición/ exteriores– Bocetos iniciales.**

**Fuente: Elaboración propia.**



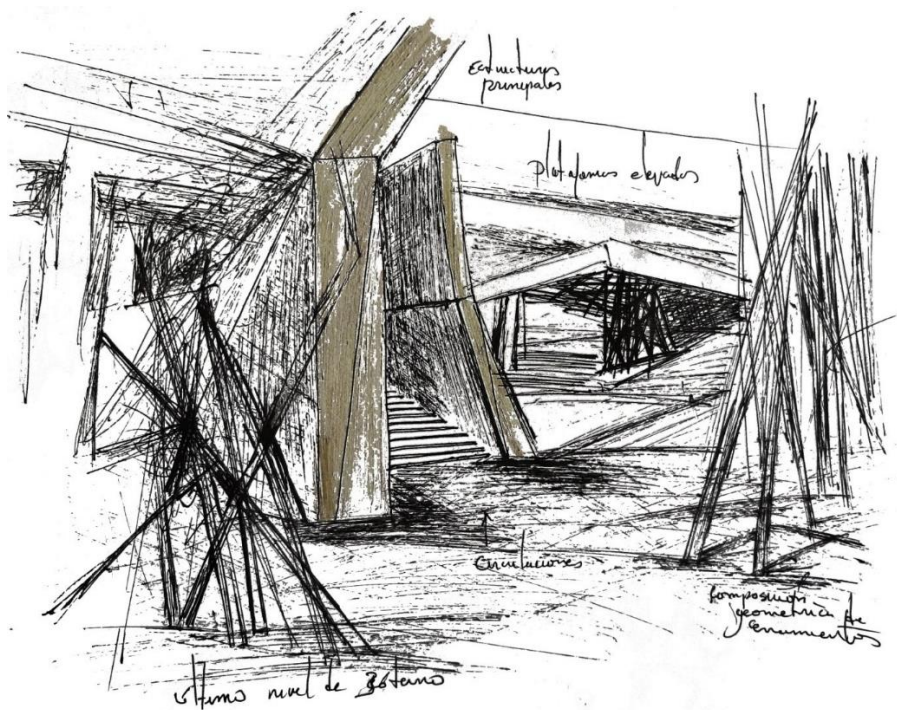
**Figura 84: Espacios de exposición/ circulaciones y galerías – Bocetos iniciales.**

**Fuente: Elaboración propia.**



**Figura 85: Espacios de exposición/ detalles – Bocetos iniciales.**

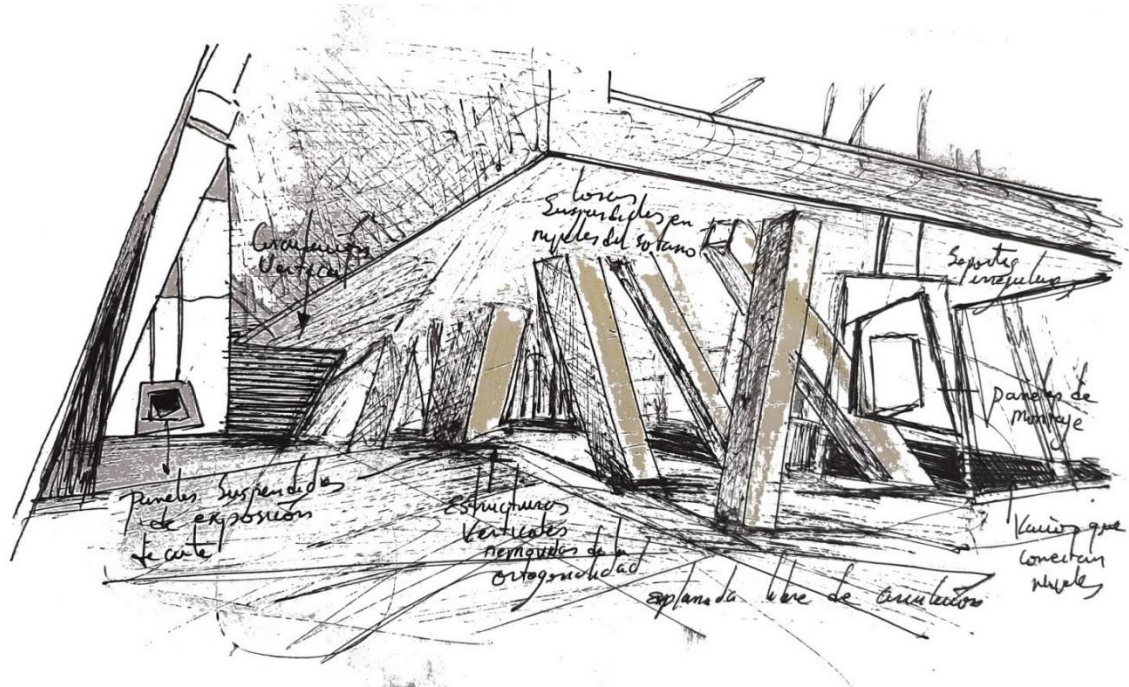
**Fuente: Elaboración propia.**



**Figura 86: Espacios de exposición/ sótano – Bocetos iniciales.**

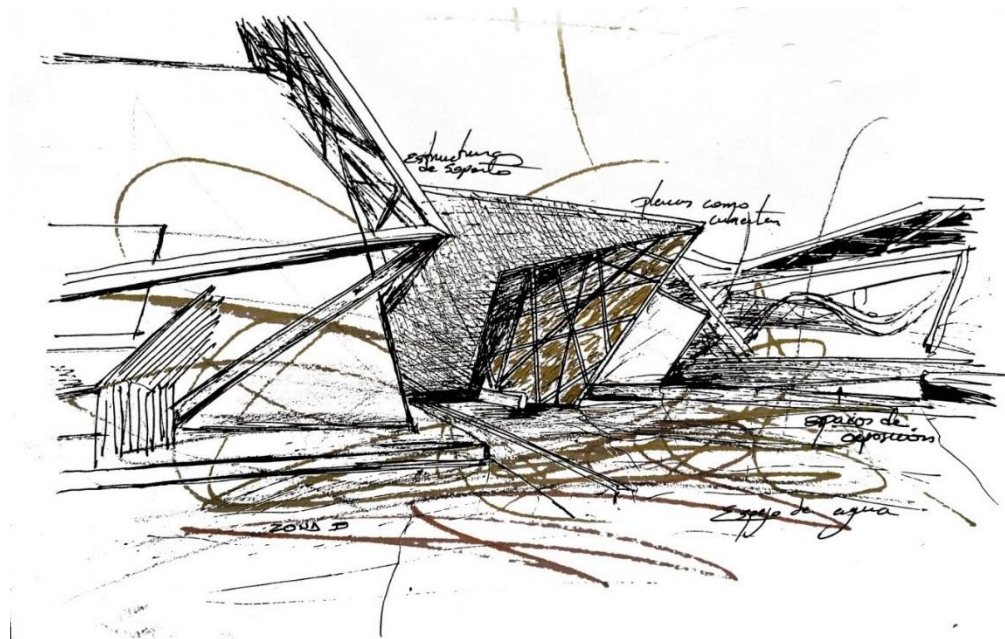
**Fuente: Elaboración propia.**





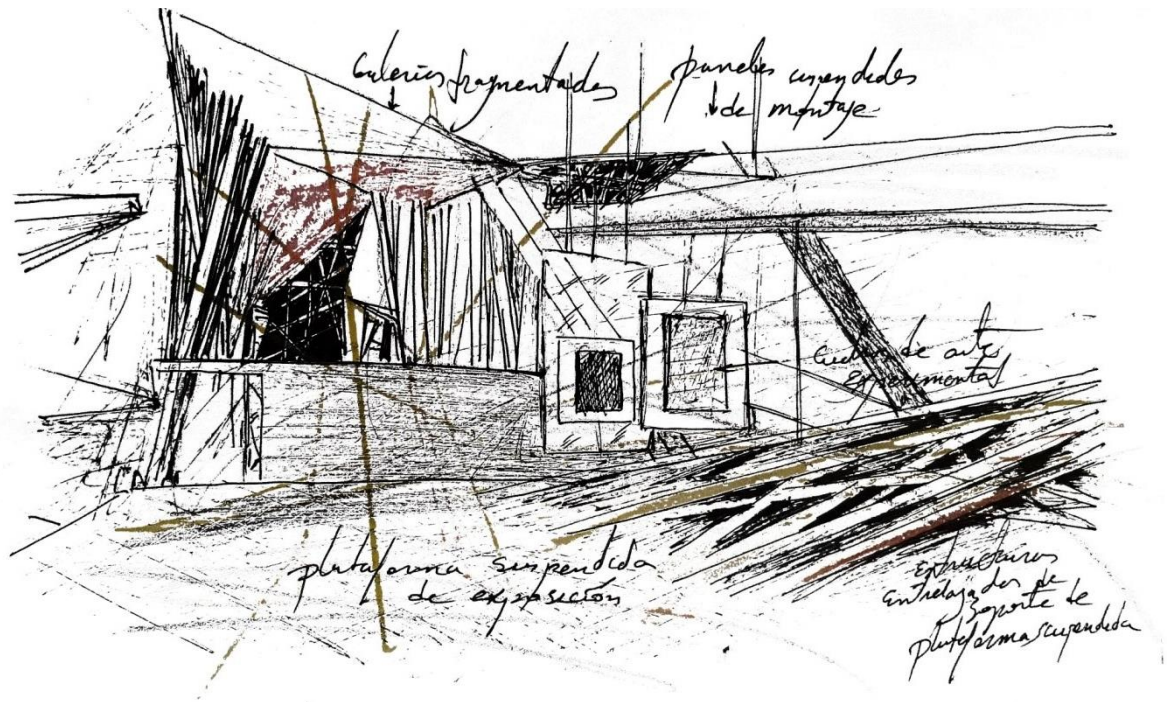
**Figura 87: Espacios de exposición/ sótano 2 – Bocetos iniciales.**

**Fuente: Elaboración propia.**



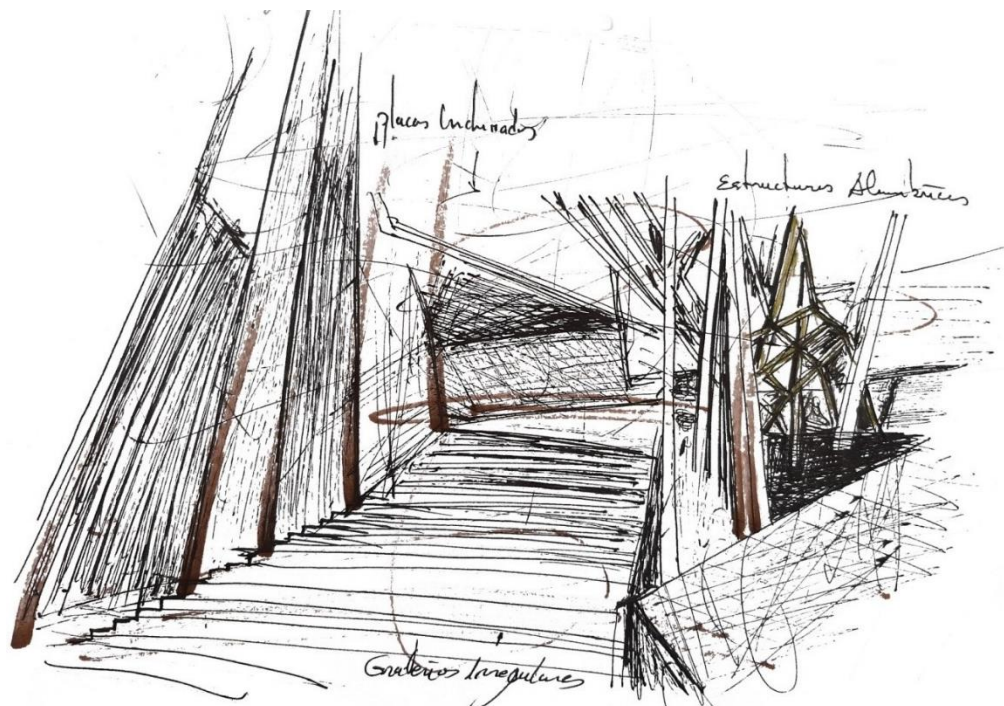
**Figura 88: Espacios de exposición/estructuras – Bocetos iniciales.**

**Fuente: Elaboración propia.**



**Figura 89: Espacios de exposición/montaje de obras– Bocetos iniciales.**

**Fuente: Elaboración propia.**



**Figura 90: Espacios de exposición/ circulaciones verticales– Bocetos iniciales.**

**Fuente: Elaboración propia.**

Una vez realizada la etapa de la disposición del contenido en una geometrización en la anterior etapa de proceso, se realiza una experimentación volumétrica tridimensional para realizar el objeto arquitectónico. Según a la zonificación enmarcada en el capítulo anterior se dispusieron zonas dinámicas que serían guías para elaborar el proyecto arquitectónico. Se dice guías porque no se plantean denominaciones de ambientes funcionales como esquema rígido a seguir. Al despojar de una tipología arquitectónica convencional, el objeto arquitectónico queda a manifestación del conjunto que se realizó con los trazos depurados y superpuestos en el capítulo anterior.

