REIA

REVISTA EUROPEA DE INVESTIGACIÓN EN ARQUITECTURA

28

JUN.2026

The Common Beauty:
Who Defines Beauty in Contemporary Architecture?

La Belleza Común:
¿Quién define la belleza en la arquitectura contemporánea?



Universidad Europea

#28

REVISTA EUROPEA
DE INVESTIGACIÓN
EN ARQUITECTURA

REIA

REIA NO. 28
JUN.2026
ISSN: 2340-9851
219 Páginas
13 Autores

The Common Beauty:
Who Defines Beauty in Contemporary Architecture?

La Belleza Común:
¿Quién define la belleza en la arquitectura contemporánea?

Universidad Europea

CRÉDITOS

DIRECTORES

Carlos Arroyo Zapatero

José Luis Esteban Penelas

EDITORES

Beatriz Inglés Gosálvez

Álvaro Galmés Cerezo

José Luis Esteban Penelas

Carlos Arroyo Zapatero

CONSEJO EDITORIAL

Eva María Icarán
Vicerrectora de Profesorado e Investigación. Universidad Europea de Madrid

Alberto Sols
Director de la Escuela de Arquitectura, Ingeniería, Ciencia y Computación - STEAM. Universidad Europea de Madrid

Alberto Jordán
Director de la Vertical de Arquitectura y Civil. Escuela de Arquitectura, Ingeniería, Ciencia y Computación - STEAM. Universidad Europea de Madrid.

Miguel Lasso de la Vega
Departamento de Arquitectura y Diseño. Escuela de Arquitectura, Ingeniería, Ciencia y Computación - STEAM. Universidad Europea de Madrid

Susana Moreno
Departamento de Arquitectura y Diseño. Escuela de Arquitectura, Ingeniería, Ciencia y Computación - STEAM. Universidad Europea de Madrid

José Luis Esteban Penelas
Departamento de Arquitectura y Diseño. Escuela de Arquitectura, Ingeniería, Ciencia y Computación - STEAM. Universidad Europea de Madrid

Beatriz Inglés
Departamento de Arquitectura y Civil. Escuela de Arquitectura, Ingeniería, Ciencia y Computación - STEAM. Universidad Europea de Madrid.

Álvaro Galmés
Departamento de Arquitectura y Civil. Escuela de Arquitectura, Ingeniería, Ciencia y Computación - STEAM. Universidad Europea de Madrid

Francisco Javier González
Departamento de Arquitectura y Civil. Escuela de Arquitectura, Ingeniería, Ciencia y Computación - STEAM. Universidad Europea de Madrid

Carlos Arroyo Zapatero
Departamento de Arquitectura y Civil. Escuela de Arquitectura, Ingeniería, Ciencia y Computación - STEAM. Universidad Europea de Madrid

COMITÉ CIENTÍFICO

Juan Navarro Baldeweg
Universidad Politécnica de Madrid

Juan José Lahuerta
Universidad Politécnica de Cataluña

José Manuel López Peláez
Universidad Politécnica de Madrid

Luis Martínez Santa-María
Universidad Politécnica de Madrid

José Morales
Universidad de Sevilla

Juan Calatrava
Universidad de Granada

Orsina Simona Pierini
Politecnico di Milano

Fernando Quesada
Universidad de Alcalá de Henares

Ángel Martínez García-Posada
Universidad de Sevilla

Marcos Cruz
The Bartlett School of Architecture. London

Ginés Garrido
Universidad Politécnica de Madrid

Milla Hernández Pezzi
Universidad Politécnica de Madrid

Ricardo Devesa
Universidad Politécnica de Cataluña / ACTAR

Eduardo Prieto
Universidad Politécnica de Madrid

Manuel de Prada
Universidad Politécnica de Madrid

Max Aguirre
Universidad de Chile

Miquel Adriá
Crítico e historiador de arquitectura. México

Carmen Díez Medina
Universidad de Zaragoza

Ramón Araujo
Universidad Politécnica de Madrid

Consuelo Acha
Universidad Politécnica de Madrid

Javier Monclús
Universidad de Zaragoza

Santiago Huerta
Universidad Politécnica de Madrid

Javier Ruiz
Universidad Politécnica de Madrid

María José Pizarro
Universidad Politécnica de Madrid

Ángel Verdasco
Universidad de Alcalá de Henares

José Luis Esteban Penelas
Universidad Europea de Madrid

Óscar Rueda
Universidad Politécnica de Madrid

David Casino
Universidad Politécnica de Madrid

Enrique Castaño
Universidad de Alcalá de Henares

Sergio del Castillo Tello
Universidad Politécnica de Madrid

DISEÑO GRÁFICO

Elisa Cabello

REIA

CONTACTO
Universidad Europea de Madrid Campus Villaviciosa de Odón // C/ Tajo, s/n. Urb. El Bosque // 28670 – Villaviciosa de Odón – Madrid //

DERECHOS RESERVADOS | COPYRIGHT
Se autoriza la reproducción total o parcial de los textos, siempre y cuando se cite su procedencia.

© de la edición: REIA. Universidad Europea de Madrid
© de los textos: sus autores
© de las imágenes: sus autores

La revista REIA se acoge al sistema Creative Commons por la que el autor permite el uso del artículo en la propia revista y en cualquier repositorio vinculado a ésta por tiempo ilimitado sin generar compensación económica alguna. No se permite el uso comercial de la obra original ni de las posibles derivadas.

Reconocimiento – No comercial- CompartirIgual (by-nc-sa): No se permite un uso comercial de la obra original ni de las posibles obras derivadas, la distribución de las cuales se debe hacer con licencia igual a la que regula la obra original.

The Common Beauty: Who Defines Beauty in Contemporary Architecture? / La Belleza Común: ¿Quién define la belleza en la arquitectura contemporánea?

00 8 **General Introduction**
On Beauty // Sobre la belleza
The Editors // Equipo Editorial

EDITORIAL OPENING

01 12 Beauty After Style. How Architecture Composes the Commons
Andrés Jaque

LITERATURE REVIEW

02 20 On Beauty: Books for a Contemporary Architectural Aesthetics
Carlos Arroyo Zapatero

PROPERTIES AND GENEALOGIES OF BEAUTY

03 32 La Emperatriz está desnuda... o algunas propiedades de la belleza.
Eduardo Arroyo Muñoz

04 56 ¿Creatura o un cuerpo sobre la mesa? Cuatro episodios sobre la noción de composición arquitectónica
Valentina Odella Batista

EXPERIENCE, THE UNCANNY AND AESTHETIC BONDS

05 78 The Fracture of the Familiar. The Uncanny and the Contemporary Reconfiguration of Beauty
Alejandro de Miguel Solano

06 96 Habitar lo bello: Juan Navarro Baldeweg y la salvación de una belleza vinculante
Ricardo Devesa Devesa

NEUTRALITY, REPRODUCTION AND CONSTRUCTIVE SINCERITY

07 116 Un pequeño Miessunderstanding. Cuando la funcionalidad del diseño dejó de funcionar
Andrea Ortiz de Zárate Seoane

08 130 Pragmatismo Poético: la influencia de Andrea Deplazes en la arquitectura suiza (1997–2018)
Javier Mosquera González

TECHNICAL BEAUTY: CALCULATION, MATTER AND RECORD

09 150 La estética de lo planificable. Régimen de visibilidad y umbral del registro. Helsinki y Bajos de Haina como casos en contraste
Jorge Armando Recio Martínez

10 168 "Impromptu" or "Arrange": an analysis of contemporary architectural photography according to its aesthetic
Carlos Eduardo Hernández Arteaga

PEDAGOGIES AND URBAN LABORATORIES OF BEAUTY

11 190 Límites, bordes fluidos, espacios arquitectónicos especializados infraestructurales desde la interioridad: generando sistemas proyectivos docentes avanzados en las megaciudades del siglo XXI
José Luis Esteban Penelas, Luis Ángel Álvarez Alfaro

REVIEWS

12 214 Los lugares de Petrarca. Sobre naturaleza y soledad
Eduardo Prieto. Acantilado, Barcelona, 2026.
Review by Fernando Espuelas.

00 INTRODUCCIÓN GENERAL

The Editors // Equipo Editorial

The Common Beauty: Who Defines Beauty in Contemporary Architecture? / La Belleza Común: ¿Quién define la belleza en la arquitectura contemporánea?

Beauty has returned to architectural debate, but it has not returned innocently. For much of the twentieth century, architectural culture learned to distrust the word. Beauty seemed compromised by taste, by class distinction, by academic convention, by the market, or by nostalgic ideas of order. To speak of beauty appeared either naïve or reactionary, as if the term could only belong to inherited canons, stable hierarchies, or the reassurance of familiar forms. Yet the present moment has made this avoidance increasingly difficult. Beauty has re-entered public discussion through politics, planning, media, digital technologies, environmental discourse and everyday demands for dignity in the built environment.

This return takes the shape of a dispute. Movements such as Architectural Uprising, public campaigns to "build beautifully," and laws or executive orders promoting specific architectural languages do not merely revive beauty as a word; they vindicate particular ideas of beauty as matters of cultural, civic and political authority. The question is therefore not only what beauty is, but who has the power to define what should be valued, preserved, repeated, measured, inhabited or desired. At the same time, new tools promise to quantify aesthetic response through neuroscience, data analysis, immersive simulation or artificial intelligence. Between nostalgia and algorithm, between public aspiration and cultural exclusion, beauty has become once again one of the most charged words in architecture.

In recent years, several public initiatives have presented beauty as a remedy for the alienation produced by contemporary urbanisation. Campaigns to "build beautifully" often associate beauty with continuity, heritage, local character and traditional form. Such claims respond to a real dissatisfaction with anonymous, careless or purely speculative environments. They also reveal a desire for stability in societies marked by acceleration, fragmentation and ecological anxiety. But when beauty is identified too quickly with familiarity, it risks becoming an instrument of exclusion. It can protect certain memories while erasing others; it can elevate one tradition as common while relegating other material cultures, other climates, other bodies and other ways of inhabiting to the margins. And this exclusionary effect may, indeed, be intended.

Yet the opposite position is equally insufficient. To abandon beauty because it has been politically appropriated would be to leave one of architecture's most powerful public questions in the hands of those who use it most narrowly. Beauty still names a demand that cannot be reduced to function, performance, sustainability or efficiency. It concerns the quality of shared experience, the right to attention, the dignity of places, the intensity of matter, the emotional depth of space and the possibility of recognising oneself (and others) in the built world. If beauty is dangerous, it is also necessary. The task is not to purify it, but to make its conflicts visible.

This issue approaches beauty as a common problem rather than a common agreement. The common does not mean consensus. It means the field in which differences must become perceptible and negotiable. Beauty, understood in this way, is not a fixed attribute of objects nor a private sensation. It is a cultural and spatial event through which forms, bodies, memories, technologies, materials and institutions enter into relation. To ask for a common beauty is not to ask for one shared style. It is to ask how architecture might produce worlds in which aesthetic value can be discussed without being imposed, expanded without becoming arbitrary, and shared without erasing disagreement.

The contributions gathered in this issue construct a deliberately heterogeneous map of this problem. They do not seek to define beauty once and for all. Instead, they examine the conditions under which beauty appears, disappears, is displaced, co-opted, measured, reproduced, intensified or politically mobilised. Some articles return to the long history of composition, proportion, time, precision and complexity. Others examine beauty through estrangement, perception, experience and the persistence of the unfamiliar. Others address the aesthetic consequences of minimalism, repetition, constructive sincerity, digital planning, robotic fabrication, photography or pedagogy. Together, they show that beauty is no longer located in a single disciplinary register. It cuts across theory, technology, ethics, representation, urban governance, material practice and education.

The issue opens with a reflection on beauty after style. This opening text displaces beauty from the autonomous object toward the composition of the common world. It asks what happens when architecture no longer coincides with what is immediately seen, when buildings are understood as condensations of ecological, financial, technological, legal and atmospheric relations. In that context, beauty cannot be reduced to appearance or experience. It becomes the capacity to compose shared realities from heterogeneous forms of sensing and inhabitation.

A second opening frame, the annotated book list Beauty in the last 50 years, situates the debate within a broader intellectual landscape. It recalls that contemporary architectural aesthetics can no longer be separated from questions of social distinction, politics, perception, media, everyday life, ecology, justice and maintenance. Beauty is not only made by architects; it is also learned through books, institutions, images and cultural habits. This bibliographic itinerary provides a critical background for the issue as a whole.

The first group of articles examines the properties and genealogies of beauty. Here, beauty is treated as a historical and conceptual problem: unstable, persistent and difficult to define, but still essential to architectural thought. The discussion moves from the crisis of beauty under contemporary sustainability discourse to the historical notion of composition as a way of organising parts into meaningful wholes. These texts remind us that beauty has always depended on systems of order, but also that those systems have changed repeatedly: from the body to the canon, from proportion to method, from composition to algorithm.

A second group turns toward experience, estrangement and forms of perceptual attachment. Beauty is not always produced by harmony, familiarity or immediate pleasure. It may also emerge through disturbance, ambiguity, delay or the reorganisation of what once seemed familiar. Contemporary architecture often intensifies experience not by abandoning order, but by introducing subtle fractures within legible systems. In parallel, other contributions recover beauty as a binding experience: a relation between body, light, gravity, time and world, capable of resisting the smooth consumption of images.

A third line addresses neutrality, reproduction and constructive sincerity. Modern architecture often presented reduction, clarity and functionality as emancipatory values. Yet these same values could become mechanisms of homogenisation, control and global repetition. Minimalism, functionalism and neutrality are therefore reconsidered not as innocent aesthetic languages, but as spatial pedagogies that project specific models of subjectivity. Against this, constructive sincerity appears as another possible source of beauty: not as style, but as a disciplined relation between matter, technique and ethical practice.

The issue then moves toward technical and mediated forms of beauty. Robotic fabrication, topological optimisation and digital manufacturing suggest that beauty may emerge from performance, structural intelligence and material reduction. But they also raise a new question: when form is generated by calculation, who — or what — defines aesthetic value? Digital planning introduces a related problem at the urban scale. Before beauty can even be judged, territories must be made visible, measurable and projectable. The aesthetics of data and registration decide what can enter the field of planning. Architectural photography adds another layer: beauty is not only built, but framed, circulated and consumed through images. The distinction between spontaneous and arranged photographic modes reveals how architectural aesthetics are reinforced by visual mediation.

Finally, the issue includes a pedagogical and urban laboratory in which beauty is tested through design research. Here, fluid boundaries, specialised infrastructures and metropolitan transformation become the basis for exploring how students imagine future forms of living and working. Beauty is not treated as a decorative result, but as part of a larger question about how architecture can organise relations among bodies, programmes, technologies, territories and collective life.

Across these contributions, beauty appears as a problem of judgement, but also as a problem of responsibility. It asks who is included in the field of aesthetic value, whose environments are considered worthy of care, which technologies mediate perception, which histories are preserved, which materials are allowed to speak, and which forms of life become visible. Beauty cannot solve these conflicts, but it can make them harder to ignore.