Ahora la gran cuestión a plantear es ¿De qué manera es que se relaciona en esta etapa la deconstrucción con el proyecto planteado? Pues la respuesta se encuentra en el proceso que se intervino para llegar hasta este capítulo y también lo que se ha de argumentar a continuación.



**Figura 91: Zonificación – Plot plan.**

**Fuente: Elaboración propia.**

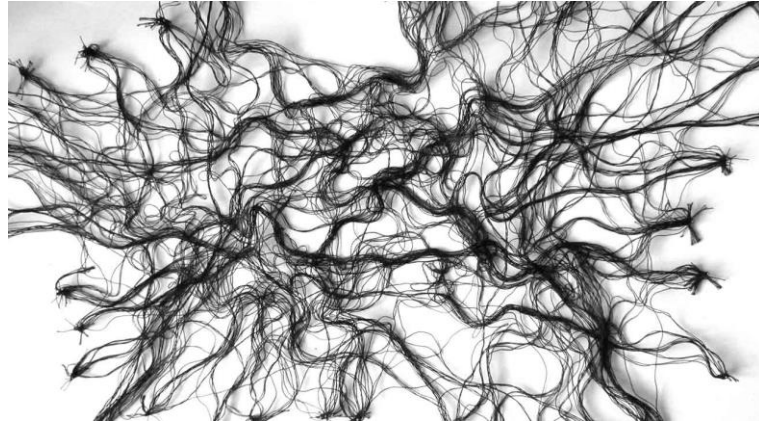
Se presenta una imagen referencial de la planimetría general, donde se tiene como guía unas 6 zonas dinámicas:

**Tabla 15. Zonas dinámicas del proyecto**

<b>Zona espacial</b>	<b>Zona conceptual</b>
Zona A-Meditación	“Zona de la apertura a lo infinito”
Zona B-Creación de arte	“Zona del canto del color y la forma bajo el juego de la luz”
Zona C-Complementarios y servicio	“Zona de lo sublime del vacío”
Zona D-Espacios de Exposición	“Zona de la cueva de las espeleotemas”
Zona E-Espacios de contemplación	“Zona de la memoria libre”
Zona F-Esparcimiento y reposo.	“Laberinto de las ideas y viaje del sueño”

**Fuente: Elaboración propia.**

Se muestra todas las zonas que contiene el proyecto arquitectónico, las cuales no se muestran como ambientes funcionales sino servirán como guías para la ubicación de unidades espaciales en el objeto arquitectónico, se toma este camino porque la interacción que hubo de parte de los autores y la realización de la obra debe ser constante, constante porque ha de ir cada proceso con la mentalidad abierta por si se encuentra alguna posibilidad de acción deconstructiva. Al realizar las relaciones entre unidades espaciales, se enmarca algo muy fundamental que es la múltiple interrelación entre unidades espaciales. Con la intención de romper esquemas jerárquicos para relacionar espacios. En este proyecto la interrelación de espacios no contiene una jerarquía sobre otra ya que la capacidad de las unidades espaciales para relacionarse es múltiple como un esquema rizomático.



*Figura 92: Esquema rizomático.*

*Fuente: <https://revistahiedra.cl/wp-content/uploads/2019/10/rizoma.jpg>.*

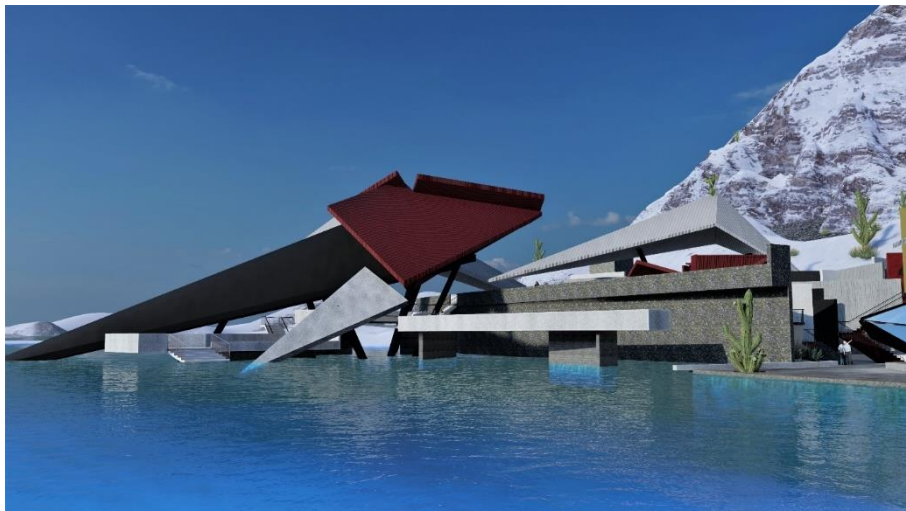
Se realiza este proceso con la intención de contener la diversidad de relaciones sin jerarquías. Mediante este proceso se plantea el punto de generar una arquitectura no representativa. Una arquitectura atemporal, no clásica. Estas múltiples relaciones se manifiestan de manera directa no como abstracción metafórica sino de manera inmediata con cualidades y posibilidades arquitectónicas, como son las circulaciones e interconexiones de espacios. La matriz que unifica las zonas es fundamental, ya que además mostrara múltiples posibilidades a los usuarios para el recorrido y desplazamiento. Dejando de lado la idea de: circulaciones principales, secundarias, terciarias. Aquí lo que se plantea son rutas y solo eso, sin estratificar por rangos. En cuanto a las opciones de las zonas se analizó las relaciones que habrán de causar en el usuario. La zona A como tal se encuentra la de meditación, que se liga a la zona de creación, como una posibilidad de acción, con esto se quiere decir que se opta como un camino para la creación de arte mediante la meditación.

Las acciones en todas las zonas a plantearse se interrelacionan. Pero se sabe también que esté proceso de meditación, creación, exposición, vital, y reposo. No se darán de manera rígida porque sería sistematizar un procedimiento. Es por eso que se tiene la

posibilidad de desplazarse de cualquier zona a otra sin acceder a otras, porque es elección del usuario a realizar acciones. El objeto arquitectónico su importancia está en permitir estas posibilidades y cautivar al usuario mediante el espacio generado, utilizando recurso de escalas, color, formas, luz, sonido, perspectiva (todo ello en dirección al espacio). Para tratar de alcanzar ese grado. También se realiza el trazado del objeto de manera no ortogonal cuadriculada, rompiendo la idea de trazo convencional, pero cabe resaltar que en algunas zonas se usan trazos ortogonales pero con una intención de que aparte de que el trazo sea un determinante del volumen también se puede desestructurar la lógica del espacio con trazos ortogonales porque se parte de la idea de que la deconstrucción no radica en la superficialidad del volumen arquitectónico sino en su relación que se tiene con el espacio que genera. A continuación, al dar a conocer a las demás de manera específica, se darán a manifestar que acciones deconstructivas se han realizado como posibilidades de manifestación.

#### **4.4.UNIDADES ESPACIALES DEL PROYECTO**

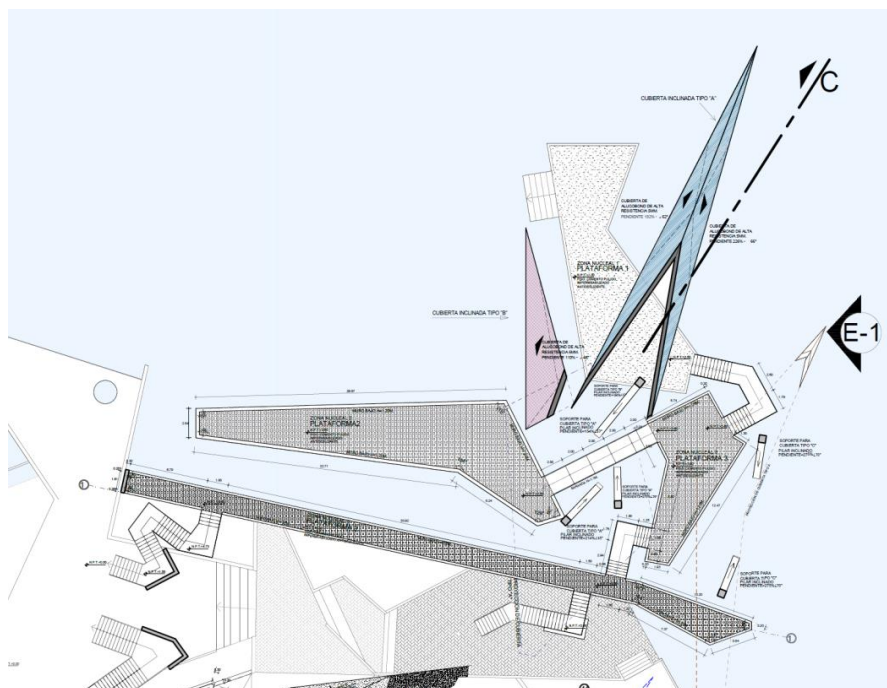
##### **4.4.1. Zona A- Espacios de meditación**



*Figura 93: Espacios de meditación/ vista oeste – Render.*

*Fuente: Elaboración propia*

La zona “A” destinada a los espacios de meditación; la consistencia espacial determinante de esta célula es que contiene dentro de sí otras varias que se interrelacionan denominadas como “zonas nucleares”. Estas zonas núcleos están ligadas a una denominación particular cada una. Y lo que se realiza como una manera deconstructiva a nivel espacial es de presentar un esquema de circulaciones no jerárquicas; es decir, convencionalmente la idea que se tiene de una circulación en una estructura vertical es la de “sucesión”, esta sucesión se refleja en el objeto arquitectónico de manera de pisos, por ejemplo si el usuario desea acceder al objeto debería ingresar por el primer nivel y si desea llegar al cuarto pues debería pasar lógicamente a través por el segundo y tercer piso y así sucesivamente. Lo que genera una idea convencional de sucesiones para trasladarse de niveles. Llegando hasta el punto de realizar estas jerarquizaciones como el “espacio poder” en el último piso.



**Figura 94: Espacios de meditación- Planimetría.**

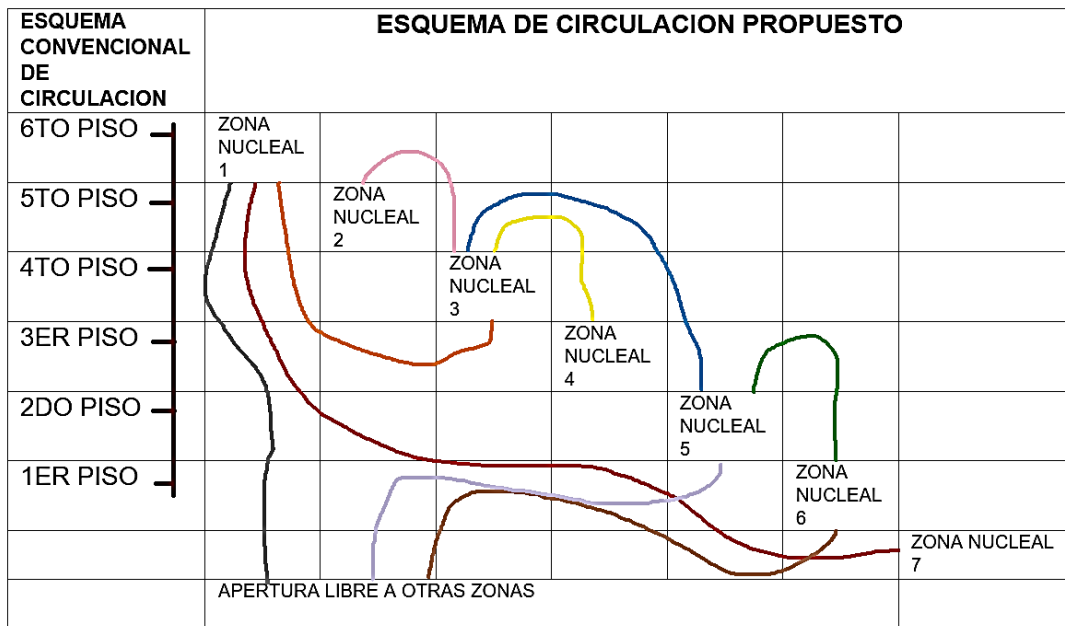
**Fuente: Elaboración propia.**



Bajo esta lógica de sucesiones es que se desestructura su sistema jerárquico. Lo que va a generar una nueva idea de circulación no jerárquica entre zonas nucleales. Donde el acceso hacia la zona nuclear 1 puede ser inmediata desde el nivel más bajo sin pasar por las demás zonas nucleales. Este tipo de conexiones de relaciones entre zonas nucleales no se rigen de un patrón ni de una jerarquía, cada zona nuclear contiene su propio espacio que permite interrelación. En la siguiente imagen se muestra el esquema convencional de circulación y el otro esquema de circulación propuesto. En el esquema propuesto se aprecia la diversificación de relaciones entre zonas nucleales. Con esto se demuestra que el objeto arquitectónico en esta zona espacial no se rige de alguna “representación” para hacer presente la deconstrucción. Lo sustancial de su aplicación radica en el espacio mismo. No como representación sino como expresión inmediata en el espacio.



**Tabla 16. Esquema de circulaciones**



**Fuente:** *Elaboración propia.*

Otro tema que se ha de resaltar es el desarrollo volumétrico. Es que antes del proceso se elabora la parte deconstructiva de interrelaciones y luego esta deberá estar marcada por el volumen arquitectónico llegando a complementarse y generar y delimitar, apertura el espacio en sí.



**Figura 95: Sala de meditación convencional.**

**Fuente:** <https://www.google.com/search?q=centros+de+meditacion+en+lima&sxsrf>.

En la imagen anterior se visualiza unas salas especialmente dedicada a la meditación, y la consulta es: ¿Qué es lo que diferencia estos espacios con otro cualquier ya sea un almacén o un cuarto? ¿Qué cualidad esconde el espacio como meditación con



otro espacio convencional?, y la respuesta es: nada, ya que solamente se encuentra el espacio rectangular que ha sido adaptado a una función a través de un mediador humano. El espacio en sí no genera cualidades que permitan una meditación.

Esta realización de cuestionamiento es una actividad de la deconstrucción que ha sido encontrada en este camino. Por lo tanto, el generar espacios de esta magnitud pues direcciona a la idea de meditar e identificar su acción. Antes de profundizar más, cabe recalcar que la idea de realizar la meditación va directamente relacionada con la idea de creación de arte, estas acciones se complementan de tal manera que actúan de manera conjunta. No son aisladas, ello se dará a explicar a más detalle en el apartado de la “Zona B”.

Volviendo al tema, como parte primera se va a tocar la zona de meditación en sí, esta concepción de tener un lugar cerrado como una sala para reunirse con otro grupo de personas, tener un guía y realizar pasos. Se ha de desprenderse. La idea de meditación en este proyecto es distinta, llegando a comprender que la meditación se produce en la conexión con el espacio natural, el objeto arquitectónico deberá generar cualidades espaciales que ayuda en esa conversación con el paisaje, como un potencial inmenso por el emplazamiento mismo del objeto arquitectónico en el Salar de Uyuni.



*Figura 96: Espacios de meditación/vista zona nuclear 3 – Render.*

*Fuente: Elaboración propia.*

La zona de meditación se expande y no se encuentra de manera concentrada en un solo punto. La expansión de zonas es lo que permite la liberación del estado de comprender un espacio, como cuartos. Rompiendo también la escala convencional del objeto arquitectónico, se muestra la amplitud y juego de elementos en relación a la escala humana.



*Figura 97: Espacios de meditación/ vista zona nuclear 2– Render.*

*Fuente: Elaboración propia.*

Se elimina la monotonía del esquema visual, es decir que no hay ninguna percepción de vista una igual a otra. Los múltiples encuadres visuales es lo que genera una nueva perspectiva de la comprensión espacial, brindando posibilidades de que el usuario al introducirse en cada zona nuclear no encontrará la misma percepción que otra.



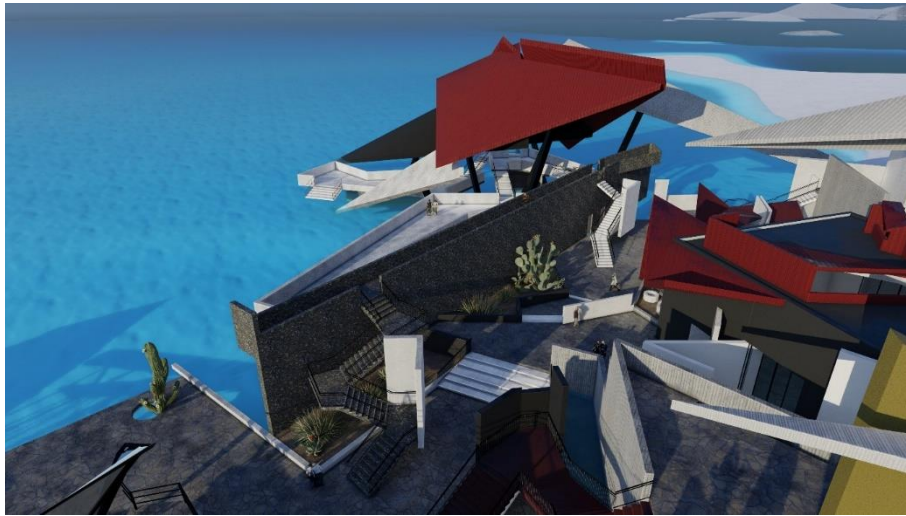
*Figura 98: Espacios de meditación/ vista este – Render.*

*Fuente: Elaboración propia.*

Existen infinitas maneras de creación de arte, pero en esta investigación el camino a escoger es la creación de arte experimental mediante la meditación espacios que experimentan y facultan la meditación para generar arte.

No se necesita de una tipología arquitectónica; se necesita el espacio en el que cause reacción el entorno al artista. Cuando suceda esta reacción el mismo artista se apropia del espacio transformándolo y deconstruyendo su funcionalidad y si es que hubo funcionalidad. Por lo tanto, la intención de generar espacios para la meditación creación y exposición, es que deben permitir al artista quien sea capaz de apropiarse, empoderarse, desplazarse en el espacio, esta apropiación del espacio que realiza el usuario es un factor determinante por el cual se complementa esta arquitectura. En los espacios de meditación, no es que simbolice o represente algo religioso, o haciendo alusión a alguna religión en particular la representación como el simbolismo de algún grupo de divinidad hacia la

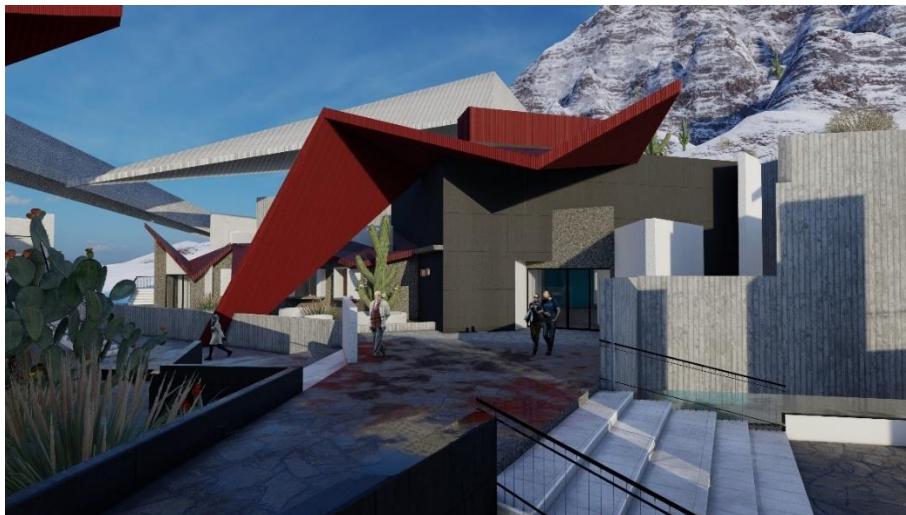
meditación no se considera en este proyecto, ya que estos espacios se concentran en la liberación de la mente y no en dogmas religiosos.



*Figura 99: Espacios de meditación/ vista aérea – Render.*

*Fuente: Elaboración propia.*

#### 4.4.2. Zona B-Espacios de creación



*Figura 100: Espacios de Creación/ ingreso– Render.*

*Fuente: Elaboración propia.*

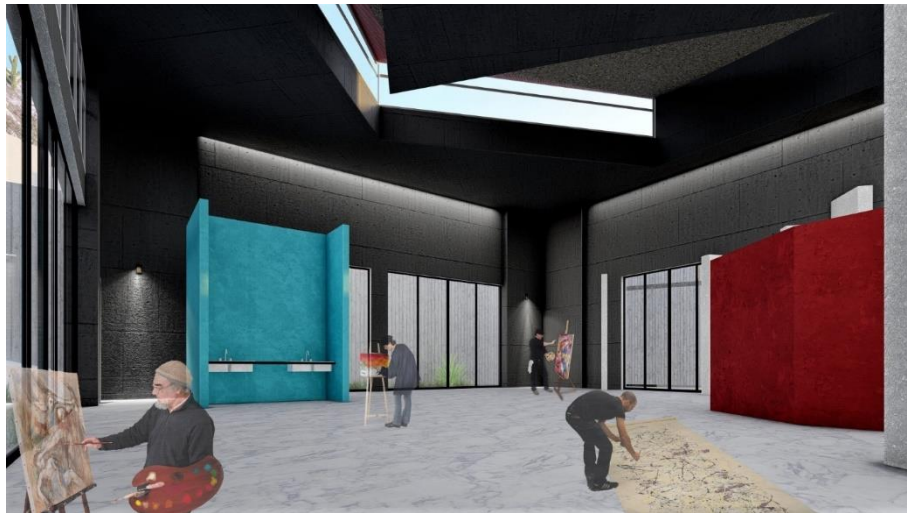
Aquí en esta imagen se observa el ingreso hacia el espacio destinado a la exploración e investigación artística de manera grupal e individual.