If beauty is no longer guaranteed by tradition, and if it cannot be entrusted entirely to data, markets or expert authority, then architecture must learn to treat beauty as a public and critical practice. A common beauty would not be the beauty of consensus, nor the beauty of a single shared taste. It would be the difficult beauty of negotiation: a beauty capable of holding together difference, memory, matter, conflict, care and imagination.

To speak of beauty today is therefore to ask how architecture participates in the making of common worlds. Not only what buildings look like, but what they make perceptible; not only how they please, but how they bind, disturb, include, exclude, endure and transform. Beauty returns, in this issue, not as certainty, but as a question architecture can no longer avoid.

01

Andrés Jaque

Dean and Professor of Columbia University, Graduate School of Architecture, Planning and Preservation //
andres@andresjaque.net

REIA NO.28
JUN. 2026
ISSN: 2340-9851

Beauty After Style. How Architecture Composes the Commons / Belleza Sin Estilo. Cómo la Arquitectura Compone lo Común

When the communities of Xholobeni resisted the extraction of titanium from the dunes they inhabit along South Africa's Wild Coast, they were not defending nature. They were defending the possibility of a common world. (Ayers, 2023)

This distinction matters.

Nature can be protected.





XHOLOBENI YARDS. Titanium and the Planetary Making of SHININESS / DUSTINESS

A work by:
Andrés Jaque / Office for Political Innovation

With Nohnle Mbthuma Forslund, Siyabonga Ndovela, Margie Pretorius, Sinegugu Zukulu, ACC (Amadiba Crisis Comittee) and SWC (Sustaining the Wild Coast), Steve Hoffe

A common world can only be continuously enacted.

The struggle at Xholobeni was never environmental, nor simply political. It was simultaneously geological and constitutional, ancestral and computational, atmospheric and financial.

Titanium-bearing sands, grazing practices, microbial metabolisms, multinational corporations, customary law, logistics infrastructures, community assemblies, atmospheric circulation and global speculation did not merely interact. They continuously *transscalarized* one another. (Jaque, 2020)

Together they produced the conditions through which that territory could be inhabited.

This was the proposition explored through our project *Xholobeni Yards*. (Jaque and Office for Political Innovation, 2023a, 2023b) Rather than documenting an environmental conflict, the project reconstructed an architectural composition dispersed across radically incompatible scales. Titanium extracted from Xholobeni enters industrial supply chains before becoming the photocatalytic coating applied to self-cleaning architectural glass, including the façades of developments such as Hudson Yards in New York. The immaculate transparency celebrated there cannot be separated from the dust suspended over Xholobeni. They are not distant realities connected by commerce. They are reciprocal materializations of the same architectural event.

Architecture no longer exists where it appears.

Buildings are no longer objects occupying sites.

They are condensations of transscalar negotiations through which minerals become finance, finance becomes logistics, logistics becomes architecture, architecture becomes atmosphere, and atmosphere returns as politics. (Jaque, 2025)

This forces a different question. What becomes of beauty once architecture itself has ceased to coincide with its appearance?



'XHOLOBENI YARDS. Titanium and the Planetary Making of SHININESS / DUSTINESS' is a research-based installation presented at the Arsenale of the 18th Venice Architecture Biennale curated by Lesley Lokko. It is a collective effort by a network of activist and community representatives from Xholobeni (South Africa), experts in seismographs and transduction from Poland, researchers, sound editors, prop makers and the New York and Madrid teams of the Office for Political Innovation led by Andrés Jaque; to intervene the very problematic addiction to SHININESS in architecture now. This transnational distributed alliance has been needed to respond to a reality that gains its extractive capacity from its geographical and scalar distribution.

The SHININESS of the Hudson Yards in Manhattan is the result of TITANIUM-made coatings, being applied on self-cleaning glass and facades to enact the immutability of corporate global hegemonies, both aesthetically and through societal, material and ecological extractivism. The SHININESS of the global north is at the expense of Xholobeni, a small area on the East Coast of South Africa, where titanium can be found. By removing the titanium from the sand in locations like Xholobeni, the sand becomes light and volatile, making dusty the sites of extraction. DUSTINESS affects humans' and more-than-humans' health, makes farming impossible and, ultimately, forces communities and ecosystems to migrate and die. But the Xholobeni people resist extraction by singing together songs where they celebrate their entanglement with lands and ecosystems. This installation mobilizes architecture's capacity to allow human bodies to feel the violence other bodies sense through human extractivism and to provide material and societal settings for mutual care and resistance to extractivism. The dissident temporary, ecological and spatial constructs these songs are part of, are the architectures where the future, a desirable future, resides.

For centuries beauty was attached to objects. Harmony, proportion, formal coherence, expressive intensity, style; all assumed that beauty belonged to what appeared. More recently, architectural discourse displaced beauty from objects toward experience. Beauty became the vitality of public squares, the conviviality of markets, the atmosphere of interiors, the density of social life. The object disappeared, but the human observer remained.

Beauty simply migrated from form to experience.

Neither formulation survives Xholobeni.

Architecture no longer exists where it is seen.

Politics no longer unfolds where it is debated. (Jaque, 2017)

Both emerge through distributed processes extending across extractive landscapes, atmospheric chemistry, financial infrastructures, microbial ecologies, computational systems, legal apparatuses and planetary logistics.

Beauty therefore cannot remain attached either to form or to experience.

Beauty is not what architecture looks like.

Beauty is not even what architecture feels like.

Beauty is what allows architecture to become a common world.

Not because beauty represents that world.

Because beauty composes it.





José Luis Espejo, sound research and direction Farah Alkhoury, research and field recordings Roberto González, coordination and design Vivian Rotie y Pablo Sáiz del Río, fabrication Jorge Cañón, AV consultant Ignacio Farpón, lighting consultant
Wojciech Gajek and Michal Malinowsky, seismic recordings Walter Ancarrow, text editing
Joseph Hazan, studio recordings
Imagen Subliminal (Miguel de Guzmán + Rocío Romero), photographs in Venice Farah Alkhoury, photographs in Xholobeni

With the support of:
Columbia University Graduate School of Architecture, Planning and Preservation TBA21–Academy
Acción Cultural Española (AC/E)

Beauty is neither an attribute nor an experience.

Beauty is an event.

The event through which heterogeneous realities become publicly co-present.

The event through which geology, law, finance, microbes, satellites, algorithms, buildings, memories and atmospheres cease to belong to separate domains and begin to constitute a common.

Beauty does not enlarge the commons.

Beauty composes the commons.

This requires rethinking what the commons have always been.

J. M. Neeson demonstrated that the English commons were not residual traditions but material institutions through which rural populations secured autonomy from market dependence. Rights to graze livestock, gather timber, cultivate marginal lands or collect fuel were not symbolic inheritances. They organized the conditions of life. (Neeson, 1993)

Yet Neeson's own history reveals something larger than it explicitly names. Commons were never constituted by human agreement alone. Pastures negotiated. Hydrological cycles negotiated. Soils negotiated. Livestock negotiated. Seasonality negotiated. Microbial transformations negotiated. Political institutions did not regulate ecological processes from outside. Ecology itself participated in political organization. The common was ecological before it became institutional.

Today even this proposition is insufficient.

Humans themselves are ecological events.

Microbial symbioses, atmospheric exchanges, mineral metabolisms, computational infrastructures and biological evolution continuously compose what humans become.

Politics therefore cannot be understood as negotiation among autonomous actors operating within ecological conditions.

Politics is ecology organizing itself.



Andrés Jaque / Office for Political Innovation (OFFPOLINN) is an international architectural practice, based in New York and Madrid, working at the intersection of design, research, and critical body-environmental practices. They have been awarded with the Frederick Kiesler Prize for the Architecture and the Arts, the SILVER LION for Best Research Project at the 14th Venice Biennale, and the Dionisio Hernández Gil Award. OFFPOLINN's work is part of the collections of MoMA and the Art Institute of Chicago, among many others.

The office has a broad portfolio of **awarded projects**, that includes the Babyn Yar Museum of Memory and Oblivion in Kiev, the Thyssen-Bornemisza Ocean Space in Venice, Reggio School in El Encinar de los Reyes, the Clergy House at the historic center of Plasencia, COSMO MoMA PS1 in New York, Escaravox at Matadero Madrid, Transvector at Lafayette Anticipations in Paris, Rambla Climate-House in Molina de Segura, House in Never Never Land in Ibiza, Romola in Madrid, Hybrid Infrastucture: RUN RUN RUN, TUPPER HOMES, Rolling House for the Rolling Society, among others. All these projects are part of a critical practice that the office has developed as well through the revision of **architectural formats in** performance projects that include: Being Silica (Performa NY, 2021), IKEA Disobedients (MoMA, 2012), Superpowers of Ten (Lisbon Architecture Triennial 2013; Chicago Architecture Biennial 2015; Jumex Museum, Ciudad de México, 2016; ZKM Karlsruhe, 2016), 12 Actions to Make Peter Eisenman Transparent (Cidade da Cultura, Santiago de Compostela, 2004), 1L Oil Banquet (Madrid, 2007); and **research-based installation projects** including: Spirits Roaming the Earth (Whitechapel Gallery, London, 2018), Pornified Homes (Oslo Architecture Triennial, 2016), Intimate Strangers (London Design Museum, 2016), Sales Oddity. Milano 2 and the Politics of Direct-To-Home TV Urbanism (14 Venice Biennale, 2014), PHANTOM. Mies as Rendered Society (Arts Institute of Chicago, 2012), Fray Foam Home. When Decoration Becomes Political (12 Venice Biennale, 2010), among others.

Community assemblies, constitutional law, atmospheric chemistry, logistics, artificial intelligence, extraction and microbial ecologies do not intersect.

They world one another.

Political analysis becomes naïve whenever it mistakes these ongoing worldings for separate domains.

The challenge is therefore no longer political before it is aesthetic.

It is aesthetic because politics depends upon what can become collectively perceptible.

Baumgarten understood aesthetics as sensory knowledge before it became a philosophy of beauty. (Baumgarten, 1750)

Kant transformed this into communicability (Kant, 1790). Dewey into inquiry (Dewey, 1934). Rancière into the distribution of the sensible (Rancière, 2004). Each transformed aesthetics. Each nevertheless assumed that sensing belonged to humans.

This assumption has become untenable.

Plants detect humidity, gravity and chemical gradients.

Microbial communities communicate molecularly.

Forests register climatic stress.

Satellites perceive atmospheric transformations.

Algorithms detect correlations beyond direct cognition.

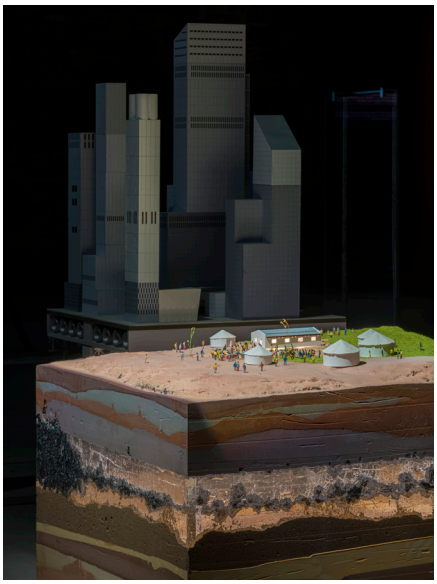
Artificial intelligence reorganizes what humans themselves become capable of perceiving.

Reality no longer emerges through human perception alone.

Reality emerges through heterogeneous ecologies of sensing.

The question therefore is no longer: Who senses?





OFFPOLINN's work has been the object of solo exhibitions at MoMA, MoMA PS1, MAK Vienna, Princeton University, RED CAT Cal Arts Contemporary Art Center in Los Angeles, the Cité de l'Architecture et du Patrimoine de Paris, and Tabacalera in Madrid; and it also been exhibited at the Art Institute of Chicago, Zentrum für Kunst und Medien ZKM (Karlsruhe), London Design Museum, Whitechapel Gallery (London), Z33 (Hasselt), the Schweizerisches Architektur Museum (Basel), Lisbon and Oslo architecture triennales, and the Venice, Chicago, Gwanju, São Paulo, Santiago de Chile, and Seoul architecture biennales.

The books of the office include: Superpowers of Scale (Columbia Press, 2020), More-Than-Human (with Marina Otero and Lucia Piestroiusti; Idea Books, 2020), Mies y la gata Niebla. Ensayos sobre arquitectura y cosmopolítica (Puente Editores, 2019), Transmaterial Politics (MCD, 2017), Transmaterial / Calculable (ARQ, 2017), PHANTOM. Mies as Rendered Society (ACTAR, 2013) and Different Kinds of Water Pouring into a Swimming Pool (CalArts, 2013).

The question is: How do heterogeneous forms of sensing become a public? This is beauty.

Beauty is not sensing.

Beauty is the composition through which heterogeneous sensing becomes common.

Beauty is the event through which radically different perceptual agencies acquire the capacity to inhabit a shared reality without becoming identical.

This is the first commons of the twenty-first century.

Not forests.

Not fisheries.

Not land.

The commons of sensing.

The commons through which worlds become publicly available before they become politically negotiable.

Architecture consequently changes discipline.

Its task is not to produce beautiful objects.

Nor to reveal hidden relations.

Nor even to represent distributed realities.

Architecture becomes the practice through which heterogeneous ecologies of sensing acquire institutional form.

Its drawings, buildings, exhibitions, assemblies, legal documents, sensors, satellites, models, testimonies and material arrangements compose the perceptual conditions through which publics come into existence.

Architecture does not reveal reality.

Architecture reorganizes reality's capacity to become public.



OFFPOLINN was founded and is lead by **Andrés Jaque**. Andrés Jaque is an architect, writer and curator. He is the Dean and Professor of Architecture at Columbia University Graduate School of Architecture, Planning and Preservation. He has also been Visiting Professor at Princeton University and The Cooper Union. He has been an Alfred Toepfer Stiftung's Tessenow Stipendiat and Graham Foundation grantee. In 2018 he co-curated Manifesta 12 in Palermo, The Planetary Garden. Cultivating Co-Existence, and he is the Chief Curator of the 13th Shanghai Biennale, Bodies of Water.

Beauty therefore no longer belongs to architecture.

Architecture belongs to beauty.

Because beauty is the event through which architecture itself becomes capable of composing a common world.

The future of architecture will not be decided by style.

Nor by sustainability.

Nor by technological innovation.

It will be decided by its capacity to compose commons of sensing adequate to a planet where geology legislates, algorithms perceive, microbes negotiate, atmospheres remember, and politics has always been ecological because ecology has always already been political.

Bibliography

Ayers, A. 2023. "An Interview with Andrés Jaque." PIN–UP Magazine, no. 35. Accessed July 21, 2026.

Baumgarten, Alexander Gottlieb. 1750. Aesthetica. Frankfurt an der Oder: Johann Christian Kleyb.