***Figura 101: Espacios de Creación/ plazoleta– Render.***

***Fuente: Elaboración propia .***

En esta imagen a continuación se muestra la sala exploración grupal, el cual va dotado para que los artistas puedan interactuar en el momento de creación de manera directa con otros artistas. En esta sala se puede generar tantas obras plásticas, performance en el mismo interior. Esta interacción es lo que genera una nueva noción de espacio. El cual el mismo artista se apropia de alguna parte para asentarse y generar su obra, no tiene módulos establecidos ni carpetas que demarquen sectores, ya que estos sectores se demarcan con el mismo artista cuando cambia el espacio con su acto de creación. Se da la posibilidad de acoger a múltiples creadores.



*Figura 102: Espacios de Creación/ sala de exploración grupal– Render 1.*

*Fuente: Elaboración propia.*



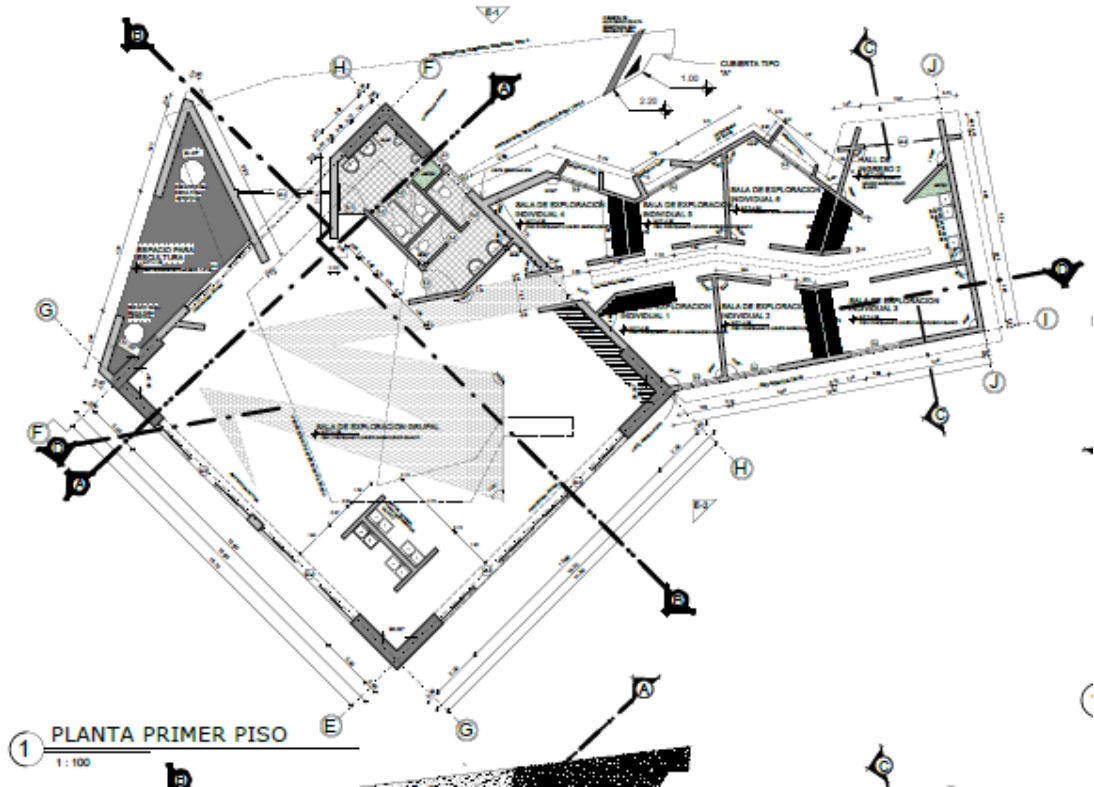
*Figura 103: Espacios de Creación/ sala de exploración grupal– Render 2.*

*Fuente: Elaboración propia.*

También hay otras salas de exploración de manera individual, el cual es decisión del artista que quiera introducirse en ellos. Con una exploración de manera más introspectiva. Dotándoles también de una zona para resguardar su material de trabajo.

En este espacio de exploración introspectiva la arquitectura forma parte para llevar a cabo esta realización. Se muestra la desestructuración de una simple sala, ya que, en

este espacio aparte de tener una escala superior a la convencional, los juegos de luz generados en determinada hora del día permiten no solo el acto de creación sino de la interrogación y conversación con el espacio a medida que recorre el tiempo mediante las expresiones naturales.



*Figura 104: Espacios de creación- planimetría.*

*Fuente: Elaboración propia.*

#### 4.4.3. Zona C-Espacios complementarios

En esta zona va destinada a la disposición de necesidades como la alimentación y recepción. Como parte primera se encuentra un espacio de ingreso, y recepción que conduce hacia a un patio de comidas. El cual servirá para albergar a los usuarios quienes logren quedarse por un determinado tiempo, se tiene un pequeño escenario en el parte frontal destinado para presentaciones de los mismos artistas quienes pueden interpretar



su obra en el espacio ya sea musical, de canto, pictórica, performance, cualquiera de ellas, ya que el espacio está predispuesto para cualquier tipo de actividad en relación a ello.



***Figura 105: Espacios complementarios/patio de comidas- Render 1.***

***Fuente: Elaboración propia.***

Lo particular de esta zona es que cuenta con elementos superiores quienes delimitan y repercuten en el espacio de patio. Los elementos atraviesan, penetran, con la intención de tener otra perspectiva del espacio abierto. El cerramiento hace como una especie de núcleo del objeto arquitectónico que solamente se concentra en él y la apertura que se realiza es hacia la parte superior.

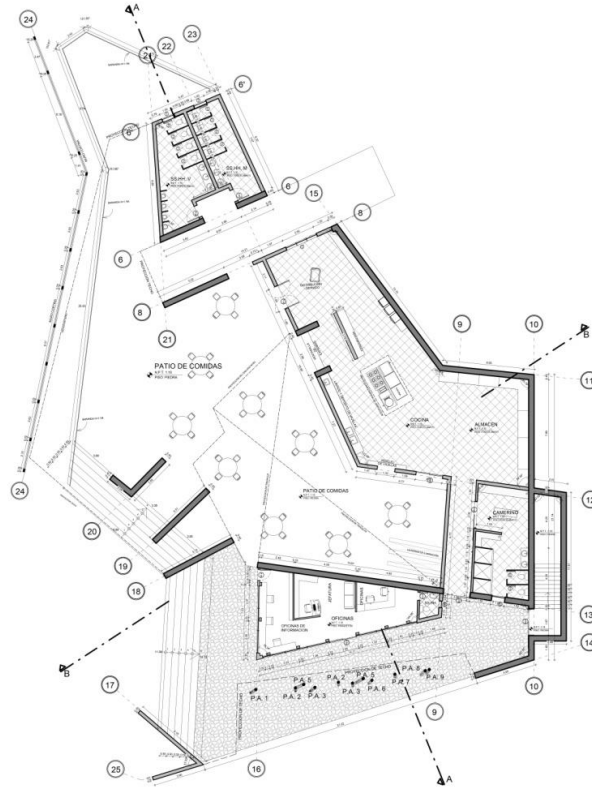
En la parte superior también se cuentan con otros 2 espacios de comedores con vistas hacia paisaje externo. Cambiando la percepción del espacio debajo, mostrando 2 ambientes distintos.



***Figura 106: Espacios Complementarios/patio de comidas- Render 2.***

***Fuente: Elaboración propia.***

También se tiene un espacio cerrado para alimentación que conduce de manera directa a las zonas de preparado. El cual se tiene 2 opciones, uno de restaurant y otro al lado de comida rápida. Estos 2 espacios encargados de proveer alimentos a los usuarios. En la cubierta se tiene perforaciones en el techo para el ingreso de luz natural realizadas mediante trazos triangulares.



***Figura 107: Espacios complementarios – planimetría.***

***Fuente: Elaboración propia.***

#### **4.4.4. Zona D- Espacios de exposición**

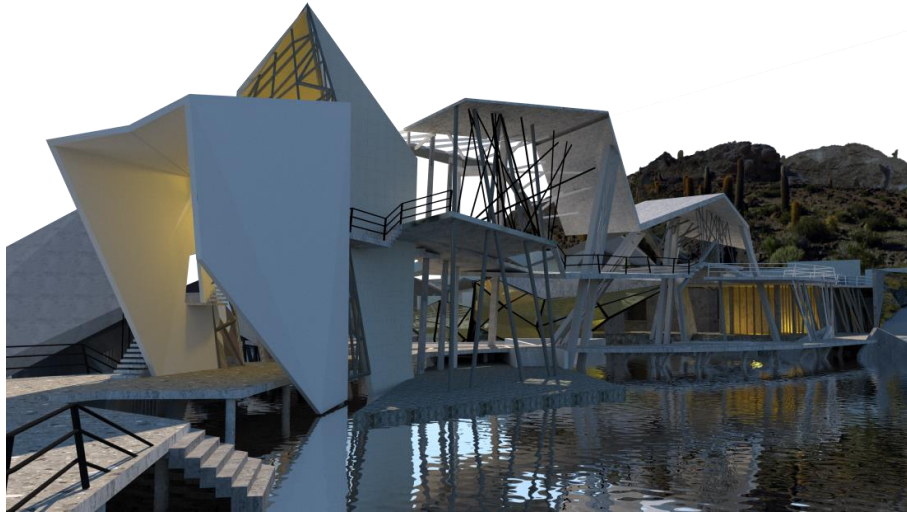
Esta zona comprende varias salas dispuestas en diferentes niveles y que está exclusivamente dedicada a la exposición de obras de arte. Esta unidad espacial se concibe fuera de los esquemas de la idea de galería o museo convencional, esta nueva figura de composición espacial para la disposición de una muestra o exposición artística sale de los parámetros dispuestos por la institucionalidad.



*Figura 108: Espacios de exposición/ vista principal- Render.*

*Fuente: Elaboración propia.*

El escenario involucra y entra en actividad con la creatividad del artista quien a su vez utiliza estos espacios para la elaboración del objeto artístico. Estos espacios cuentan con la misma línea de creación que un objeto artístico que será expuesta. El detalle de la propuesta en estos espacios principalmente se encuentra en las circulaciones, la disposición de las obras, el formato de los soportes de montaje, disposiciones y ambientaciones de las salas. El formato de un espacio para una galería convencional consiste en cuatro muros verticales con un acceso o puerta que sobre las paredes generalmente de color claro se montan las obras pictóricas o sobre un pedestal se colocan las esculturas, frente a esta ya establecida práctica se dispone este sistema de espacios deconstruidos en el que la obra artística se puede disponer por ejemplo en: piso, muro, techo y los soportes varían en su geometría, material, sentido de disposición.

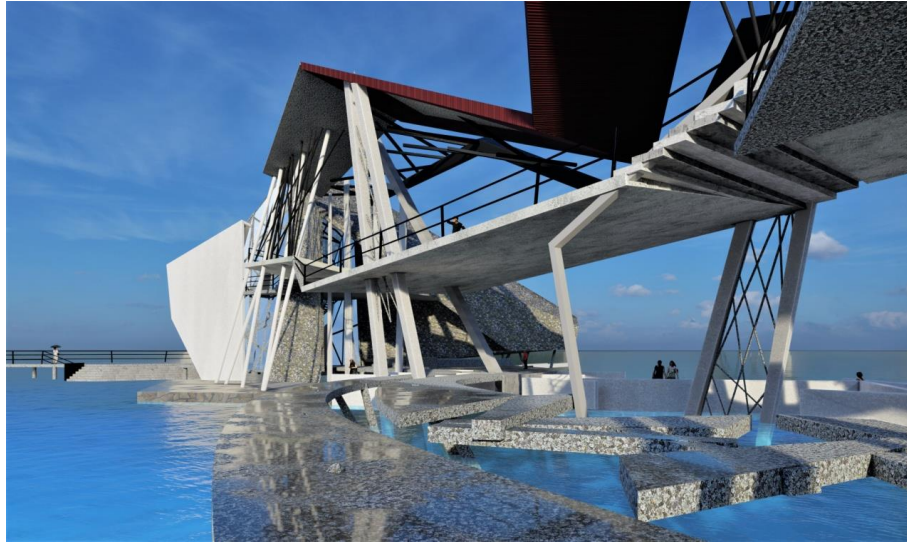


*Figura 109: Espacios de exposición/ isométrico- Render 1.*

*Fuente: Elaboración propia.*

El dialogo es muy próximo entre el objeto artístico y el objeto arquitectónico y en ese peculiar lenguaje experimental se busca las múltiples experiencias e ideas de sensación de quien las observa. En este complejo arquitectónico los cerramientos no son ciegos hay un flujo de aberturas que interconecta una con otra escena espacial; es decir, no existe una sala aislada del conjunto, todas están completamente enlazadas, en este contexto la circulación juega más allá de dar accesibilidad a los espacios hasta llegar a ser los mismos escenarios de exposición en donde se coloca una obra de arte. De este modo el recorrido está cargado de elementos artísticos.

La zona D comprende 2 niveles; el primer nivel es un espacio multifuncional a la vez dedicado a exposición temporal de obras ya sean individuales o colectivas, este espacio de cerramiento suelto tiene grandes aperturas hacia los espacios exteriores que repotencian de luz natural y el distintivo contexto del salar. Las obras de arte en este recinto se disponen de una manera activa y agitada ya sea en pedestales inclinadas, carriles dinámicos con movimiento, sobre paneles suspendidos de montaje o directo sobre las estructuras del elemento arquitectónico.



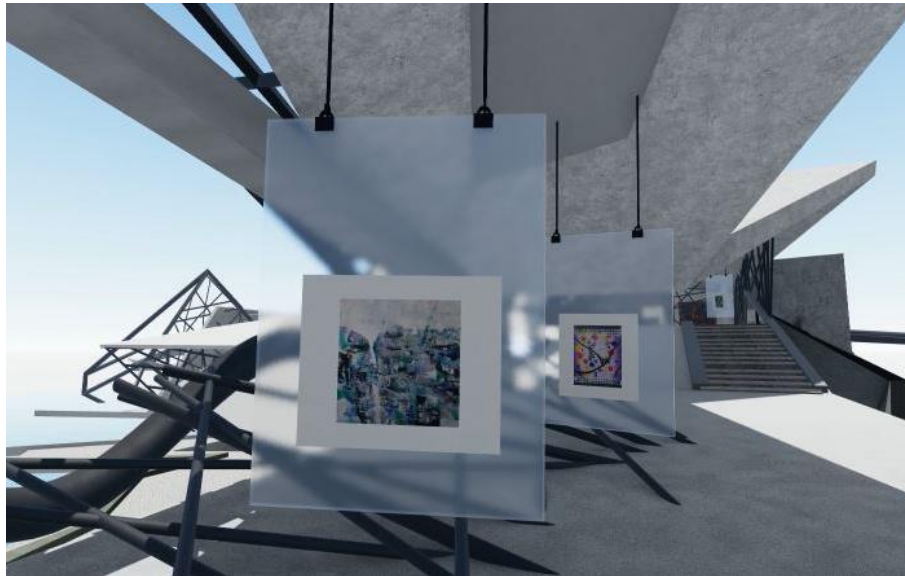
*Figura 110: Espacios de exposición/ isométrico- Render 2.*

*Fuente: Elaboración propia.*

La materialidad de estos espacios principalmente se compone de concreto, piedra, terrazo, acero, porcelanato líquido en los pisos, así como por bloques de sal característico en el salar. Otro espacio similar a la anterior es el segundo nivel de la zona de D, que funciona como elemento de cohesión y relación con los demás recintos del bloque, la disposición de las imágenes u obras es en un mosaico, las posiciones son aleatorias y no aporta ningún elemento contextual con respecto a las otras imágenes que las rodean.

En este nivel encontramos 3 espacios, una que es la plataforma suspendida de exposición, este espacio amplio brinda una singular característica, los pisos que lo conforman tienen una leve inclinación y eso hace que la circulación no sea de manera común. Las obras se disponen en paneles translúcidos suspendidos desde la cubierta de este bloque, otra característica de esta plataforma son los visuales que se abren a los laterales brindando la vista extensa hacia el inmenso salar. Otros dos espacios son las salas 03 y 04 estas se encuentran en diferencia de la plataforma suspendida con cerramientos laterales más ciegos y también son espacios de paso con acceso hacia el

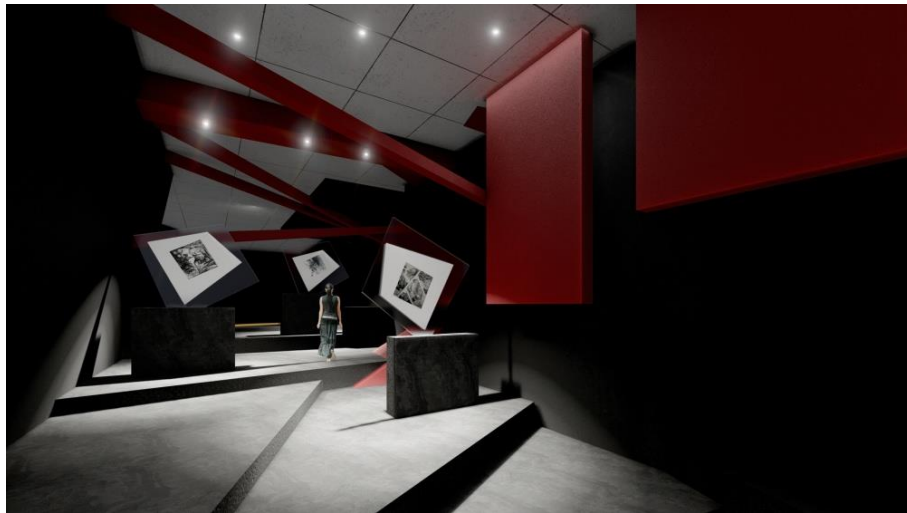
primer nivel, estos dos espacios como elementos de circulación también forman parte contenedor de lugares de muestra temporal para obras de formato de pequeña dimensión, suspendidas en sus estructuras en paneles desmontables.



*Figura 111: Espacios de exposición/ plataforma de exposición suspendida- Render.*

*Fuente: Elaboración propia.*

Se tiene otro conjunto de espacios que están bajo el nivel del suelo que son los sótanos un sistema compuesto por una enmarañada geometría sólida conformado por placas inclinadas sólidas de concreto que recrean un recinto como una cavidad natural, el primer sótano se encuentra bajo la zona complementaria, conformado por dos espacios la sala de exposición temporal y el área de conservación y depósito de obras de arte, el relieve del suelo o piso es variado y fragmentado por niveles que a la vez lleva a acceder al nivel superior de la zona, en estas fracturas de suelo se disponen obras de esculturas instalaciones, obras pictóricas, etc. Existe un túnel de circulación que lleva hacia el conjunto más grande del sótano donde se ubican los espacios principales de muestras y colecciones permanentes.



*Figura 112: Espacios de exposición/ sótano sala de exposicion permanente- Render.*

*Fuente: Elaboración propia.*



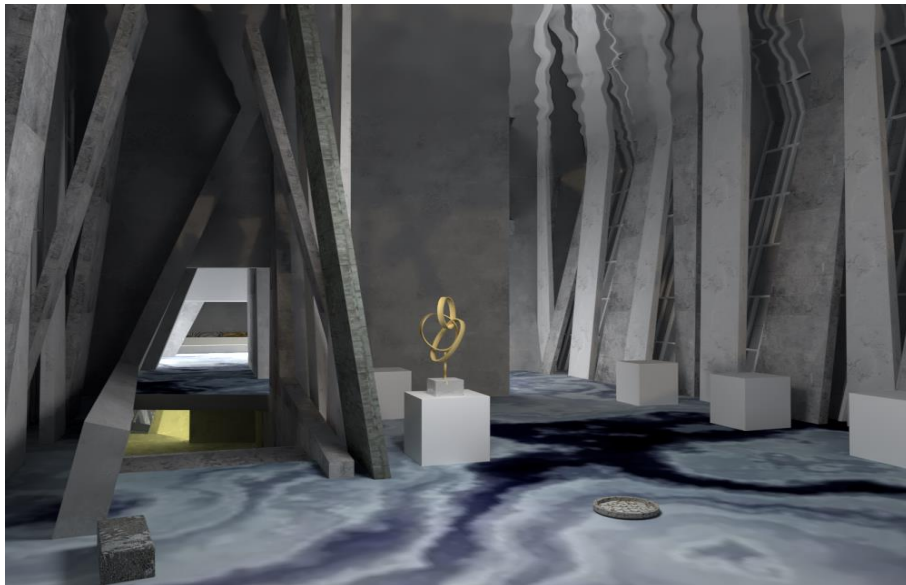
*Figura 113: Espacios de exposición/ sótano recinto de esculturas- Render.*

*Fuente: Elaboración propia.*

El espacio más imponente y de dimensiones mayores es el sótano 01 en ella se encuentra la sala de las esculturas en este caso un lugar fragmentado en su cerramiento. Este recinto de ritmo removido es un continente para la exhibición de esculturas u objetos tridimensionales creada a partir de la deconstrucción. Tiene recorridos horizontales y



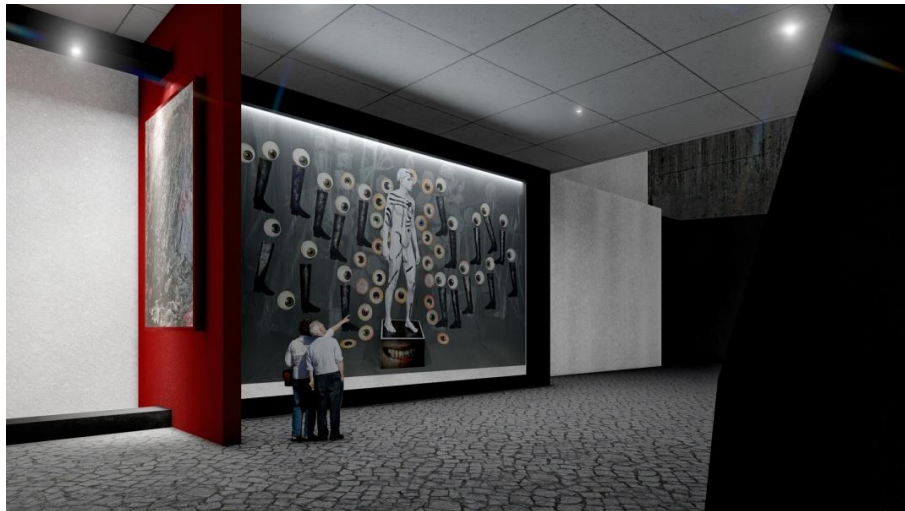
verticales que intercomunican cada vacío adyacente del conjunto subterráneo. En este mismo nivel están las salas de exposición y colección permanentes con accesos hacia el exterior y al sótano 02.