Dewey, John. 1934. Art as Experience. New York: Minton, Balch & Company.

Jaque, Andrés. 2017. "Politics Do Not Happen in Squares." In Public Space? Lost and Found, edited by Gediminas Urbonas, Ann Lui, and Lucas Freeman, 56–63. Cambridge, MA: SA+P Press, MIT School of Architecture and Planning.

Jaque, Andrés. 2020. Superpowers of Scale. New York: Columbia Books on Architecture and the City.

Jaque, Andrés. 2025. "Transspecies Architecture: More-Than-Human, Transscalar, and Transmaterial Design." In Assembly: Matter, Lineament, and Aggregated Systems in Architectural Production, edited by Gail Peter Borden and Michael Meredith, 319–335. Abingdon and New York: Routledge.

Jaque, Andrés, and Office for Political Innovation. 2023a. Xholobeni Yards: Titanium and the Planetary Making of SHININESS / DUSTINESS. Research installation, The Laboratory of the Future, 18th International Architecture Exhibition, La Biennale di Venezia, Arsenale, Venice, May 20–November 26.

Jaque, Andrés, and Office for Political Innovation. 2023b. Xholobeni Yards. The Laboratory of the Future, 18th International Architecture Exhibition, La Biennale di Venezia. Accessed July 21, 2026. https://www.labiennale.org/en/architecture/2023/dangerous-liaisons/andr%C3%A9s-jaque-office-political-innovation.

Kant, Immanuel. 1790. Kritik der Urteilskraft. Berlin and Libau: Lagarde und Friedrich.

Neeson, J. M. 1993. Commoners: Common Right, Enclosure and Social Change in England, 1700–1820. Cambridge: Cambridge University Press.

Rancière, Jacques. 2004. The Politics of Aesthetics: The Distribution of the Sensible. Translated by Gabriel Rockhill. London: Continuum.

02

Carlos Arroyo Zapatero

Universidad Europea de Madrid //
carlos.arroyo@universidadeuropea.es

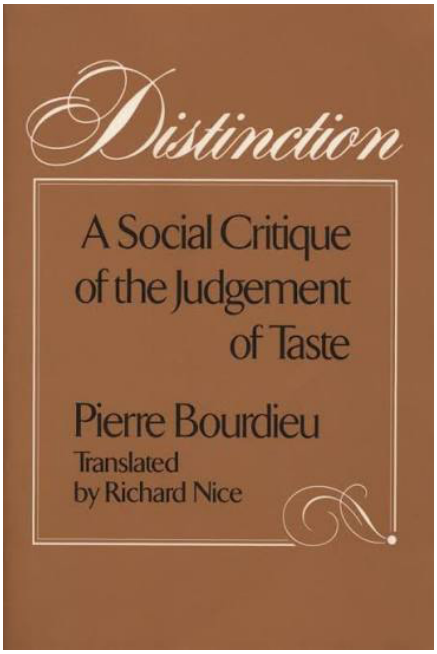
REIA NO.28
JUN. 2026
ISSN: 2340-9851

30 June 2026

On Beauty: Books for a Contemporary Architectural Aesthetics / De la Belleza: Libros para una Estética Arquitectónica Contemporánea

Annotated Book List / Lista Bibliográfica comentada

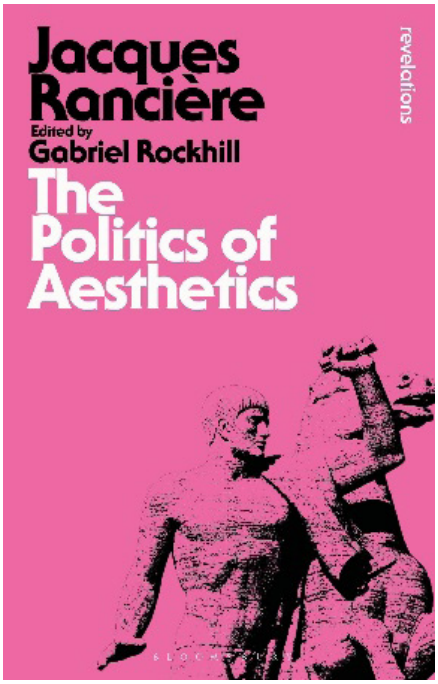
Any contemporary discussion of beauty must begin by doubting the apparent innocence of the word. For a long time, architectural beauty could be presented as a matter of proportion, harmony, order or adequacy, grounded in the architectural object itself. Over the last fifty years, however, the most influential books on aesthetics, culture and architecture have made such confidence difficult to sustain. Beauty is understood today through object-based qualities, to some extent, but mainly through the ways in which buildings are perceived, learned, recognised, authorised, mediated, inhabited, maintained, consumed, repaired and environmentally conditioned. To ask what beauty is in contemporary architecture is therefore also to ask who has the power to define it, through which institutions, images, histories, bodies and climates.



Distinction: A Social Critique of the Judgement of Taste.

Bourdieu, Pierre.
Translated by Richard Nice.
Cambridge, MA: Harvard University Press, 1984.

The unavoidable starting point is Pierre Bourdieu's *Distinction: A Social Critique of the Judgement of Taste* (1979). Bourdieu displaced beauty from the realm of universal judgement to that of social differentiation. Taste, in his account, is a system of learned dispositions through which class, education and cultural capital become visible. This has important consequences for architecture. The beautiful building is never only an object; it is also a social code. To admire austerity, ornament, patina, minimalism, raw concrete or domestic familiarity is to participate in a field of distinction, where judgement signals belonging to the select community of those who know what to see.

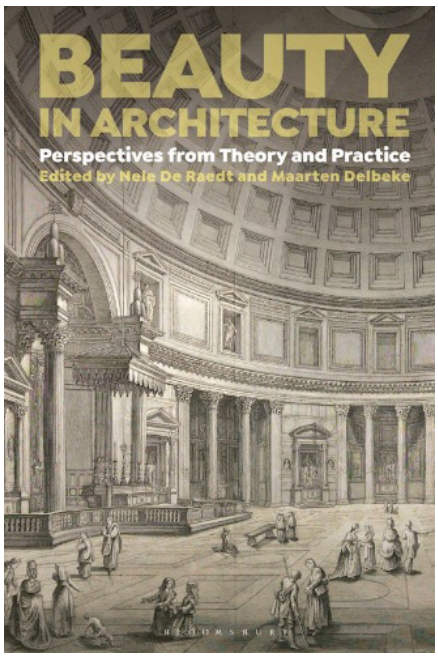


The Politics of Aesthetics: The Distribution of the Sensible.

Rancière, Jacques.
Translated by Gabriel Rockhill.
London: Continuum, 2004.

See also:
Aisthesis: Scenes from the Aesthetic Regime of Art.
Rancière, Jacques. / Translated by Zakir Paul. /London: Verso, 2013.

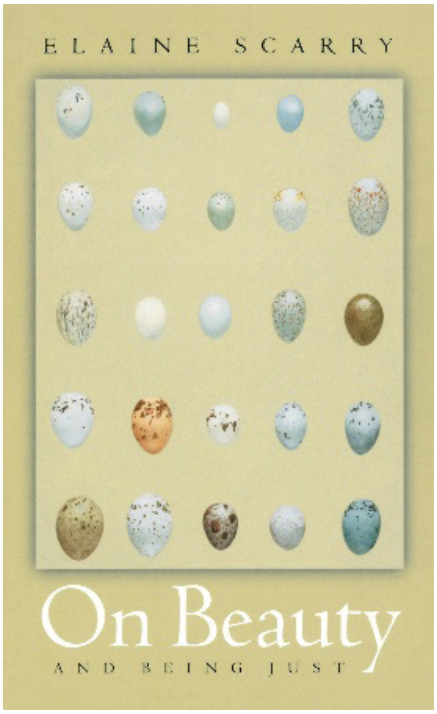
Jacques Rancière's work, especially *The Politics of Aesthetics* and *Aisthesis*, expands this problem from taste to the organisation of perception itself. For Rancière, aesthetics concerns the distribution of the sensible: the ways in which a culture decides what can be seen, said, felt and valued. This is particularly useful for understanding contemporary appeals to architectural beauty, from "Building Beautiful" policies to movements such as Architectural Uprising. These initiatives often present beauty as a shared or common value, and frequently associate it with historical, traditional or Western European architectural languages. These claims reveal the political work performed by aesthetic judgement: to define one visual tradition as beautiful is also to risk placing other forms of cultural construction, other material traditions, other climates and other publics outside the frame. From this perspective, architectural beauty is not merely a quality of buildings; it is a tool through which the political arrangement of appearances is produced, reinforced or contested.



Beauty in Architecture: Perspectives from Theory and Practice.

De Raedt, Nele, and Maarten Delbeke, eds.
London: Bloomsbury Visual Arts, 2025.

A recent architectural attempt to reopen this discussion is Nele De Raedt and Maarten Delbeke's edited volume *Beauty in Architecture: Perspectives from Theory and Practice*. The volume registers the difficulty of speaking about beauty today without forcing the term into a unified definition. The editors frame beauty as a notion suspended between public common sense, professional suspicion, Western aesthetic traditions, ideological conflict, climate concerns and demands for inclusion. In this sense, the volume confirms that beauty has returned to architectural discourse as a contested field in which questions of taste, authority, style, politics, sensory experience and justice intersect.



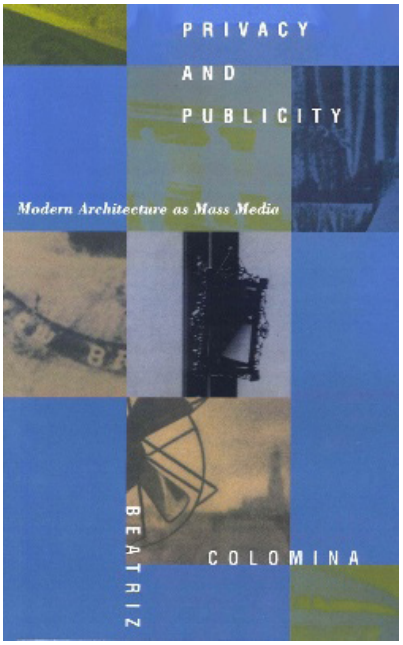
On Beauty and Being Just.

Scarry, Elaine.
Princeton, NJ: Princeton University Press, 1999.

See also:

History of Beauty.
Eco, Umberto, ed. / Translated by Alastair McEwen. / New York: Rizzoli, 2004.

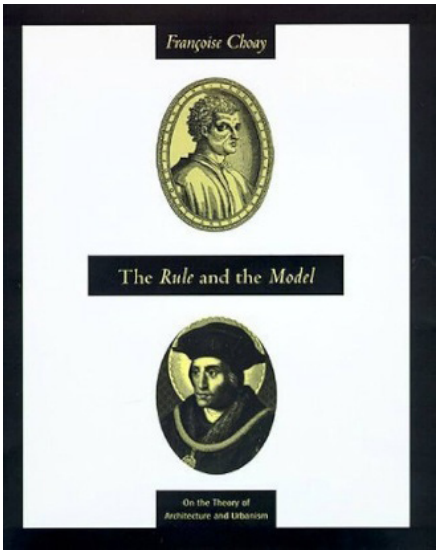
Other philosophical accounts from recent decades have attempted to recover beauty without returning to naïve formalism. Elaine Scarry's *On Beauty and Being Just* (1999) links beauty to attention, care and justice. Beauty, in Scarry's argument, asks to be looked at carefully, and this act of attention may train ethical responsiveness. Umberto Eco's *History of Beauty* (2004) reminds us that beauty has never had a stable definition: it is a historical archive of bodies, gods, monsters, machines, proportions, ornaments and ideals. Alexander Nehamas's *Only a Promise of Happiness* (2007) adds another nuance: beauty is not exhausted by instant judgement, it opens a relation of desire, attachment and future encounter.



Privacy and Publicity: Modern Architecture as Mass Media.

Colomina, Beatriz.
Cambridge, MA: MIT Press, 1994.

Architectural beauty in the age of reproduction adds a further complication: beauty is not only designed, but also circulated. Beatriz Colomina's *Privacy and Publicity: Modern Architecture as Mass Media* (1996) shows that modern architecture produced buildings, yes, but also images, magazines, exhibitions, interiors, photographs, myths and publics. The beauty of modern architecture was constructed through publicity as much as through material form. This remains true today, perhaps more intensely. Architectural beauty is shaped by renderings, social media, biennials, awards, archives and digital circulation. Colomina allows us to understand that a building's aesthetic authority often depends on how it is framed, reproduced and consumed.



The Rule and the Model: On the Theory of Architecture and Urbanism.

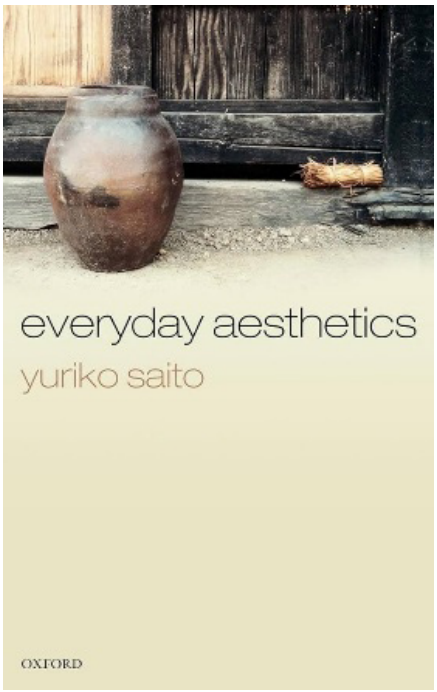
Choay, Françoise.
Translated by Denise Bratton.
Cambridge, MA: MIT Press, 1997.

See also:

The Invention of the Historic Monument.
Choay, Françoise. / Translated by Lauren M. O'Connell. /
Cambridge: Cambridge University Press, 2001.

Françoise Choay's work gives this mediation a deeper historical and institutional frame. *The Rule and the Model* and *The Invention of the Historic Monument* are crucial for understanding how architecture is caught between normative systems, exemplary forms and heritage value. Choay helps explain why beauty is often confused with preservation, authenticity or cultural legitimacy. In this view, we do not simply protect what is already considered beautiful; rather, what a society chooses to protect often comes to be perceived as beautiful. Protection itself is selective, and this selectivity transforms architectural beauty into a question of memory, patrimony and loss. Architectural beauty therefore concerns not only new form, but also the conditions under which the past is selected, protected and allowed to become present.

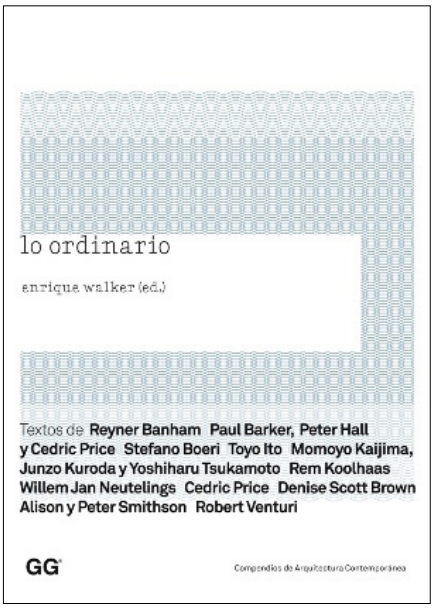
Mariam Issoufou's chapter in De Raedt and Delbeke's volume (see above), "The [In]justice of Beauty in Architecture" gives this political argument a sharper architectural and global dimension. For Issoufou, beauty is connected to dignity, belonging, well-being and the possibility of recognising oneself in the built environment. This is why unequal access to beauty becomes a question of justice. Her critique is particularly important because it separates beauty from luxury: beautiful architecture can emerge from design intelligence, cultural specificity, local materials, climate, craft and use. In this sense, Issoufou's argument expands the critique of taste beyond class distinction: beauty is also shaped by race, colonial history, global inequality and the aesthetic authority of a privileged minority.



Everyday Aesthetics.

Saito, Yuriko.
Oxford: Oxford University Press, 2007.

Against the dominance of the canon, another important strand has shifted attention toward the everyday. Yuriko Saito's *Everyday Aesthetics* (2007) offers one of the clearest ways to understand beauty as part of ordinary life. Aesthetic experience is not limited to works of art or exceptional buildings; it is embedded in habits, gestures, weather, domestic objects, maintenance, neighbourhood rituals and repeated use. For architecture, this is essential. A balcony with laundry, a courtyard with children, a shaded bench, a repaired wall, a familiar entrance or a modest threshold may hold an ultimate form of beauty: the beauty of places where architecture most directly enters life.



Lo ordinario.

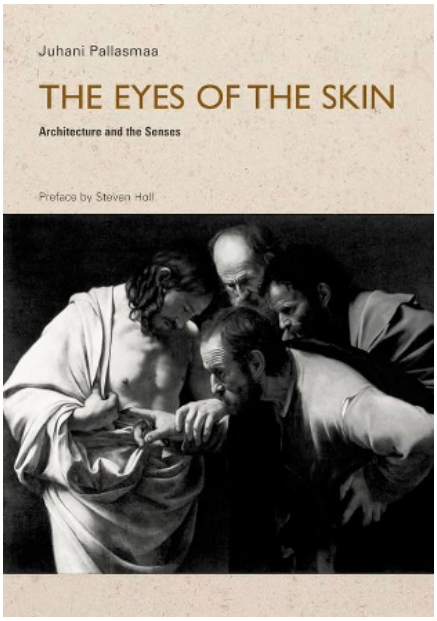
Walker, Enrique, ed.
Barcelona: Gustavo Gili, 2010.

See also:

Architecture Without Architects: A Short Introduction to Non-Pedigreed Architecture.

Rudofsky, Bernard. / New York: Museum of Modern Art, 1964.

This concern for the ordinary has architectural precedents. Bernard Rudofsky's *Architecture Without Architects* (1964), although earlier than the fifty-year frame we have set for this annotated book list, remains indispensable because it challenged the professional canon by foregrounding anonymous, vernacular and collective forms of intelligence. Enrique Walker's *Lo ordinario* (2010) continues this line by treating the ordinary as one of architecture's most productive categories. The ordinary is not the banal opposite of beauty; it is a field where beauty appears without proclamation. It also shifts attention from authorship to appropriation, from monument to routine, from aesthetic autonomy to the intelligence of use.

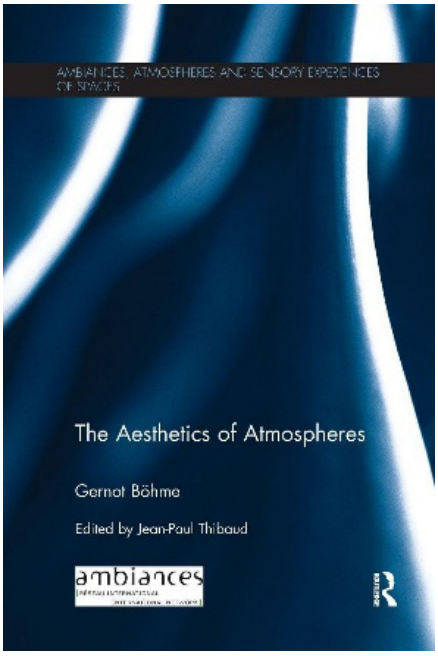


The Eyes of the Skin: Architecture and the Senses.

Pallasmaa, Juhani.
London: Academy Editions, 1996.

See also:
Atmospheres: Architectural Environments; Surrounding Objects.
Zumthor, Peter. / Basel: Birkhäuser, 2006.

A parallel tradition has defined beauty through perception, atmosphere and embodied experience. Juhani Pallasmaa's *The Eyes of the Skin* (1996) criticised the dominance of vision and recovered the tactile, auditory, haptic and bodily dimensions of architectural experience. Peter Zumthor's *Atmospheres* (2006) gave this sensibility an influential architectural vocabulary: temperature, sound, material presence, intimacy, light, shadow and emotional resonance. These books matter because they redefine beauty as something that happens between body and environment. Beyond composition, beauty is a situation, a mood, a felt intensity.

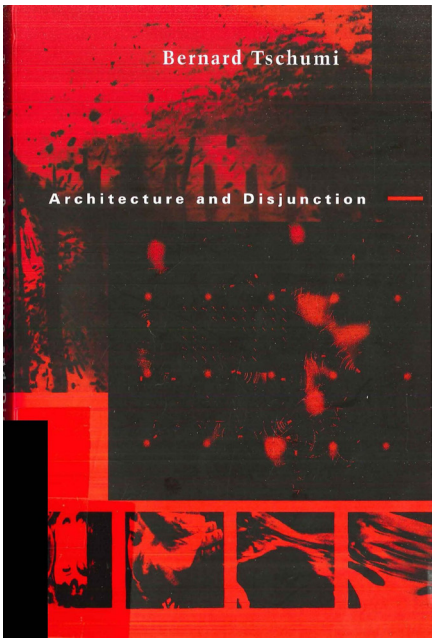


The Aesthetics of Atmospheres.

Böhme, Gernot.
Edited by Jean-Paul Thibaud. London: Routledge, 2017.

See also:
Questions of Perception: Phenomenology of Architecture.
Holl, Steven, Juhani Pallasmaa, and Alberto Pérez-Gómez.
Tokyo: A+U Publishing, 1994.

This atmospheric understanding also connects with Gernot Böhme's theory of atmospheres and with phenomenological accounts such as *Questions of Perception*. Together, these works help explain why contemporary architectural beauty often appears as softness, silence, lightness, mist, depth, reflection or sensory suspension. The beautiful building may be the one that produces a certain quality of air, light, sound or bodily orientation. In this sense, atmosphere is one of the most powerful contemporary definitions of beauty.



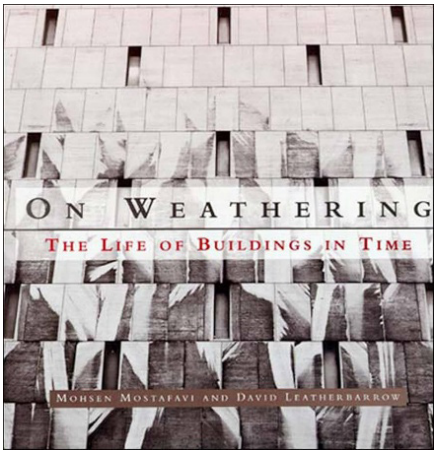
Architecture and Disjunction.

Tschumi, Bernard.
Cambridge, MA: MIT Press, 1994.

See also:

Body, Memory, and Architecture.
Bloomer, Kent C., and Charles W. Moore, with Robert J. Yudell.
New Haven: Yale University Press, 1977.

Movement gives beauty another temporal dimension. A first temporal critique concerns the limits of the still photograph: architecture is perceived through approach, entry, circulation, pause, ascent, descent, detour and return. Its beauty unfolds through bodily sequence and changing perception rather than through a single privileged view. In *Body, Memory, and Architecture* (1977), Kent Bloomer and Charles Moore connect spatial experience to the body, memory and orientation, while Bernard Tschumi's *Architecture and Disjunction* (1994) introduces movement, event and programme as destabilising forces within architectural form. From this perspective, beauty is not the perfection of the still image, but the intensity of an itinerary.



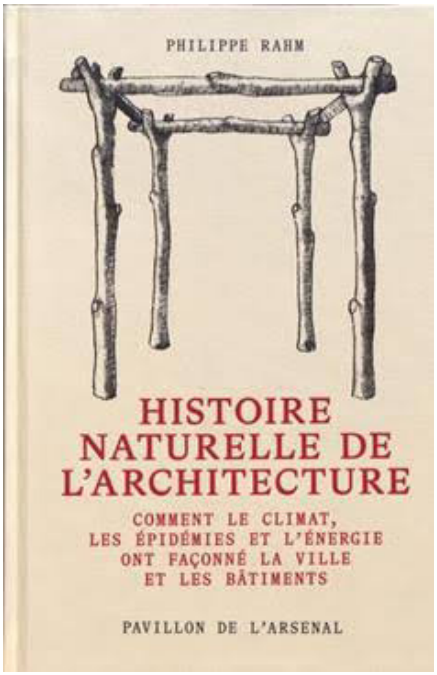
On Weathering: The Life of Buildings in Time.

Mostafavi, Mohsen, and David Leatherbarrow.
Cambridge, MA: MIT Press, 1993.

See also:

How Buildings Learn: What Happens After They're Built.
Brand, Stewart. / New York: Viking, 1994.

A different temporal perspective concerns the life of buildings after completion. Architecture is exposed to weather, occupation, damage, repair, adaptation and changing forms of use. In *On Weathering: The Life of Buildings in Time* (1993), Mohsen Mostafavi and David Leatherbarrow describe time as an active architectural agent, one that transforms surfaces, joints, colours and textures, in ways that may lead to positive appreciation. Stewart Brand's *How Buildings Learn* (1994) shifts the argument toward adaptability, showing that buildings acquire value by changing well. More recent work on reuse, including Bie Plevoets and Koenraad Van Cleempoel's *Adaptive Reuse of the Built Heritage* (2019), further challenges the idea of architectural beauty as pristine permanence. Beauty may instead lie in duration, adjustment, vulnerability and the capacity to take on a second life.



Histoire naturelle de l'architecture: Comment le climat, les épidémies et l'énergie ont façonné la ville et les bâtiments.

Rahm, Philippe.
Paris: Pavillon de l'Arsenal, 2020.

See also:
Climatic Architecture.
Rahm, Philippe. / Barcelona: Actar, 2023.

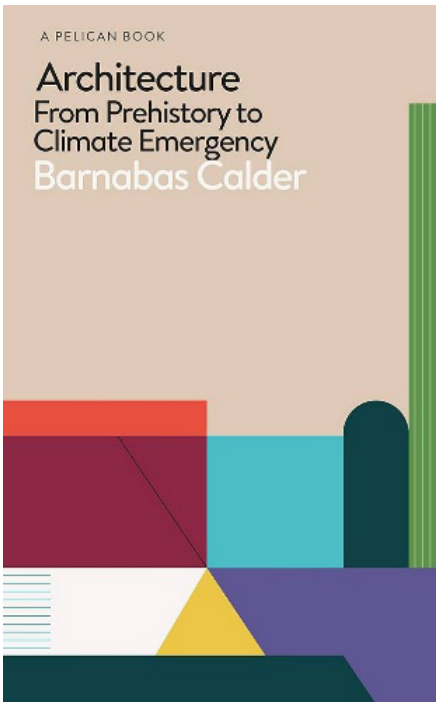
The most significant recent transformation, however, is environmental. Here the question of beauty moves beyond taste, image, atmosphere and time toward climate, energy, matter and planetary consequence. Philippe Rahm's *A Natural History of Architecture* and *Climatic Architecture* are central because they propose that architecture should be understood through physical and biological forces: heat, humidity, radiation, convection, air, microbes, metabolism and comfort. In Rahm's work, beauty emerges from the invisible conditions that make space inhabitable. The beautiful is climatic before it is stylistic.



Historia medioambiental de la arquitectura.

Prieto, Eduardo.
Madrid: Cátedra, 2019.

Eduardo Prieto's *Historia medioambiental de la arquitectura* (2019) offers a broader historical counterpart to this position. Prieto reads architectural history through energy, climate, material resources and bodily experience, expanding accounts based on form, style and typology. This is decisive for a contemporary theory of beauty because it situates architectural value in the long relationship between human bodies and environmental systems. Fire, air, water, earth, comfort, shelter, scarcity and abundance all become aesthetic categories. Beauty is shaped by the ways architecture negotiates the conditions of life.



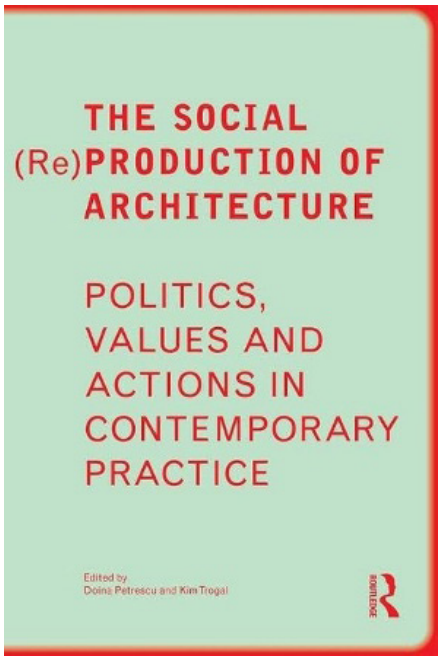
Architecture: From Prehistory to Climate Emergency.

Calder, Barnabas.
London: Pelican Books, 2021.

See also:

Raw Concrete: The Beauty of Brutalism.
Calder, Barnabas. / London: William Heinemann, 2016.

Barnabas Calder's *Architecture: From Prehistory to Climate Emergency* (2021) radicalises this environmental argument by reading architectural history through energy regimes. Buildings are material concentrations of available energy, labour, extraction and technology. This perspective gains particular force when read alongside Calder's earlier *Raw Concrete: The Beauty of Brutalism* (2016), a title that resonates strongly here. Brutalism was not self-evidently beautiful to everyone; its beauty had to be narrated through ideas of honesty, mass, social ambition, material force and historical necessity. Calder's work suggests that a similar narrative task now confronts architecture after climate emergency. If energy, durability, repair and restraint are to become aesthetic values, they need to be made culturally legible. The low-energy dwelling, the reused structure, the repaired surface or the materially frugal building may not fit inherited images of beauty, but they can become beautiful when understood through the stories of energy, care, scarcity and endurance that they embody.



The Social (Re)Production of Architecture: Politics, Values and Actions in Contemporary Practice.