***Figura 114: Espacios de exposición/ sótano sala de colección- Render.***

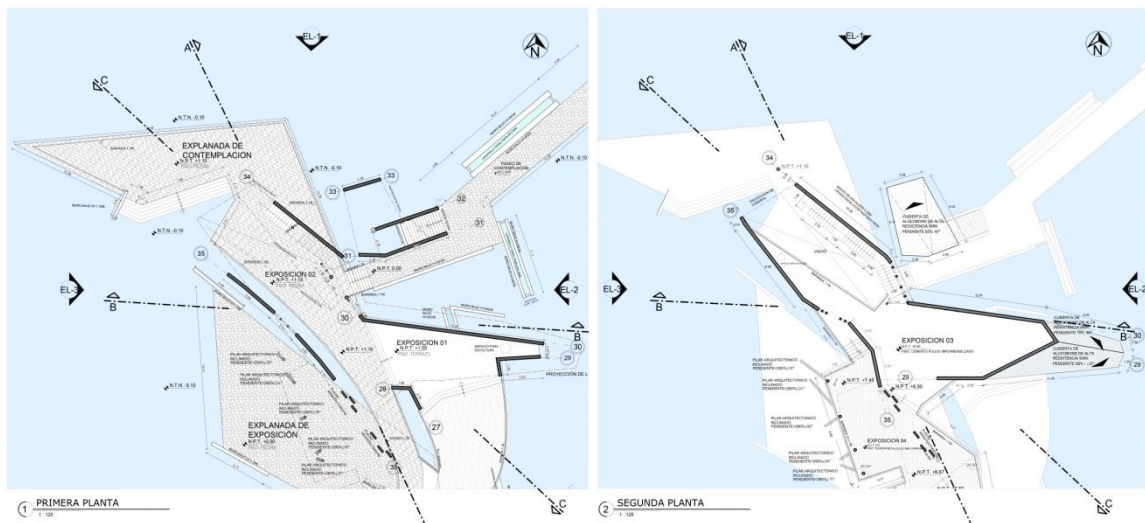
***Fuente: Elaboración propia.***

En la parte más baja sótano 02 se encuentra la sala de exposición audiovisual, en esta sala la difusión cultural se da a través de la tecnología casi la totalidad de sus muros, techos, pisos se muestran con una pantalla en la cual se proyectan; una obra, un corto, un video. etc.



*Figura 115: Espacios de exposición/ sótano sala de exposición audiovisual – Render.*

*Fuente: Elaboración propia.*



*Figura 116: Espacios de exposición – planimetría.*

*Fuente: Elaboración propia.*

#### 4.4.5. Zona E- Espacios de contemplación

Esta zona se ubica al extremo norte del conjunto, está conformado por una plataforma de sobre el espejo de agua, en las cuales los usuarios se disponen ya sea comunitariamente en grupos o individualmente para contemplar los atardeceres y

amaneceres mágicos del sitio, a la vez contiene pliegues de estructuras que sirven de resguardo para el usuario.



***Figura 117: Espacios de contemplación/ plataforma de contemplación - Render.***

***Fuente: Elaboración propia.***

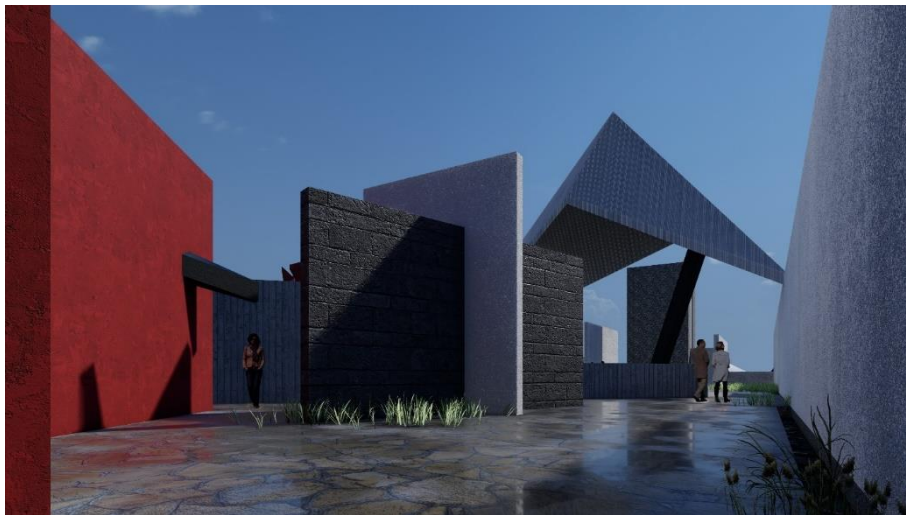
Esta zona en algunas épocas del año estará directamente conectada con el espejo de agua, efecto peculiar del Salar, de esta manera un espectador pueda interactuar directamente con el agua bajo las plataformas del conjunto. Debajo de estas plataformas de contemplación se encuentran niveles subterráneos de espacios para exposiciones y colecciones permanentes de obras así mismo una sala de esculturas.

#### **4.4.6. Zona F- Libre y esparcimiento**

La zona F perteneciente a “esparcimiento y reposo”. Es en esta zona donde se presentan espacios de esparcimiento libre donde es una conexión directa con el mismo objeto arquitectónico. Su funcionalidad no corresponde a una acción específica y como el mismo Jaques Derrida anunció que la arquitectura podría llegar hasta el grado de la misma desfuncionalización. Es de tal manera que estos espacios que se abren de manera libre carecen de funcionalidad. Su expresión se basa en la manera libre de que el usuario

pueda apropiarse de estos espacios, ya sea que el transcurso de los grandes elementos se produzca reacciones en el usuario ya sea de meditación, o incluso de creación, puesto que cabe recalcar que todo el conjunto de espacios actúa enraizado. De tal manera el usuario artista si desea podría interceptarse en estos espacios para generar su obra si causa reacción en él.

Este espacio denominado como laberinto de las ideas, hace alusión metafórica en la libertad de su adaptabilidad que además cautiva y dispone de lo libre como lo desfuncionalizado. Porque su intención nunca fue para la retención de una función específica, sino la de cautivar para generar una acción en el usuario y si es que lo causa.



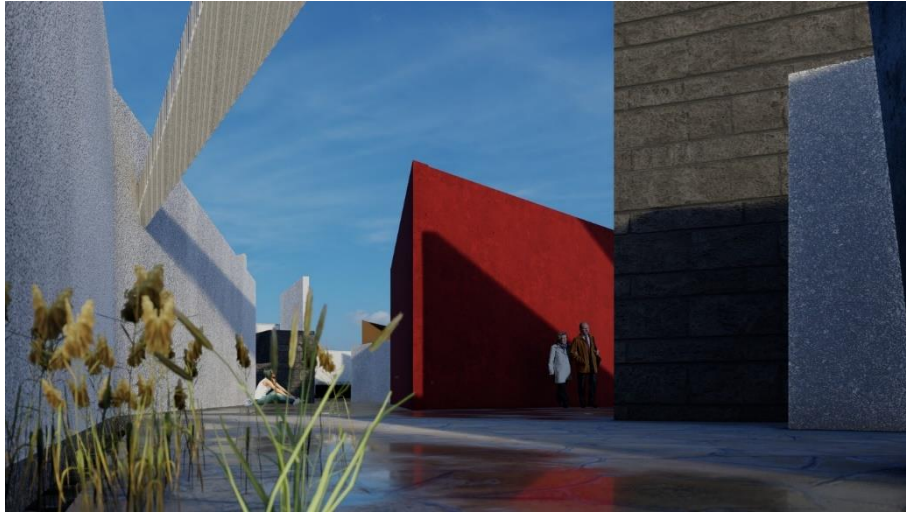
***Figura 118: Libre y Esparcimiento/laberinto de las ideas- Render 1.***

***Fuente: Elaboración propia.***

Este laberinto de las ideas se ramifica con “rutas”, no por pasajes; sino rutas que se expanden se cortan, se intersecan, se abren, se cierran, se unen; de manera dinámica.

Estas rutas que se especifican en el plano A-04, son diversas que direccionan a las demás zonas como manera múltiple de circulación y accesos, esta desjerarquización de tramos y circulaciones es una inmersión a la idea de “circulaciones principales” (manera

convencional de realizar trazos para conjuntos arquitectónicos). En esta muestra las ramificaciones son diversas y atraviesan desde las zonas internas hasta el exterior.



*Figura 119: Libre y Esparcimiento/laberinto d las ideas- Render 2.*

*Fuente: Elaboración propia.*

Se proponen desniveles libres como espacios de esparcimiento con la intención tal vez de generar socialización entre usuarios, y permitir posibilidad de creación y meditación o cualquier otra actividad.



*Figura 120: Libre y Esparcimiento/vista aérea- Render.*

*Fuente: Elaboración propia.*



En el espacio de reposo se encuentran los habitáculos, que aquí si van direccionados a una intensidad que es la de reposo, como necesidad vital del usuario. En estos habitáculos se muestran de una manera suspendida a una altura determinada y con aperturas hacia el paisaje y resto del objeto arquitectónico, mostrando una experiencia distinta a la de tener en un cuarto cuadrangular encerrado. Estos habitáculos cuentan con espacios necesarios para reposo como un cuarto para guardar cosas del usuario, un servicio higiénico completo y el espacio de reposo para acostarse y tener una vista única.

#### **4.5.PROCESO DE CONVOCATORIA DE EXPOSICIÓN ARTÍSTICA**

Como parte explorativa en esta investigación, es parte de los autores de la tesis que se ha de elaborar un evento de exposición artística en la Comunidad Arte Poética Ficciones.

Donde artistas a nivel mundial presentaron algunas de sus obras direccionado a lo experimental. El evento denominado como “Deconstrucciones, exposición de arte experimental”; este evento en relación a esta tesis tiene como finalidad la interacción y recopilación de obras de arte experimental por parte de otros artistas, los cuales se darán a exponer en las salas de exposición que se generan en el objeto arquitectónico parte de esta investigación.

La diferencia de otras exposiciones donde se tiene limitaciones de técnicas, formatos, temáticas marcadas; en nuestro caso se ha de fomentar lo libre en la expresión artística, fuera de los conceptos tradicionales, permitiendo al artista manifestar otras maneras escondidas u opacadas de la realidad, es decir; busca evidenciar aquellos conceptos que fueron establecidos como supuestas verdades. Que de manera más clara conlleva a un camino deconstructivo donde el mismo artista direcciona su interés a las manifestaciones contra la expresión tradicional del arte, aperturando nuevos caminos y perspectivas.



La fecha de lanzamiento de este evento fue el 2 de abril del 2022 y la fecha límite para el cierre de recepción de obras fue el 10 de mayo del 2022. El lugar como exposición artística se realiza en el “espacio de exposición del objeto arquitectónico” emplazado en el Salar de Uyuni, de manera virtual.



*Figura 121: Flayers de convocatoria.*

*Fuente: Elaboración propia.*





*Figura 122: Flayer de exposición.*

*Fuente: Elaboración propia.*

#### **4.5.1. Obras seleccionadas y su mirada deconstructiva**

Aquí se muestran algunas de las obras recepcionadas las cuales servirán como un complemento al objeto arquitectónico en el espacio de exposición, mostrando maneras no convencionales de cómo se podría mostrar una obra de arte experimental. La búsqueda de una nueva perspectiva entre la obra de arte plástica y el espacio arquitectónico, generando una interacción mutua.

Para esta exposición se seleccionaron 40 obras deconstructivas de 40 artistas de 10 países que a continuación, se muestran algunas de las obras seleccionadas.