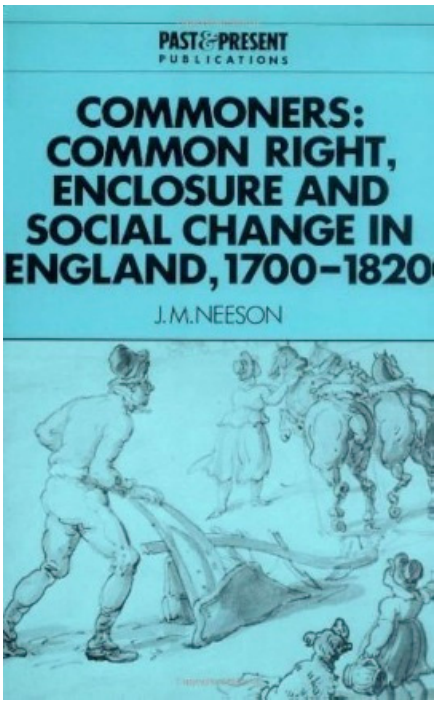
Petrescu, Doina, and Kim Trogal, eds.
London: Routledge, 2017.

See also:

A Pattern Language: Towns, Buildings, Construction.
Alexander, Christopher, Sara Ishikawa, and Murray Silverstein, with Max Jacobson, Ingrid Fiksdahl-King, and Shlomo Angel.
New York: Oxford University Press, 1977.

The commons introduces another crucial dimension. Christopher Alexander's *A Pattern Language* (1977), despite its distance from much contemporary theory, remains important because it imagines architectural beauty as collectively recognisable, usable and repeatable. More recent work such as Doina Petrescu and Kim Trogal's *The Social (Re)Production of Architecture* (2017) reframes this

in explicitly political terms: architecture is produced by many agents, including architects, but also communities, users, institutions, maintenance practices, economies of care and shared infrastructures. Beauty here is the provisional result of negotiation.

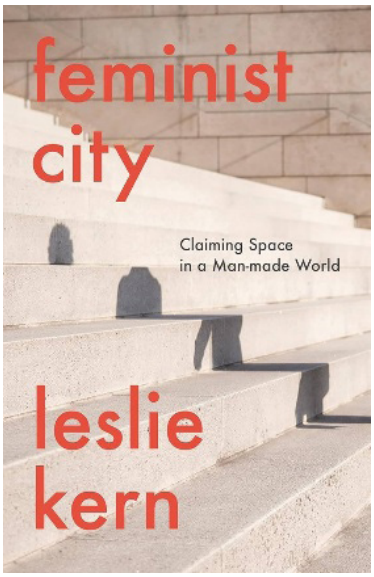


Commoners: Common Right, Enclosure and Social Change in England, 1700–1820.

Neeson, J. M.
Cambridge: Cambridge University Press, 1993.

See also:
Superpowers of Ten.
Jaque, Andrés, and Office for Political Innovation.
New York: Columbia Books on Architecture and the City, 2015.

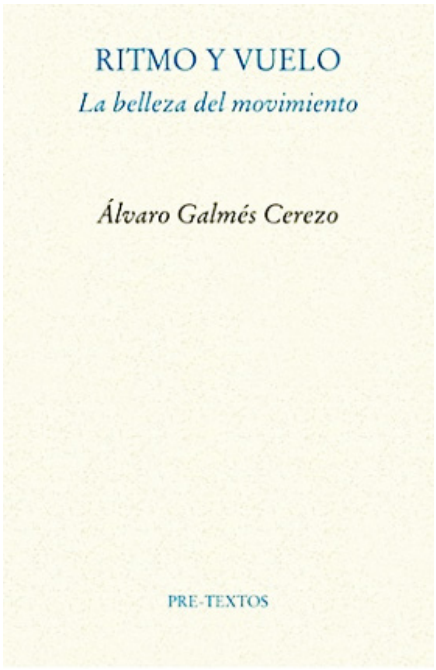
J. M. Neeson's *Commoners: Common Right, Enclosure and Social Change in England, 1700–1820* (1993) gives the commons a concrete historical meaning as a lived system of rights, uses, obligations, conflicts and resources. In conversations leading to this issue, Andrés Jaque has referred to Neeson's work as one of the pioneering readings on the commons. This reference gives his architectural assemblages a sharper political meaning. Architecture becomes a field in which bodies, objects, ecologies, domestic practices, technologies and publics are arranged and negotiated. Beauty emerges here as a collective arrangement. It may appear in a greenhouse, a kitchen, a shared platform, a water system, a temporary installation or a domestic ecology. The beautiful makes forms of life visible, negotiable and sustainable.



Feminist City: Claiming Space in a Man-Made World.

Kern, Leslie.
London: Verso, 2020.

Feminist and spatial justice perspectives also transform the question of beauty. Leslie Kern's *Feminist City* (2020), for example, shows that space is experienced differently according to gender, care work, safety, mobility and social expectation. If beauty is linked to belonging, then it must also be linked to exclusion. A beautiful city for whom? A welcoming public space for which bodies? A comfortable interior for whose labour? These questions are essential to any contemporary theory of architectural beauty because they prevent beauty from becoming a universal mask over unequal experience.



Ritmo y vuelo: la belleza del movimiento.

Galmés Cerezo, Álvaro.
Valencia: Pre-Textos, 2025.

We close with a reference close to home. Álvaro Galmés Cerezo, a member of REIA's editorial board, has written in *Ritmo y vuelo: la belleza del movimiento* (2025) a book that deserves inclusion here not out of courtesy, but because it asks a question that remains open at the end of this itinerary: whether, after all the differences of culture, class, media, climate, gender, memory and collective practice, there might still be a shared human ground for beauty. His answer is developed through rhythm and flight, rooted in early and fundamental bodily experiences. Rhythm belongs to the first organisation of bodily life: beginning to breathe, learning to walk and speak, repeating, balancing and anticipating. Flight names the corresponding desire to escape gravity, to rise, to exceed the given weight of the world. In this sense, beauty may have one of its deepest roots in movement itself: in the rhythmic patterns through which bodies inhabit the earth, and in the recurrent dream of leaving it.

These debates establish beauty as a plural and demanding field. Beauty may be atmospheric, ordinary, climatic, collective, mediated, repaired, light, raw, excessive, restrained, ironic, situated or sublime. Across the last fifty years, books on aesthetics and architecture have expanded the category into a way of asking how architecture organises perception, value, matter, energy, memory and social life.

For this reason, "the common beauty" names a shared and conflictive question: how do different communities, bodies, histories and environments come to recognise architectural value? Who defines beauty, and through what forms of authority? How is beauty claimed through use, repair, climate, ordinary life or collective action? To revisit beauty today is to expand the field in which architecture can be judged: by the richness of the worlds it makes perceptible, habitable and shareable.

03

Eduardo Arroyo Muñoz

Universidad Europea de Madrid //
eduardo.arroyo@universidadeuropea.es

REIA NO.28
JUN. 2026
ISSN: 2340-9851

La Emperatriz Está Desnuda... o algunas Propiedades de la Belleza / The Empress Is Naked... or Some Properties of Beauty

This essay offers a critical reflection on the contemporary crisis surrounding the concept of beauty, particularly within the realm of architecture. It begins with the premise that beauty is not democratic—a fact that generates social tensions and complicates both its definition and its appropriation. Throughout history, beauty has been subject to myriad interpretations—ranging from an ideal, objective dimension to subjective, cultural, or political facets—without ever achieving a stable synthesis. Today, this lack of a clear definition has intensified as beauty fragments into multiple categories, there by diluting its meaning.

The text identifies three fundamental properties of beauty—time, precision, and complexity—as cross-cutting analytical tools. Through these lenses, it examines how beauty can manifest as either an instant or a duration, depend on technical accuracy or emerge from autonomous technological processes, and oscillate between the self-evident and the revealed.

Against this backdrop, the essay critiques contemporary architecture, which is dominated by the imperatives of sustainability. While these imperatives address urgent needs, they have relegated the pursuit of beauty to the background, resulting in an output that is homogeneous, utilitarian, and devoid of an inspiring aesthetic canon. Sustainability, understood as both a technical and moral narrative, cannot on its own generate meaningful aesthetic experiences.

The essay concludes that beauty remains an essential and irreplaceable component, the absence of which impoverishes the discipline of architecture. Reclaiming it requires transcending mere normativity and reactivating a creative dimension capable of integrating technical requirements without sacrificing aesthetic and cultural power.

Keywords: beauty, time, precision, complexity, unsustainability

Este ensayo reflexiona críticamente sobre la crisis contemporánea del concepto de belleza, especialmente en el ámbito de la arquitectura. Parte de la premisa de que la belleza no es democrática, lo que genera tensiones sociales y dificultades para su definición y apropiación. A lo largo de la historia, la belleza ha sido objeto de múltiples interpretaciones, desde su dimensión ideal y objetiva hasta su carácter subjetivo, cultural o político, sin lograr una síntesis estable. En la actualidad, esta indefinición se ha intensificado mediante su fragmentación en múltiples categorías, diluyendo su significado.

El texto identifica tres propiedades fundamentales de la belleza, tiempo, precisión y complejidad, como herramientas analíticas transversales. A través de ellas, se examina cómo la belleza puede manifestarse como instante o duración, depender de la exactitud técnica o emerger de procesos tecnológicos autónomos, y oscilar entre lo evidente y lo revelado.

En este contexto, se plantea una crítica a la arquitectura contemporánea dominada por los imperativos de sostenibilidad. Aunque estos responden a necesidades urgentes, han desplazado la búsqueda de belleza hacia un plano secundario, generando una producción homogénea, utilitaria y carente de un canon estético ilusionante. La sostenibilidad, entendida como narrativa técnica y moral, no logra por sí sola producir experiencias estéticas significativas.

El ensayo concluye que la belleza sigue siendo un componente esencial e insustituible, cuya ausencia empobrece la disciplina arquitectónica. Recuperarla implica trascender lo normativo y reactivar una dimensión creativa capaz de integrar exigencias técnicas sin renunciar a su potencia estética y cultural.

Palabras clave: *belleza, tiempo, precisión, complejidad, insostenibilidad*

01. La Emperatriz está desnuda... o algunas propiedades de la belleza

"¡Pero si no lleva nada!"
Hans Christian Andersen

"La belleza ya no es un requisito del arte; una obra puede ser significativa y ser arte incluso si no es bella en absoluto."
Arthur Danto

La belleza no es democrática.

No lo es en las capacidades de las personas para crearla, ni en las posibilidades individuales o colectivas para percibirla. Ello genera inquietud y rechazo, a la vez que la vuelve ajena, envidiable, despreciable o todo a la vez. Lejos de ser un mecanismo de unificación, supone la mayoría de las veces una fractura y una distinción social como sostenía Pierre Bourdieu. No sabemos qué hacer con ella en este polarizado siglo XXI, convertida en una aspiración molesta para el individuo inseguro, por inalcanzable, difuminada o incomprensible.

Pero esto no es algo nuevo. A lo largo de la historia ha existido un conflicto permanente sobre la naturaleza de la belleza y los mecanismos para su aparición y apropiación. Cada pensador ha dotado de características propias a su apreciación de la misma, siendo el catálogo tan extenso como dispar y desavenido. Este enfrentamiento histórico se mantiene sin resolver y está camuflado en casi todas las facetas de nuestras vidas, incluida la arquitectura. En esta época de corrección y disimulo social, evitar pronunciarse sobre la belleza o insistir en su irrelevancia se ha convertido en un refugio para quienes no desean tomar partido.

Parte de este litigio irresoluble reside en el fracaso de intentar englobar en un solo sustantivo la complejidad de significados, propiedades y mecanismos que se ocultan tras ella. Nuestro pensamiento se ha expandido y sofisticado con el tiempo y, sin embargo, el vocabulario en torno a la belleza permanece inalterado.

Utilizamos la misma palabra para definir un vasto abanico de posibilidades que desdibujan sus límites y vuelven impreciso su significado. Hoy solo parece definible cuando se adjetiva y fragmenta en campos temáticos como belleza mediada, postcolonial, situacional, dinámica, multicultural o de género, entre otros. Cabe preguntarse si no se ha incurrido en un esfuerzo infructuoso al intentar introducir demasiados conceptos, sensaciones y comportamientos sociales bajo el mismo vocablo.

A pesar de los múltiples e intensos debates históricos, las creaciones que mantienen en pie este ente tan inasible han sido, durante veinticinco siglos, lo único que ha merecido ser salvado en múltiples contiendas bélicas. Sólo lo bello ha sobrevivido de manera irrefutable entre las cenizas de nuestra imparable voluntad de destrucción.

La emergencia de un régimen psíquico colectivo centrado en la supervivencia planetaria, un fenómeno sin precedentes históricos, ha transformado profundamente el estatuto cultural de la belleza. Esta ya no se percibe como una fuerza orientadora o emancipadora para el porvenir, sino que tiende a interpretarse como un fenómeno accesorio, vinculado a prácticas de distinción social y absorbida por las dinámicas del mercado.

De este contexto surgen los interrogantes que orientan la presente reflexión: si la necesidad imperativa de supervivencia puede constituirse en fuente de experiencia estética o incluso adquirir una dimensión propiamente bella; y si las exigencias primarias energéticas, materiales, normativas o éticas que condicionan nuestra acción son capaces de generar formas de belleza arquitectónica.

Esta situación de incertidumbre, que estrecha los márgenes de la libertad creativa, contribuye a explicar la creciente dificultad para vincular la idea de belleza con los imperativos de la sostenibilidad en el ámbito arquitectónico, convertida en el principal emblema de la supervivencia colectiva.

Desde esta perspectiva, la arquitectura parece haberse quedado huérfana de un horizonte estético capaz de suscitar ilusión y deseo. Los extensos mandatos asociados a la eficiencia energética, la reutilización de materiales, la descarbonización y las responsabilidades sociales ineludibles han desplazado progresivamente la acción creativa de su posición privilegiada. Como consecuencia, la belleza ha visto restringida su presencia en la ecuación arquitectónica y de ahí la pertinencia de reabrir esta reflexión sobre su valor dentro de los desafíos del presente.

La progresiva homogeneización de los modos de pensamiento y de los procesos de diseño a escala global, junto con la reiteración de organizaciones espaciales utilitaristas y de soluciones materiales y narrativas semejantes, han contribuido de forma involuntaria a la configuración de un estilo de arquitectura de la supervivencia.

La minimización de la importancia de la belleza en la producción arquitectónica ha favorecido la hegemonía del enfoque cuantitativo de la sostenibilidad. Sin embargo, a pesar del amplio respaldo político y económico recibido, no ha conseguido articular un nuevo canon estético capaz de resultar creíble y motivador.

Al igual que sucede con el concepto de belleza, la arquitectura sostenible se ha visto significada por múltiples capas de carácter cuantificable, material o utilitarista, acumuladas de forma heterogénea bajo una misma etiqueta.

Por un lado, se encuentra una arquitectura basada en la certificación y en el cumplimiento de estándares evaluables de optimización, reutilización y ahorro de agua y energía, promovidos por sistemas como LEED, BREEAM o Passive House. Por otro, emerge una arquitectura regenerativa centrada en la reducción de la huella de carbono y de las emisiones a lo largo de su ciclo de vida. A ello se suma una corriente de carácter material que prioriza el empleo de madera, la paja comprimida, la arcilla y las fibras naturales, poniendo el foco en la mejora de la calidad del aire interior y en los principios de la economía circular y de proximidad.

Finalmente, aparece una aproximación más sofisticada, representada por Philippe Rahm, orientada a la creación y el control de atmósferas a partir de variables microclimáticas vinculadas al ahorro energético como el aire, la temperatura, la humedad, la radiación solar o el viento, en un intento de formalizar una belleza alternativa.

Salvo, quizá, el último de estos enfoques, las nuevas directrices prescriptivas de la arquitectura sostenible se han revelado insuficientes para suscitar esa afección inesperada del intelecto y la sensibilidad que caracteriza a la experiencia de la belleza. Para alcanzar algún grado de intensidad estética, sus resultados continúan dependiendo de la incorporación de acciones creativas tradicionales de forma, composición y lenguaje arquitectónico, que actúan como mediadores y veladuras de sus principios técnicos y funcionales.

En su cuento El traje nuevo del emperador, Hans Christian Andersen ya advirtió sobre la hipocresía social y los intereses ocultos que con frecuencia rodean los juicios de belleza. La historia relata cómo un emperador vanidoso es engañado por dos estafadores que le prometen el más hermoso de los trajes, aunque invisible para quienes fueran incapaces de apreciar sus virtudes. Convencidos por la presión colectiva y el temor a parecer necios, tanto el emperador como sus súbditos fingen admirar la belleza inexistente, hasta que la voz inocente de un niño desvela el engaño al señalar que el emperador está desnudo.

Algo de ese artificio de fingimiento parece proyectarse sobre la relación entre la belleza y lo sostenible. La cuestión es si el reconocimiento de lo bello depende de la presión cultural y sensible que ejerce la sociedad, condicionando la percepción del observador temeroso de quedar excluido, o si responde a cualidades capaces de manifestarse de manera intemporal e intrínseca al objeto. En cualquiera de los dos casos, sin la aparición de un despertar estético que movilice intelecto y sensibilidad, difícilmente puede producirse una revelación de lo bello, ni del engaño que lo suplanta.

Partimos, por tanto, de la premisa de que los momentos en los que descubrimos la belleza poseen siempre un cierto carácter de extrañeza. Constituyen experiencias de alteridad que irrumpen en la rutina cotidiana y en las que acontece algo que escapa a la comprensión inmediata y a la explicación racional.

Desde esta perspectiva, el presente escrito postula la existencia de determinados atributos inmutables de la belleza que desempeñan un papel esencial tanto en su construcción conceptual como en su aprehensión. Su identificación permite, además, establecer un marco analítico susceptible de aplicarse al estudio de la belleza en cualquier producción, estilo o periodo histórico, atendiendo tanto a su presencia como a las propiedades inherentes que los caracterizan.

Entre dichos atributos, el tiempo, la precisión y la complejidad emergen de manera recurrente en las diversas reflexiones y aproximaciones desarrolladas en torno a la búsqueda de la belleza. La presencia constante de estas categorías suscita una serie de interrogantes con implicaciones directas en la producción y la valoración de la arquitectura, de las que derivan tanto el objetivo como las preguntas que orientan la presente investigación.

Surge así un conjunto de cuestiones fundamentales, planteadas como método de indagación y ejercicio de mayéutica: ¿es la belleza una revelación instantánea o el resultado de una elaboración prolongada? ¿Se manifiesta a través del dominio de la técnica o mediante la resolución tecnológica? ¿Se desvela en un orden evidente o en la complejidad subyacente? Y, finalmente, como síntesis en el contexto contemporáneo, ¿puede la belleza ser sostenible?

La exploración de estas cuestiones en el ámbito de la arquitectura sostenible, entendida en los términos anteriormente expuestos, constituye el objetivo central de la presente investigación. A través de ellas se propone examinar hasta qué punto los principios que sustentan la experiencia y la construcción conceptual de la belleza resultan compatibles con los atributos definidos de lo sostenible.

02. El tiempo en la belleza ¿Instante o duración?

"Detente, instante, ¡eres tan bello!"
Johann Wolfgang von Goethe

"Primero cedimos la memoria, después cedimos la concentración y al final cedimos la curiosidad y el deseo."
Rafael Argullol

La belleza expande el tiempo o lo comprime, pero nunca le permite ser ordinario.

En cierta manera, lo desafía y lo revela como experiencia desinteresada y, como ya intuyera Immanuel Kant, suspende el tiempo rutinario, práctico y utilitario.

Al igual que una partícula subatómica presenta dos propiedades, posición e impulso, incompatibles en una lectura simultánea, la belleza parece articular una dualidad de tiempos antagónicos. Por un lado, puede ser instantánea, atávica e intuitiva y por otro, desplegarse en la duración como experiencia razonada y crítica, pero no en ambos registros a la vez.

Henri Bergson se ocupó intensamente de esta condición dual del tiempo. Su idea de la duración como flujo continuo de la conciencia, que configura una intensidad experiencial de carácter cualitativo, se oponía a la sucesión de instantes divisibles y cuantitativos de la vida cotidiana, influyendo decisivamente en el mecanismo de comprensión de lo bello.

En las piezas artísticas, la belleza se va adquiriendo en la duración de su realización, irrumpiendo un instante en el que sus autores la reconocen. Es el momento perceptivo del que hablan los artistas, aquél en que algo es exactamente lo que debe ser, ni más ni menos, incluso bajo una apariencia inacabada.

La arquitectura requiere más tiempo para ser producida y percibida en toda su belleza. Como objeto de cuatro dimensiones, con recorridos y funciones temporales, el consumo de tiempo para la adquisición de belleza se encuentra inevitablemente más dilatado. Con la modernidad, algunas imágenes estáticas de edificios llegan a transmitir una forma de belleza instantánea en forma de simulacro.

La belleza fugaz reside también en los detalles o en la primera impronta sorpresiva de la presencia de un edificio. Sin embargo, la compresión profunda y completa de su significado emerge al enlazar, de manera sensible o racional, todas las partes y propiedades del objeto. Se trata de una belleza perteneciente al mundo de la duración y no del instante.

Ocurre en ocasiones que un edificio no llega a transmitir una belleza completa y consistente al no colaborar sus diferentes elementos en la misma dirección. En esos casos, pueden aparecer múltiples bellezas fragmentarias que encadenan una sucesión de eventos entre sí ajenos. Estas pequeñas bellezas instantáneas actúan como potenciadoras de momentos arquitectónicos, pero resultan incapaces de confeccionar una duración de belleza reveladora.

En otra dimensión del tiempo, lo bello nunca permanece inalterado sino que asume un cierto sentido informativo al envejecer. Como relatara Marcel Proust, una especie de vibración de la memoria capaz de reconstruir la belleza en un viaje de idas y vueltas que enlaza fragmentos entre lo que era y lo que es.

Un estilo arquitectónico puede entenderse como un sistema de producción de belleza acotado en el tiempo, que nos permite alcanzar cuotas controladas de la misma. Sin embargo, existen arquitecturas que evidencian una belleza que sobrevive al tiempo sin modificarse, atravesando diferentes sistemas estilísticos. Su legibilidad persiste bajo parámetros culturales diversos a los de su origen. Se trata de una belleza intrínseca al objeto, que no depende de la época del observador.

Hay objetos que adquieren otro tipo de belleza de forma inesperada al situarse en un determinado lugar o al relacionarse con otros a su alrededor. Edificios que en su origen no tenían ninguna voluntad estética adquieren belleza con el tiempo, revelándose esta como extrínseca por su manera de entablar relaciones temporales.

Aldo Rossi ya intuyó esta situación al afirmar que el tiempo incorpora en algunas edificaciones un tipo de belleza no buscada y que llega un momento en que sus relaciones paisajísticas transforman su arquitectura en geografía. Esa integración en un entorno asociativo e interactivo incluye a la ciudad, conformada como una geografía de las diversas memorias colectivas de cada época.

La belleza requiere la puesta en marcha de nuestros sentidos, intuiciones y entrenamiento racional, pero también de ciertos recursos atávicos que nos vienen dados. Existe un acceso a la belleza de carácter innato o heredado, recurrente en toda la experiencia humana. Integrada en la costumbre cotidiana, se manifiesta como una atracción instantánea en ciertos tipos de belleza natural como la de género o como una duración construida, como ocurre durante una puesta de sol o un eclipse.

También puede vislumbrarse una corriente inversa que manifiesta la pérdida progresiva de belleza a través de la costumbre sostenida en el tiempo. La percepción recurrente de un edificio lo vuelve cotidiano y puede erosionar sus atributos y capacidad de emocionar y desvelar el mundo como si fuera la primera vez.

El tamaño deviene una condición fundamental en relación con la belleza de la costumbre. Aquello a lo que no estamos acostumbrados a ver pertenece, o bien al mundo de lo extremadamente pequeño o cuántico, o bien a la escalas universal de lo inmensamente grande. Ambos extremos poseen la capacidad de generar una belleza cautivadora y reveladora, alejada de los objetos rutinarios y duraderos de nuestra experiencia cotidiana. Este tipo de belleza espontánea e inasible es la que, como relatara Friedrich Nietzsche, agrieta lo ordinario y afirma la vida, aun sabiéndola efímera y pasajera.

La capacidad mutante de la belleza constituye otro tipo de propiedad temporal particularmente contemporánea. Se define como aquella que, al transformar sus propiedades a lo largo del tiempo, no desaparece sino que se reconfigura y se revela desde una óptica distinta. Ocurre, por ejemplo, en algunos cuerpos humanos cuya característica belleza de juventud da paso, en la vejez, a otras connotaciones que desvelan una belleza transformada.

En las últimas décadas ha tomado fuerza un concepto de belleza vinculada a la sensibilidad neurocognitiva promovido, entre otros, por Catherine Malabou y Alva Noë. Estos enfoques se centran en la percepción activa del sujeto y los procesos dinámicos de transformación que tienen lugar en nuestro cerebro a lo largo del tiempo. La neuroplasticidad o capacidad de automodificación de la conciencia, se activa mediante el aprendizaje de experiencias en situaciones creativas. En este sentido, la belleza arquitectónica surge de una experiencia corporal activa del espacio, plástica y transformable, que emerge de la capacidad de cambio y adaptación del sujeto en el tiempo.

Este proceso de transformación temporal del cerebro se articula a través de modificaciones en el aprendizaje cultural del observador. La reconfiguración del sistema nervioso transforma al sujeto perceptor, abriendo nuevas oportunidades de acceso y reconocimiento de belleza que anteriormente no poseía.

En los edificios, esta plasticidad se traslada a la capacidad de la forma para transformarse dinámicamente, absorbiendo rupturas o desfiguraciones que tradicionalmente no han formado parte de lo bello.

Un mecanismo en la producción de este tipo de belleza cambiante en el tiempo procede de la recursividad ante las contingencias planteada por Yuk Hui. Se trata de un proceso de retorno a sí mismo que no se repite de forma mecánica, sino que se modifica con cada iteración. Este movimiento en bucle introduce discontinuidades en su duración, en oposición al tiempo lineal de los procesos modernos, y da paso a formas de autoorganización del objeto. Una belleza autogenerada que no pertenece ni al instante aislado ni a la duración lineal, sino a un tipo de eco temporal de ida y vuelta.

03. La precisión en la belleza ¿Técnica o tecnología?

"La belleza reside en la sutileza"
Arthur Schopenhauer

"La precisión es la condición previa de la posibilidad"
Simon Winchester

La belleza demanda la máxima precisión de las capacidades creadoras.

La precisión desvela un límite donde reside el resto inconquistable de imprecisión. Su búsqueda es la historia del ajuste progresivo y la reducción de esa tolerancia intransigente. Como señala Simon Winchester, la verdadera modernidad no se define por las grandes ideas, sino por la aceptación del grado de precisión que cada objeto o tema permite y por la capacidad de reducir el error.

No se trata exclusivamente de una cuestión física, también se manifiesta en la música, poesía y otras artes, como el ajuste máximo en la expresión de los significados que se quieren transmitir. La persecución de la precisión ha convertido la práctica creativa en algo más que una mejora técnica incremental, la ha transformado en una forma específica de relación con el mundo, la vida y la belleza. No implica solo una optimización del presente, sino la apertura a la creación de realidades antes no vistas por inaccesibles.

Como ya apuntara Arthur Schopenhauer, la precisión de la mirada nos permite acceder a los detalles más sutiles de la belleza. Esto se manifiesta en múltiples ejemplos, como la precisión del oído absoluto, que posibilita a algunas personas escuchar los armónicos de frecuencias superiores para cada nota. Surge entonces la pregunta de hasta dónde podemos o queremos llegar en la producción, transmisión y aprehensión de la belleza en su grado máximo de precisión.

Un haiku japonés, un cuadro de Velázquez, una partitura de Bach, un motor V8 o una planta de Kazuyo Sejima, comparten la precisión máxima como principio subyacente de su belleza creada. Su ejecución técnica posee propiedades únicas llevadas hasta el extremo por sus creadores. Esto se hace evidente en el momento que intentamos modificarlas mínimamente pues se desestabilizan las relaciones invisibles que las sostienen. Ecosistemas de palabras, pinceladas, campos acústicos, piezas torneadas o relaciones espaciales participan en ese espacio esencial sostenido por la precisión, donde todo está extremadamente ajustado hasta el límite permitido.

La persecución de la pecisión a lo largo de la historia puede entenderse como un proceso de comportamiento asintótico. En el presente, esta condición se ve acentuada por la conciencia de que nos aproximamos a los límites cuánticos últimos de la materia, donde su descripción se vuelve incierta. Aun siendo inalcanzable, esta cacería ha transformado de manera decisiva las capacidades técnicas y tecnológicas. La creciente proximidad a la precisión extrema implica que errores mínimos puedan desencadenar consecuencias nocivas de gran magnitud.

A diferencia del tiempo, la precisión incorpora la belleza desde el primer momento, haciendo que los objetos adquieran, a través de la técnica utilizada, las cualidades perceptivas que los hacen hermosos. El desvelamiento de su exactitud transmite un tipo de belleza precisa que no demanda espectáculo y se reconoce por una coherencia profunda sin esfuerzo aparente. Es la propia precisión la que articula la relación entre la técnica y el significado de la belleza transmitida.

La precisión en la arquitectura no se refiere únicamente a la fabricación, sino también a su exactitud conceptual y a la sistematización de su belleza. Como explica Patrik Schumacher, la precisión constituye una condición de legitimidad de lo bello e incluye tanto dimensiones conceptuales y funcionales como formales o geométricas. De este modo, la precisión no anula la intuición creativa, sino que la justifica o la depura, reduciendo los márgenes de error.