## DECONSTRUYENDO UN HABITAR (Marcela Avallaneda/ Colombia)

Deconstrucción de un habitar, parte de varios cuestionamientos. ¿Sólo el afuera cambia y se transforma? ¿Qué pasa hacia adentro con esos espacios cambiantes, transitorios, minimalistas y casi monocromáticos? ¿Se está al interior en una constante evolución, en un movimiento casi cíclico de creación y/o de-construcción? Si las hay, ¿Cuáles son esas bases que permanecen intactas? ¿Están marcadas por el tiempo? ¿Acaso es aquello inmaterial que responde a nuestros pensamientos o emociones? Obra que parte de la reflexión sobre aquellos espacios de - construidos en los que habitamos, pero nuestra perspectiva hacia ellos va dando giros, algunos casi desapercibidos, inesperados, pero en una evolución constante.



*Figura 123: Deconstruyendo un habitar.*

*Fuente: Deconstrucciones – exposicion de arte experimental.*

### **NEXO XX ( Nazareno Nuñez / Argentina)**

"Nexo XX" es el resultante de una obra experimental, donde convergen diversos materiales, técnicas y discursos basados en la espontaneidad y cotidianidad. Es el desarrollo de poner el énfasis en el estímulo creativo sin necesidad alguna de lograr algún razonamiento lógico. "Nexo XX" es espíritu y materia volcado en un solo lienzo.



*Figura 124: Nexoi XX.*

*Fuente: Deconstrucciones – exposición de arte experimental.*

### **EN ESTADO PURO DE SITIO (Lorenzo Soraire / Argentina)**

Las presentes creaciones de Lorenzo Soraire denotan la expresión de su propia búsqueda, arte como vehículo de “liberación” alternativo al símbolo y al mito, en los cuales se potencian los aspectos más fundamentales de la psique humana.



*Figura 125: En estado puro de sitio.*

*Fuente: Deconstrucciones – exposición de arte experimental.*

### **SHE-CESSION ( Nathalia Gómez / Colombia )**

Es el momento histórico, en plena recesión económica por la pandemia, donde la cuestión se marca mucho más cuando se pone en términos de género, sintetizado bajo el término mundial She-cession que significa recesión femenina, donde muchas mujeres perdieron sus empleos dedicándose a labores domésticas y cuidado. El gobierno colombiano necesitaba tener una perspectiva de género que determinará los impactos diferenciados sobre hombres y mujeres, para una política de equidad de género, pero que no se dio, puesto que para la activación de la economía, se activó el sector de la construcción, un trabajo monopolizado por hombres.

La línea representa esas barreras invisibles para acceder a los espacios laborales, las mujeres viven todo tipo de discriminación, desde el despido por embarazo, la barrera al reingresar después de realizar actividades de cuidado familiar, y la fuerte brecha salarial, que sin duda marginan. Se traza esta línea con labial rojo como símbolo de

rebeldía, poder y empoderamiento en la lucha por los derechos de las mujeres, como se ha visto desde las Sufragistas. Se contraponen los materiales en el que se encuentra el cemento como elemento fuerte y agresivo en comparación con el labial y su contenido que es moldeable y delicado, crean un juego de relaciones como las que se relatan entre las diferencias estereotipadas de hombres y mujeres, pero que, sin importar esta creencia, considero que esta no posee ningún fundamento, puesto que el progreso de una sociedad siempre ha ido de la mano del trabajo colectivo.

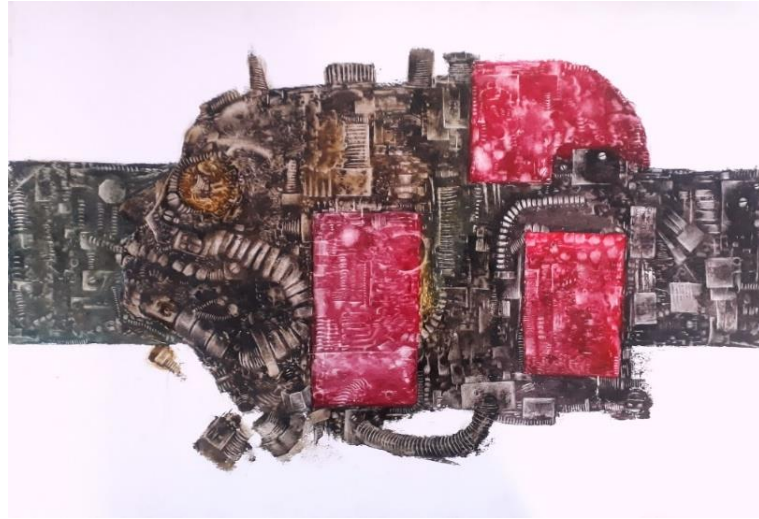


*Figura 126: SHE-CESSION.*

*Fuente: Deconstrucciones – exposición de arte experimental.*

## **DECONSTRUCCIÓN II (Ariel Quispe / Bolivia )**

Como el ser humano va cambiando constantemente a volverse uno con la tecnología pero no de la forma convencional más bien de forma bizarra, desasiendo su humanidad. “El hombre con su tecnología es como un ebrio con un barril de vino”



*Figura 127: Deconstrucciones II.*

*Fuente: Deconstrucciones – exposicion de arte experimental.*

### **BAJO LAS AGUAS DEL PACÍFICO (Elena Castro / Perú)**

Sobre un fondo blanco, pedazos de realidad elegidos por un azaroso pasado, donde cada mancha y textura coloreada representa fracciones ínfimas de aquellas sonrisas y palabras; donde el todo y la nada representan algo. Donde, incluso los materiales presentes en la obra, juegan un papel simbólico antes que estético, como deconstrucciones de momentos concretos de una realidad personal.



*Figura 128: Bajo las aguas del pacífico.*

*Fuente: Deconstrucciones – exposición de arte experimental.*

### **ATADOS/DESATADOS (Perú)**

Dependencias/Independencias.

Denota la vacuidad de la nuestra existencia atrapada en la red del poder; poder que se encuentra desplegado en el cuerpo mismo...



*Figura 129: Atados/Desatados.*

*Fuente: Deconstrucciones – exposición de arte experimental.*

### **LA ÚLTIMA NOCHE BUENA DE ENERO (Carlos Cotéz / Bolivia)**

Sobre un fondo blanco, pedazos de realidad elegidos por un azaroso pasado, donde cada mancha y textura coloreada representa fracciones ínfimas de aquellas sonrisas y palabras; donde el todo y la nada representan algo. Donde, incluso, los materiales presentes en la obra, juegan un papel simbólico antes que estético, como deconstrucciones de momentos concretos de una realidad personal.





*Figura 130: La última noche buena de enero.*

*Fuente: Deconstrucciones – exposición de arte experimental.*

### **LA HUMANA REALIDAD DE UNA CRIATURA (William Polo / Cuba)**

Es una neo figuración producto de la pareidolia obtenida a través de una foto micro a una pared cualquiera. El Stains wall art es el género que uso para reconceptualizar imágenes obtenidas de manchas para llevarlas a las galerías de arte estableciendo una comunicación estético-comunicativa de algo que se ve pero que al final no es.



*Figura 131: La humana realidad de una criatura.*

*Fuente: Deconstrucciones – exposición de arte experimental.*

### **EL LÍMITE MÓVIL I (Helena Barbagelata / España)**

El límite móvil es una serie pictórica que cuestiona la definición del espacio físico como un concepto acotado, reemplazándolo con el lugar de la indefinición y del perpetuo movimiento. Los procesos creativos relacionados con la abstracción y dispositivos no referenciales en la pintura son el lugar donde estar atento a los encuentros, una búsqueda de coherencia entre los procesos pictóricos y vivenciales. Barbagelata sugiere un nuevo camino de exploración con el entorno, la física, sus posibilidades de acción con la plástica, el color, la luz y su relación indivisible con el espacio. Un replanteamiento del espacio como una transversal matemática que intercepta en su plasticidad los objetos físicos del mundo y todos sus eventos, y que cuenta con una posición y dirección relativas. Las obras se convierten en mediadoras de este juego libre donde el acaso, la tensión y las posibilidades del espacio generan sus propios límites y transgresiones, permitiendo así que nos alejemos de conceptos clausurados.



*Figura 132: El límite móvil.*

*Fuente: Deconstrucciones – exposición de arte experimental.*

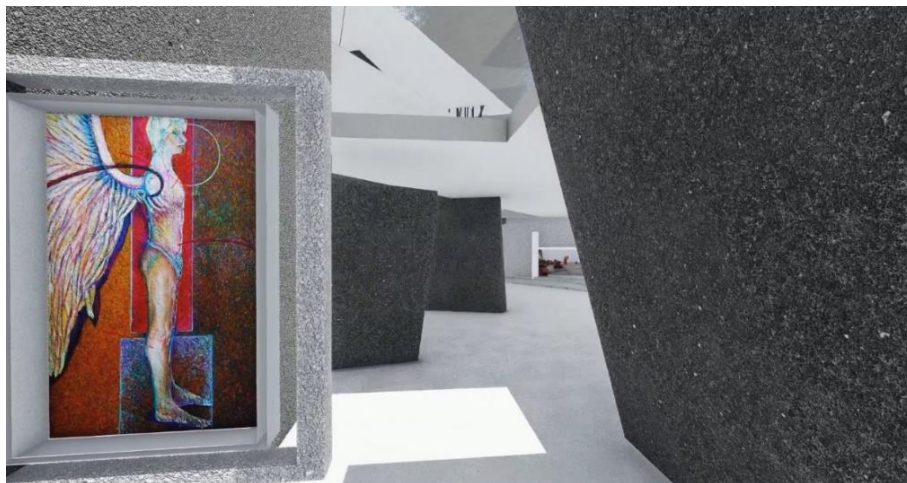
#### **4.5.2. Obras deconstructivas dentro de la propuesta del proyecto.**

A continuación, se muestran algunas obras montadas en la propuesta de las salas de exposición:



*Figura 133: Obras de arte en la zona de exposición 01.*

*Fuente: Elaboración propia.*



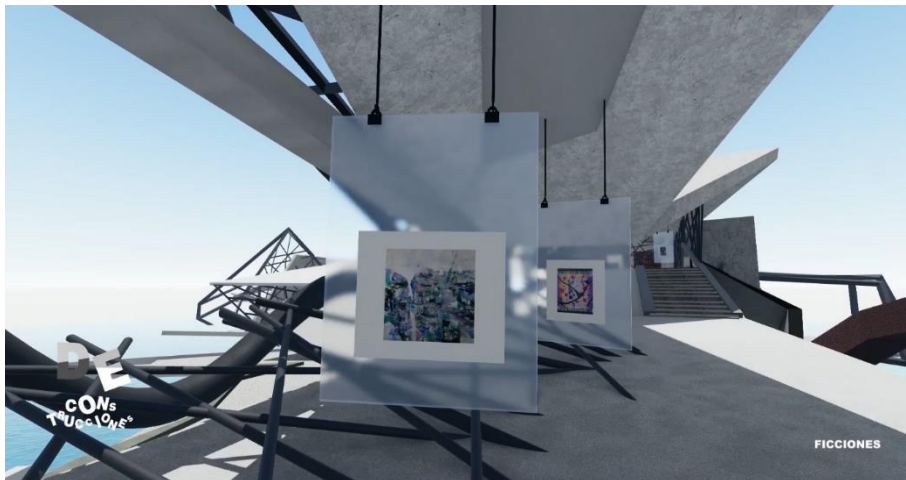
*Figura 134: Obras de arte en la zona de exposición 02.*