A pesar de una elevada maestría tecnológica, un edificio puede no aportar la precisión necesaria entre proceso y concepto transmitido, mostrándose como un elemento carente de una belleza transferible. Tendemos a pensar que la precisión reside en la mínima tolerancia física y tecnológica entre las partes que se ajustan. Sin embargo, la belleza precisa está más cerca de un acoplamiento exacto, exigente e imperceptible entre los componentes y aquello que expresan. La arquitectura manifiesta también esta precisión a través de su interés sensible por lo específico, actuando con plena intención en el lugar exacto.

Aun así, persiste la duda sobre la búsqueda recurrente de la sencillez en la producción de belleza por parte de los creadores. En este sentido, John Maeda subraya que no es posible la ausencia de complejidad en un objeto bello. Actuar con precisión permite reducirla, depurando lo innecesario y revelar con claridad lo esencial que permanece oculto.

En el ámbito contemporáneo de la tecnología, el diseñador Jony Ive ha defendido que la belleza tecnológica surge de una atención compulsiva al detalle. Incluso aquellos elementos no visibles para el usuario evidencian una profunda obsesión por la precisión. Este enfoque sugiere que la belleza precisa es el resultado de una correspondencia de exactitud imperceptible entre ingeniería y diseño.

Existe una línea disruptiva entre la belleza lógica de la técnica moderna y la asociada a las herramientas tecnológicas digitales contemporáneas. Una visión actual nos muestra la tecnología no solo como como un instrumento de precisión, sino como un conjunto de extensiones orgánicas que imitan procesos vitales evolutivos, como el crecimiento o la adaptación.

En este sentido, Lev Manovich aborda la capacidad de experimentar la belleza en entornos virtuales, vinculada a las características de las interfaces digitales y del software de producción estética. La belleza deja de tener una forma estable, y la navegabilidad y la eficiencia de la información se convierten en claves para su aparición y comprensión. La lógica de la programación y la automatización algorítmica revelan así un tipo de belleza posthumana y cyberpunk que dota a la arquitectura de capacidades inmateriales.

La realidad aumentada o la inteligencia artificial generativa muestran también su capacidad de amplificar la experiencia de la belleza en entornos virtuales, así como de integrar lo inesperado con una precisión extraordinaria. Esta visión orgánica y dinámica de la organología, planteada por Yuk Hui, genera sus propias reglas de evolución interna, combinando lo natural y lo tecnológico, y genera grados de belleza precisa diversos a los de la modernidad.

Las contingencias inesperadas en los procesos creativos producen fallos durante el uso de la técnica mecánica moderna, obligando a asumir la corrección de errores en la búsqueda de la precisión. En cambio, en los nuevos sistemas tecnológicos recursivos, el proceso creativo se enriquece al evolucionar internamente hacia un estado de mayor precisión.

Esta belleza ya no emerge de una causalidad lineal controlada por el creador perfeccionista, sino como fruto de un proceso autónomo interno en un sistema cuasi-orgánico que tiende a su propio equilibrio. La belleza surge desde la precisión de una lógica tecnológica no determinista, parcialmente independiente de la intención del creador. La apreciación subjetiva de esta se configura, a su vez, dentro del propio funcionamiento de estos bucles de carácter recurrente.

Asistimos así, a una cierta confusión generada por sistemas digitales carentes de dimensión, a través de cuyas interfaces somos obligados a percibir cualquier posibilidad de belleza. Quizá haya llegado un punto en el que, en vez de preguntarnos como la tecnología modifica la belleza con su precisión y la alta resolución, debamos pensar en cómo modificar esas nuevas tecnologías a través de nuestra voluntad de producción de belleza precisa.

04. La complejidad en la belleza ¿Evidencia o revelación?

"No se trata de acumular conocimientos, eso se encuentra. Se trata de entender patrones y de ser creativos".
Gary Kasparov

"La belleza surge cuando el orden y el desorden se equilibran"
Freeman Dyson

La belleza nos reordena internamente.

No conocemos el mecanismo de esta operación, pero sin duda está relacionada con lo complejo o aquello que no somos capaces de comprender plenamente y que nos modifica de forma instantánea. Se manifiesta así la contraposición entre los órdenes visibles, que reconocemos de forma inmediata, y los órdenes escondidos derivados de la complejidad, que se revelan en un tiempo perceptivo o reflexivo más prolongado. Un orden absoluto, como la simetría, se muestra evidente e instantáneo. Sin embargo, aquello que intuimos como posible desorden carece de una interpretación inmediata y abre un espacio a la aparición de la belleza revelada.

La historia de la belleza ha explorado esta tensión entre lo ordenado y lo desordenado, iluminando la naturaleza del cambio, la percepción en el tiempo y la identidad de los objetos.

En su fábula La cascada y el Arco Iris, Arthur Schopenhauer distingue entre dos maneras de producir y aprehender la belleza de las cosas, por el conocimiento guiado por el principio de razón suficiente o por la intuición contemplativa. Desde esta perspectiva, un fenómeno visualmente estático y ordenado de gran belleza como el arcoíris puede proceder de un sistema dinámico y aparentemente azaroso como una cascada. La percepción del movimiento caótico de las gotas de agua se superpone al estricto orden del semicírculo cromático estable. Dos dimensiones del mismo fenómeno se muestran así: una visual y evidente ligada a la representación, y otra oculta como revelación escondida en un proceso energético.

Por otro lado, Italo Calvino en su relato sobre El cristal y la llama exploraba la contraposición entre la estructura rígida, estable y geométricamente reconocible del cristal, y la mutación constante de la llama como sistema transformador, efímero, entrópico y portador de un orden oculto desconcertante. Ambos estados de gran potencia estética nos aproximan a la contradicción entre lo evidente y lo que se desvela.

Esta diferencia impregna la definición de belleza con las capacidades e intereses propios del observador. En algún momento del proceso perceptivo, aquél debe decidir si se detiene en un grado de comprensión del orden reconocible o si, por el contrario, profundiza con curiosidad en busca de significados ocultos que intuye en el aparente desorden.

Sin embargo, adscribir exclusivamente la existencia de la belleza a la percepción del sujeto supondría individualizarla, aislándola de su vocación colectiva y universal. La percepción de la belleza, aún siendo un acto individual, no surge sin la facultad de reconocer sus propiedades, fruto de un aprendizaje laborioso de carácter colectivo.

La evidencia de lo simple se muestra entonces con un carácter inmediato y objetual, mientras que la revelación de lo complejo depende de la duración y preparación cultural del observador. La belleza arquitectónica evoluciona así, desde la inmediatez de la armonía formal del objeto hacia una dimensión más emocional y experiencial en el sujeto. El presente ya no desea la evidencia de la forma bella, sino la expansión de su campo de sentido a través de la revelación de patrones ocultos sobre cómo se habita, se percibe, se comunica y se transforma.

Desde esta óptica, Edgar Morin concibe la belleza como una experiencia que revela la complejidad del mundo y nos ayuda a reconciliar conocimiento, emoción y condición humana. Se trata de una belleza que surge del desvelamiento de lo complejo y que puede contener contradicciones, tensiones e incluso elementos trágicos. Lo bello adquiere así un papel cognitivo, al permitir comprender aspectos ocultos de la realidad que el análisis puramente lógico no alcanza. La belleza aparece cuando el conocimiento racional y la experiencia emocional colaboran en la percepción y entendimiento de una unidad que integra la diversidad.

Esta aparición de la belleza ya no reside en una dimensión única, esencial o armónica, sino en múltiples capas complejas de carácter experiencial. A veces se nos revela de forma inmediata a través de los sentidos; otras, de manera más sutil, mediante un desvelamiento atávico o intelectual que abre paso a informaciones y experiencias ocultas.

Aun así, persiste la incertidumbre sobre cuáles de las propiedades que constituyen la belleza son inherentes al objeto y cuáles se fundan a través de la intuición atávica, el intelecto instruido o la sensibilidad del receptor. En este contexto, resulta relevante la capacidad de reconocer patrones ocultos durante la sensación y recepción de la experiencia estética. Esta facultad de identificación, a través de un acto profundo de descubrimiento, se contrapone a la forma superficial de percepción de la belleza.

En esta dirección, el geoinformático Bin Jiang ha propuesto un modelo para detectar la belleza arquitectónica y urbana a través de patrones escondidos. Esta herramienta, apoyada en técnicas de inteligencia artificial, se fundamenta en el concepto de estructura viviente y busca evaluar la presencia de belleza a partir de propiedades inspiradas en la detección de patrones de Christopher Alexander.

Este enfoque tecnológico del fenómeno estético permite incorporar y manipular dimensiones tradicionalmente ajenas a la belleza, como lo feo, lo kitsch o lo incongruente, y entenderlas como posibles reproductoras de nuevos patrones de orden. Emerge así una belleza paradójica que cuestiona los modos tradicionales de observar e interpretar la arquitectura, desplazando la atención hacia aquellas cualidades asociadas al desorden y lo anómalo.

Es pertinente señalar que esta aceptación de la existencia de belleza en la falta de orden se cimenta en el siglo XIX, de la mano de Karl Rosenkranz y sus categorías en torno a lo feo e informe. Por un lado, estas remiten a la ausencia de estructura o de coherencia formal, y por otro, a la transgresión de las reglas clásicas de proporción. Se establece así el primer canon que permite reconocer formas de belleza no evidente, vinculadas a procesos deliberados de deformación, desfiguración y distorsión, allí donde antes solo se había percibido carencia o error.

El siglo XX hizo un esfuerzo sostenido por abandonar la belleza como fin armónico y gratificante de la humanidad, para convertirla en un medio inquisitivo sobre la sensibilidad perceptiva y los constructos del poder. En este proceso, expandió sus límites conceptuales para absorber aquello que antes se consideraba desagradable o perturbador, dotándolo de valores culturales.

Podemos asumir este modelo expandido de belleza, más sutil y complejo, que reconoce valores creativos en lo efímero, lo imperfecto, lo incompleto, lo frágil, lo roto, lo manchado, lo erróneo, lo mezclado, lo disonante, lo vibrante, lo desplazado, lo irregular, lo informe, lo desbordado, lo transgresor, lo decadente, lo convulso o lo inestable. Todas estas manifestaciones comparten la capacidad de producir patrones ocultos y órdenes latentes que escapan a una comprensión inmediata de la realidad.

Llegados a este punto, en el que cualquier objeto es susceptible de ser leído desde la posibilidad de detección de lo bello, el esfuerzo consiste en una observación atenta y desprejuiciada de aquello que no está visible y que puede revelar formas de belleza no heredada. La creación de belleza se transforma en una cuestión estadística y se desplaza desde el control absoluto del proceso hacia la capacidad de reconocer patrones latentes y relaciones inesperadas. Permitir encuentros inestables y contingentes nos conduce a un estado de ánimo alterado desde el cual puede producirse el desvelamiento de aquello que antes permanecía invisible.

Ya no se trata exclusivamente de la experiencia del objeto armónico y evidente, sino del reconocimiento de una estética de la diferencia donde, como ya intuyeron Friedrich Nietzsche e Immanuel Kant, el desorden se manifiesta como fuerza creadora de lo bello y una vía de verdad.

05. Lo insostenible de la belleza ¿Acción o narrativa?

"La sostenibilidad se ha convertido en un término que se emplea de manera estratégica, perdiendo precisión y convirtiéndose en un recurso retórico"

Subhabrata Banerjee

"La belleza no puede ser solo una cuestión de apariencia; debe implicar una relación profunda con el entorno y la historia, algo que la arquitectura sostenible no consigue transmitir".

Timothy Morton

La belleza es un sistema de información que nos avisa de los valores de cada sociedad.

Desde la invención del arte conceptual por Marcel Duchamp, la narrativa de las ideas ha adquirido mayor relevancia frente a la capacidad comunicativa del objeto artístico. Sin embargo, la belleza producida por la convergencia entre discurso narrativo y acción creativa es poco común. Sucede con frecuencia que la atención oscila entre el relato y la obra, privilegiando uno u otra según su impacto emocional o intelectual.

Desde esta perspectiva, la arquitectura constituye simultáneamente un objeto simbólico y un relato de identidad cultural. Por un lado, representa la visión del mundo de cada sociedad y por otro, las aspiraciones estéticas en persecución de la belleza mediante su factura material, geométrica y funcional.

El intento contemporáneo de eliminar la belleza de la creación arquitectónica se presenta veladamente como un puerto seguro para la mediocridad. En esta línea, la sostenibilidad, entendida como objetivo único de la arquitectura, se ha convertido en un refugio. En él se sitúan profesionales y jóvenes arquitectos más interesados en su posición dentro del mercado predominante que en detectar la evolución trascendental de la belleza como fundamento de la disciplina arquitectónica.

El éxito abrumador de lo sostenible viene precedido por la relativa facilidad de su obtención mediante el cumplimiento de normas preceptivas y la aplicación de recursos técnicos manejables. La belleza, por el contrario, requiere cualidades no siempre al alcance de todos: perseverar en una educación sensible, talento innato, energía creadora, esfuerzo y resistencia ante la incertidumbre. Bajo esta perspectiva, el afán por eliminar la belleza de la ecuación arquitectónica se convierte en una tendencia comprensible que sustituye un ideal exigente e incierto en favor de objetivos alcanzables y verificables.

Hay ámbitos del conocimiento que se resisten a la belleza. La reducción de emisiones, la preservación de los recursos naturales y el compromiso con la comunidad aportan un valor moral indudable, pero no constituyen por sí mismos categorías estéticas. Nuestro aprendizaje de lo bello no nos permite percibir estas acciones sostenibles como portadoras de belleza arquitectónica.

Para acceder a la belleza es necesaria la concurrencia de otros factores activos de la disciplina arquitectónica. Esto se hace evidente en aquellas obras que, aun cumpliendo rigurosamente todas las exigencias de la sostenibilidad, necesitan añadir algún tipo de envoltorio natural emblemático. Sin embargo, esta estrategia, orientada a transmitir un mensaje semántico de belleza espontánea se revela como un recurso forzado y desvinculado de los preceptos sostenibles que impulsa.

Como ya señalara Rem Koolhaas, la arquitectura sostenible tiende a ser aséptica, funcional, sin historia y carente de la ambición de ser algo más que un simple refugio. La belleza queda subordinada a criterios de eficiencia energética, impacto ambiental o sistemas de economía circular y optimización de recursos. Esta intensa proclama por la adaptabilidad y el utilitarismo ha generado a lo largo del planeta una sensación de homogeneidad y falta de carácter, sacrificando aspectos emocionales profundos.

Al encerrar la arquitectura en conceptos que no permiten una representación estilística se produce una ruptura entre la idea y su percepción sensible que empobrece el proceso creativo. El estilo arquitectónico es el medio por el que el pensamiento arquitectónico adquiere forma visible, mediante principios universales o como respuesta a circunstancias temporales o imprevisibles.