*Fuente: Elaboración propia.*



*Figura 135: Obras de arte en la zona de exposición 03.*

*Fuente: Elaboración propia.*



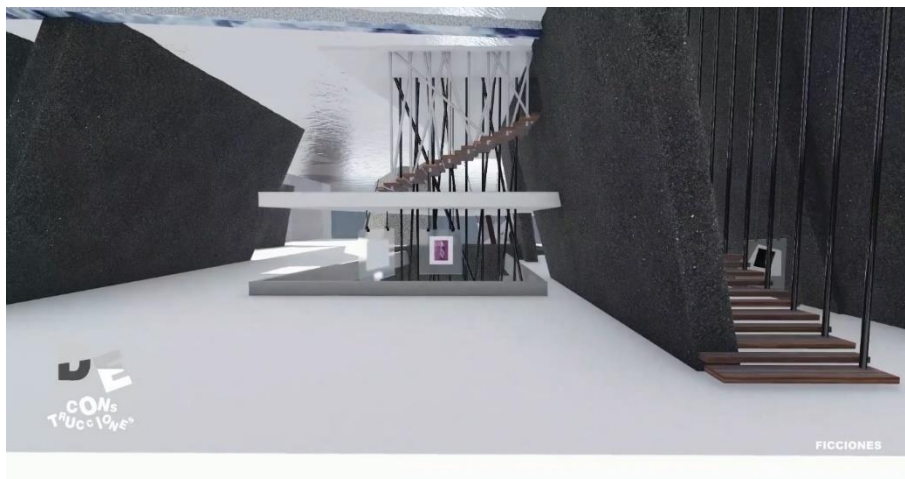
*Figura 136: Obras de arte en la zona de exposición 04.*

*Fuente: Elaboración propia.*



*Figura 137: Obras de arte en la zona de exposición 05.*

*Fuente: Elaboración propia.*



*Figura 138: Obras de arte en la zona de exposición 06.*

*Fuente: Elaboración propia.*

#### 4.5.3. Reconocimiento por grupos artísticos.

A continuación, se muestran los reconocimientos obtenidos a causa de la propuesta arquitectónica elaborada. Como logros obtenidos del resultado de parte de esta investigación.





## V. CONCLUSIONES

Según los resultados expuestos se concluye que se ha localizado las estrategias deconstructivas que son posibles en la proyección arquitectónica, determinando que su efecto ha radicado desde la conceptualización del proyecto mediante la transcripción de palabras (antiprograma arquitectónico) hasta ser manifestadas en recursos pictóricos y trazos que han servido para el nacimiento del objeto arquitectónico, lo que se ha expuesto como resultado es propiamente la manera de accionalizar la deconstrucción en un objeto arquitectónico propiamente a la manera de los autores de esta tesis, esto no se establece como un modelo a repetir o establecer un procedimiento rígido, sino como una sola muestra de las tantas posibilidades a generar y que apertura la misma deconstrucción.

Al aplicar la estrategia deconstructiva en la proyección arquitectónica particular con aproximación funcional se concluye en base a estos resultados que una de las maneras de realizar deconstrucción en arquitectura no radica principalmente en su apariencia y exuberancia, la aplicación de esta accionalidad se encuentra en el proceso que intervino para elaborar el objeto arquitectónico, la comprensión de ideas acerca del espacio y la función, para cuestionarlas en algunos casos y proponer una propuesta no convencional de la idea antes que de la forma.

La manera de composición en la deconstrucción no radica en deteriorar exclusivamente la geometría ortogonal, ya que si es que se quiere generar desestabilización aquí lo que direcciona ello será el espacio mismo, puesto que la forma volumétrica es complemento para limitar, demarcar, apertura el espacio y hacerse manifestar. Dicho de tal manera se puede generar una desestabilización del espacio con cualquier tipo de composición, no necesariamente en que la forma se deteriore de manera superficial, ya que marcar características en particular sería dogmatizar un estilo, cosa





que la deconstrucción no lo ha de pretender. Y con esto se determina que la arquitectura deconstructiva no se rige en su apariencia sino en la manera de interrelación de espacios, la manera de ubicación de elementos arquitectónicos, la comprensión y capacidad de lectura del usuario en relación al objeto; todas estas maneras y posibilidades para accionalizar la deconstrucción.

En el proyecto arquitectónico cuenta con espacios de meditación, creación y exposición para el arte experimental; todos estos entendidos no como puramente ambientes funcionales, sino teniéndolos como guías a comprender primero la acción para luego generar el espacio, eliminando tipologías arquitectónicas marcadas que solo llevaron a repetir y eliminar la libertad en la creación arquitectónica. En este proceso las acciones se estudiaron para determinar un análisis y seguidamente un cuestionamiento si es necesario para la realización de una nueva propuesta deconstructiva. Los resultados expuestos acerca de estas zonas son demostraciones directas de esta accionalidad y proceso.



## VI. RECOMENDACIONES

El uso y la necesidad de aplicar una teoría a un proyecto arquitectónico es una parte fundamental para hacer manifiesto y abrir nuevos caminos que requiera la arquitectura. Cabe resaltar, así como las generaciones, estilos, pensamientos cambian y evolucionan; la idea del arte y la arquitectura también deberían. El abandono que se da hacia la teoría arquitectónica para generar un proyecto es evidente, teniendo como resultado un proyecto sin contenido y superficial; que se repite una y otra vez como producto.

En muchos casos la arquitectura experimental se queda en un papel y a veces es difícilmente construida con los recursos tecnológicos actuales, pero también este tipo de arquitectura en varios casos a nivel histórico ha influenciado mucho más que la arquitectura construida, aportando y enriqueciendo a la idea del pensamiento. Es el caso de Lebbeus Woods quien dedicó gran parte a la exploración en este espacio de la arquitectura, pero la obra como dibujos y manifiestos quedan para futuros arquitectos u otros interesados que quieran para estudiarlos y tal vez recorriendo más allá del camino que se abrió en esta disciplina, aperturando otros nuevos para la exploración arquitectónica.

Las limitaciones para dar a presentar o conocer un proyecto arquitectónico no necesariamente deberían ser solo planos; la arquitectura como espacio creativo puede explorar otros nuevos recursos que puedan reforzar la intensidad del proyecto para darlo a conocer, y esa decisión solamente lo determinan los creadores de la obra; en este caso de la tesis, como adicional se elabora un viaje virtual a través del objeto arquitectónico, realizando tomas y encuadres en relación a la música experimental escogida.



## VII. REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Baudrillard, J. (1978). *Cultura y Simulacro*.
- Briceño, G. V. (2018). Salar de uyuni. *Euston96*. Obtenido de <https://www.euston96.com/salar-de-uyuni/>
- Córtazar, J. (1963). *Rayuela*.
- denomades.com. (2014). *Salar de Uyuni: Todo lo que necesitas saber*. Obtenido de <https://www.denomades.com/blog/salar-de-uyuni-todo-lo-que-necesitas-saber/>
- Derrida, J. (1967). *De la gramatología*.
- Derrida, J. (1988). Por qué Peter Eisenman escribe tan buenos libros. *Arquitectura* (270), 131.
- Derrida, J. (1999). Dispersión de voces. En J. Derrida, *No escribo sin luz artificial*.
- Derrida, J. (1999). *No escribo sin luz artificial*. cuatro ediciones.
- EcuRed. (2018). *EcuRed* . Obtenido de [https://www.ecured.cu/Salar\\_de\\_Uyuni\\_\(Bolivia\)](https://www.ecured.cu/Salar_de_Uyuni_(Bolivia))
- Eisenman, P. (1984). El fin de lo clásico. El fin del principio, el fin del fin. En P. Eisenman, *Una antología de ensayos*.
- EISENMAN, P. (1988). *PROYECTOS 7*. Obtenido de Fuente: <https://proyectos4etsa.wordpress.com/2014/02/11/centro-anoroff-de-diseno-y-arte-19881996-peter-eisenman-3/>
- Eisenman, P. (1998). *Peter Eisenman architects*. Recuperado el 2022, de <https://eisenmanarchitects.com/Berlin-Memorial-to-the-Murdered-Jews-of-Europe-2005>
- Himmelblau, C. (1982). *Himmelblau no es ningún color*.
- Jhonson, P. (1988). *Arquitectura Deconstructivista*.
- L'autre, L. d. (1982). *Textos y debates con Jacques Derrida*.
- Lodder, C. (1983). El constructivismo ruso.
- Lucan, J. (1988). Deconstruir la arquitectura. *Arquitectura* .



- Medina, V. E. (2003). *Forma y composición en la arquitectura deconstructivista [tesis doctoral, Universidad Politécnica de Madrid]*. Madrid .
- Ortuño, E. (1998). Antecedentes y apuntes sobre el arte experimental. *Revista Ciencia y Cultura*, 2. Obtenido de [http://www.scielo.org.bo/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=S2077-33231998000200018](http://www.scielo.org.bo/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S2077-33231998000200018)
- PDM Uyuni. (2008). *Ajuste de plan de desarrollo municipal de Uyuni 2008-2012*.
- Sobejano, E. (1988). *Arquitcetura* .
- Wigley, M. (1970). Deconstrucción del espacio. En D. Fried, *Nuevos Paradigmas, Cultura y Subjetividad*.
- Wigley, M. (1988). *Arquitectura Deconstructivista*. Barcelona: Gustavo Gilli.
- Woods, L. (1992). *Radical Reconstruction* .
- Woods, L. (1993). Maderas de Lebbeus. Obtenido de <https://lebbeuswoods.wordpress.com/2011/12/15/war-and-architecture-three-principles>



## ANEXOS

### **Anexo 1: PLANOS/LÁMINAS**

- U-01 PLANO DE UBICACIÓN
- A-01 PLOT PLAN
- A-02 PLANIMETRÍA GENERAL 1ER NIVEL
- A-03 PLANIMETRÍA GENERAL 2DO NIVEL
- A-04 CUBIERTAS GENERALES
- A-05 PLANIMETRÍA SÓTANO
- A-06 CORTES GENERALES
- A-07 ELEVACIONES GENRALES
- A-08 PLANTA (BLOQUE 1 / ESPACIOS DE CREACIÓN)
- A-09 CORTES Y ELVACIONES (BLOQUE 1 / ESPACIOS DE CREACIÓN)
- A-10 PLANTA (BLOQUE 2 / ESPACIOS DE MEDITACIÓN)
- A-11 CORTES ELEVACIONES (BLOQUE 2 / ESPACIOS DE MEDITACIÓN)
- A-12 TECHOS (BLOQUE 2 / ESPACIOS DE MEDITACIÓN)
- A-13 PLANTAS (BLOQUE 3 / ESPACIOS DE EXPOSICIÓN)
- A-14 CORTES (BLOQUE 3 / ESPACIOS DE EXPOSICIÓN)
- A-15 ELEVACIONES (BLOQUE 3 / ESPACIOS DE EXPOSICIÓN)
- A-16 PLANTA / TECHO (BLOQUE 4 / ESPACIOS COMPLEMENTARIOS)
- A-17 CORTES / ELEVACIONES (BLOQUE 4 / ESPACIOS COMPLEM.)
- A-18 DETALLE DE CUBIERTAS ZONA A
- A-19 DETALLE DE CUBIERTAS ZONA F
- A-20 DETALLE TANQUE ELEVADO
- A-21 RENDERS ESPACIOS DE MEDITACIÓN



- A-22    RENDERS ESPACIOS DE CREACIÓN
- A-23    RENDERS ESPACIOS DE EXPOSICIÓN
- A-24    RENDERS ESPACIOS COMPLEMENTARIOS, COMTEMPLACIÓN Y LIBRE
- L-01    ESPACIOS DE MEDITACIÓN
- L-02    ESPACIOS DE CREACIÓN
- L-03    ESPACIOS DE EXPOSICIÓN

**Link para visualizar los planos:**

<https://drive.google.com/file/d/1MYWRQ1NBGvnEl4I0MaDUMZCMM8eLFes4/view?usp=sharing>