Las prescripciones rígidas que, en determinados momentos de la historia, condicionan los estilos arquitectónicos son reflejo de la incertidumbre y el miedo colectivo. Las pretensiones universalistas de la sostenibilidad y sus respuestas arquitectónicas son consecuencia de una emergencia planetaria sobrevenida, cuya temporalidad no justifica ninguna condición estética.

La narrativa que acompaña habitualmente a los proyectos sostenibles puede llegar a transferir una belleza estimulante por sí misma. Sin embargo, con frecuencia esa promesa no encuentra su reflejo directo en la ejecución arquitectónica. Surge entonces una decepción que desvincula al objeto de su relato. En este caso, la belleza permanecerá ligada a las propiedades intrínsecas del objeto y ajena al relato narrativo que legitima su existencia. La sostenibilidad se convertirse así en una fábula convincente y políticamente correcta que sólo proporciona seguridad moral. Actúa como una coartada semántica para ocultar la incapacidad de producir belleza y, como en un cuento paralelo, ocultar que la emperatriz va desnuda.

Sin embargo, existen relatos de algunos procesos invisibles que albergan los objetos que pueden conferirles una belleza significante ajena a su apariencia. Un ejemplo es la máquina de litografía ultravioleta extrema utilizada para fabricar microchips. Encerrada en una carcasa industrial de apariencia anodina, opera mediante una lluvia de partículas en campos electromagnéticos cuánticos y azarosos capaces de grabar estructuras a escala nanométrica. La fascinación e incredulidad que despierta el relato permite acceder a una forma de belleza oculta tras la presencia formal, apática y genérica, de un contenedor.

A lo largo de este texto se ha argumentado que el tiempo, la precisión y la complejidad constituyen marcadores fundamentales para el análisis de la belleza arquitectónica. Este filtro analítico puede aplicarse tanto a la narrativa comunicadora como a la acción del objeto construido. La convergencia coherente de estas propiedades, constituye un indicio de belleza arquitectónica y su ausencia, lo opuesto.

En cuanto al tiempo, el mensaje de la arquitectura sostenible constituye un anuncio eminentemente técnico y cuantificable cuya veracidad sólo puede confirmarse a largo plazo. Sus promesas dependen de la comprobación prolongada del ahorro energético, la durabilidad de los sistemas empleados y la eficacia de los procesos de reciclaje y desmontaje para el cuidado ambiental. Por su parte, los mecanismos de certificación basados en indicadores y datos numéricos ofrecen una verdad inmediata, pero difícilmente una experiencia estética. La posible belleza asociada a la sostenibilidad procede así, del relato que anticipa esos resultados futuros y exige una confianza previa en las promesas que lo sustentan.

Una perspectiva distinta sobre el tiempo, en relación con la arquitectura sostenible, puede vincularse con algunas ideas de Aldo Rossi y Kenneth Frampton. Ambos, desde enfoques diferentes, entendieron que la belleza con sentido emerge de una respuesta crítica al lugar y al momento histórico en el que la arquitectura se inscribe. Esta relación con el contexto urbano y su capacidad de dialogar con la memoria y la historia sugiere una forma de belleza basada en lo que perdura, se adapta y mantiene coherencia con el mundo. En este sentido, la sostenibilidad retoma esta aspiración proponiendo una belleza únicamente perceptible en un lapso temporal extenso.

El análisis de la belleza en la arquitectura sostenible en relación con el tiempo se aprecia también en sus postulados de adaptabilidad. En este sentido, Alejandro Aravena subraya que la cualidad estética puede residir en la capacidad de un edificio para ajustarse a las necesidades cambiantes de la sociedad mediante estrategias de diseño abierto y flexible. Esta capacidad para evolucionar y reconfigurarse a lo largo del tiempo reduce el consumo de recursos y propone un tipo de narrativa en torno a la belleza vinculada a la permanencia y a la transformación, cuya apreciación depende asimismo de una gran convicción.

En cuanto a la precisión aportada por la sostenibilidad, ésta reside en indicadores cuantificables vinculados al ahorro energético e hídrico o a la reducción de emisiones. Los sistemas técnicos que los hacen posibles permanecen ocultos y no aportan precisión a la belleza de su arquitectura. Su carácter normativo y pragmático desplaza la atención hacia la eficacia de los resultados medibles, relegando las cualidades sensibles capaces de construir la intensidad y la precisión emocional de la experiencia arquitectónica.

La lógica funcional y utilitaria de la arquitectura sostenible tampoco transmite un tipo de precisión compositiva específica, favoreciendo más bien la flexibilidad y la adaptabilidad operativa de los espacios. En algunos casos se vislumbra una precisión estructuradora basada en geometrías cartesianas y criterios racionales que, por su recurrencia y previsibilidad, rara vez alcanzan la intensidad expresiva asociada a lo bello.

Por otro lado, la apuesta ferviente por materiales como la madera natural o la tierra reciclada introduce una condición arquitectónica de carácter inexacto. Su expresión constructiva no transmite una precisión comparable a la de materiales como el acero. La aportación más significativa de esta narrativa reside quizá en la búsqueda de una honestidad material que evita el disimulo de la materia, valora su envejecimiento y acepta la huella del tiempo. Sin embargo, también aquí la permanencia de esa belleza precisa depende de una expectativa proyectada hacia el futuro y de la confianza de que conserve su capacidad de conmover.

En cuanto a la complejidad, la arquitectura sostenible suele presentarse como un sistema conscientemente ordenado, tanto en la gestión de sus sistemas y flujos energéticos como en sus geometrías de carácter utilitario. Sin embargo, el balance de la complejidad arquitectónica se desplaza hacia dispositivos técnicos y procesos invisibles, en detrimento de su expresión formal mediante lenguajes simplificados.

Es bien conocido el mantra según el cual la forma de un edificio sostenible surge de la lógica y la necesidad, dando lugar a una estética considerada honesta y coherente. Sin embargo, este énfasis en la eficiencia funcional sobre la configuración espacial, como señalara Robert A. M. Stern, desplaza la atención

desde la experiencia estética hacia el rendimiento técnico. Como resultado aparecen soluciones formales austeras que se desvinculan de la intensidad sensorial de la belleza arquitectónica.

La complejidad interna de la arquitectura sostenible es, en gran medida, de un carácter infraestructural que permanece oculto a la percepción. La interacción de sus múltiples procesos técnicos genera un cierto enredo narrativo que aporta poco valor al descubrimiento de patrones estimulantes. Al mismo tiempo, la simplicidad organizativa y la monotonía espacial y visual que a menudo exhibe responden a un pragmatismo tan explícito que dificulta el descubrimiento de patrones reveladores de belleza oculta.

A modo de síntesis, la sostenibilidad se fundamenta en una narrativa muy elaborada capaz de ilusionar a la sociedad en mayor grado que los preceptos cuantitativos de ahorro que la justifican o de las arquitecturas evidentes que la materializan. Tampoco permite una epifanía inmediata, pues sus promesas de ahorro energético, reciclaje y ciclo de vida requieren de largos periodos de tiempo para su verificación. Su apuesta por materiales naturales, locales y reciclables, pese a la honestidad que persigue, rara vez alcanza los niveles de precisión asociados a las técnicas constructivas más avanzadas. Finalmente, al concentrar la complejidad en sistemas tecnológicos invisibles y recurrir a esquemas espaciales elementales, dificulta la aparición de ese descubrimiento inesperado que acompaña a la experiencia de la belleza oculta.

Este análisis a través de las categorías transversales del tiempo, la precisión y la complejidad sitúa a la arquitectura sostenible en una posición poco favorable para el desvelamiento de una belleza escondida e ilusionante. La prioridad concedida a la eficiencia sacrifica la experiencia sensorial integrada, reduciendo la intensidad perceptiva y la complejidad emocional y creativa que tradicionalmente han acompañado a la experiencia de lo bello.

Valorar exclusivamente lo útil, lo rentable y lo eficiente frente a la experiencia de la belleza supone olvidar que existen dimensiones humanas irreductibles a cualquier criterio de utilidad. El activismo sostenible ha construido una narrativa moral poderosa basada en el compromiso colectivo, la responsabilidad ambiental y la mejora de las condiciones de vida. Sin embargo, por valiosas que resulten estas aspiraciones éticas, pertenecen a una esfera distinta de aquella en la que se persigue y se manifiesta la belleza. Confundir ambas dimensiones significa reemplazar la experiencia de la belleza por la aprobación moral.

En su intento de desplazar el debate sobre la belleza hacia el terreno de la responsabilidad ética, la sostenibilidad ha acabado generando un tipo de formalización repetitiva y reconocible, ajena a la experiencia de la belleza. Lo que nació como una crítica a los estilos arquitectónicos tradicionales ha terminado convirtiéndose en otro estilo normativo de carácter obligatorio que ha reducido el espacio para la búsqueda libre de lo bello.

Conviene recordar que lo obligatorio rara vez ha sido un motor de la conceptualización avanzada en arquitectura, ni ha formado parte esencial de la libertad del pensamiento creador. En su deriva normativa y preceptiva, la sostenibilidad se ha situado en un plano distinto al de la búsqueda de la belleza arquitectónica.

Quizás, el mayor desafío para la arquitectura contemporánea sea la recuperación de su dimensión emocional y la redefinición de lo sostenible, como un soporte técnico y operativo necesario, pero inservible en la persecución de la belleza.

Bibliography

Adorno, T. W. [1970] 2004. Teoría estética. Madrid: Akal.

Agustín. [397] 2012. Confesiones. Madrid: Taurus.

Alberti, L. B. [1485]1992. De re aedificatoria. Madrid: Akal.

Alexander, C., S. Ishikawa, M. Silverstein. [1977] 1980. Un lenguaje de patrones: ciudades, edificios, construcción. Barcelona: Gustavo Gili.

Aquinas, T. [1274] 2006. Summa Theologiae. Madrid: Editorial BAC.

Aravena, A. 2014. The social housing that could save the world. Conferencia TED. TEDx. https://www.ted.com/talks/alejandro_aravena_my_architectural_philosophy

Argullol, R. 2013. Maldita perfección. Barcelona: Acantilado.

Aristóteles. [335 a.C.] 2013. Poética. Madrid: Alianza Editorial.

Benjamin, W. [1936] 2021. La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica y otros ensayos sobre arte, técnica y masas. Madrid: Alianza Editorial.

Bergson, H. [1896] 2021. Materia y memoria: Ensayo sobre la relación del cuerpo con el espíritu. Salamanca: Ediciones Sígueme.

Bourdieu, P. [1979] 1988. La distinción: Criterio y bases sociales del gusto. Madrid: Taurus.

Butler, J. [1990] 2007. El género en disputa: El feminismo y la subversión de la identidad. Barcelona: Paidós.

Calvino, I. [1965] 1988. Las cosmicómicas. Barcelona: Minotauro.

Colomina, B. 2019. Radical Space: Architecture and Media in the Digital Age. Cambridge, MA: MIT Press.

Danto, A. C. [2003] 2005. El abuso de la belleza: La estética y el concepto del arte. Barcelona: Paidós Ibérica.

De Raedt, N., Delbeke, M. eds. 2025. Beauty in Architecture: Perspectives from Theory and Practice. London: Bloomsbury Academic.

Deleuze, G. [1981] 2002. Francis Bacon: Lógica de la sensación. Madrid: Arena Libros.

Dyson, F. [1988] 1991. El infinito en todas direcciones. Barcelona: Tusquets.

Foucault, M. [1966] 1968. Las palabras y las cosas: Una arqueología de las ciencias humanas. México: Siglo XXI Editores.

Frampton, K. [2001] 2009. Historia crítica de la arquitectura moderna. Barcelona: Gustavo Gili.

Gadamer, H.-G. [1960] 2012. Verdad y método. Salamanca: Ediciones Sígueme.

Goethe, J. W. [1808] 2016. Fausto. Barcelona: Penguin Clásicos.

Heidegger, M. [1936] 2000. El origen de la obra de arte. Madrid: Trotta.

Hegel, G. W. F. [1829] 2024. Lecciones sobre estética. Madrid: Akal.

Hugo, V. [1827] 1963. Prefacio de Cromwell. Buenos Aires: Huemul.

Hui, Y. 2019. "On Recursivity and Contingency: Interview with Yuk Hui." e-flux journal.

Hume, D. [1757] 1989. La norma del gusto y otros ensayos. Barcelona: Península.

Ive, J. 2013. Jony Ive and Marc Newson Interview. Vanity Fair.

Jiang, B. 2024. Beautimeter: Harnessing GPT for Assessing Architectural and Urban Beauty based on the 15 Properties of Living Structure. arXiv preprint. https://arxiv.org/abs/2411.19094

Kant, I. [1790] 2007. Crítica del juicio. Madrid: Tecnos.

Koolhaas, R. 2004. Content. Köln: Taschen.

Krauss, R. E. [1993] 2013. El inconsciente óptico. Madrid: Tecnos.

Maeda, J. [2006] 2007. Las leyes de la simplicidad. Barcelona: Gedisa.

Malabou, C. [2004] 2008. What Should We Do with Our Brain? New York: Fordham University Press.

Manovich, L. [2001] 2005. El lenguaje de los nuevos medios de comunicación: la imagen en la era digital. Barcelona: Paidós.

Morin, E. [1977] 2006. El método.1: La naturaleza de la naturaleza Madrid: Cátedra.

Morton, T. [2018] 2019. Ser ecológico. Barcelona: Paidós.

Nietzsche, F. [1872] 2003. El nacimiento de la tragedia. Madrid: Alianza.

Noë, A. [2004] 2010. Acción en la percepción. Buenos Aires: Katz Editores.

Pallasmaa, J. [1996] 2012. Los ojos de la piel: La arquitectura y los sentidos. 2.ª ed. Barcelona: Editorial Gustavo Gili.

Platón. [370 a.C.] 2006. El Banquete. Madrid: Tecnos.

Proust, M. [1927] 2001. En busca del tiempo perdido. Madrid: Alianza.

Rosenkranz, K. [1853] 2015. Estética de lo feo. Sevilla: Athenaica Ediciones Universitarias.

Rossi, A. [1966] 1982. La arquitectura de la ciudad. Barcelona: Gustavo Gili.

Schopenhauer, A. [1851] 2013. El arte de sobrevivir, edited by E. Ziegler. Barcelona: Herder.

Schopenhauer, A. [1818] 2021. El mundo como voluntad y representación. Madrid: Akal.

Schumacher, P. 2024. Five Critical Essays on Beauty. Londres: Zaha Hadid Architects.

Sloterdijk, P. [1998] 2003. Esferas I: Burbujas. Madrid: Siruela.

Stern, R. (2019). A history of architecture and urbanism. Yale University Press.

Winchester, S. [2018] 2019. Los perfeccionistas: Cómo la ingeniería de la precisión creó el mundo moderno. Madrid: Turner.

Zumthor, P. [1998] 2014. Pensar la arquitectura. Barcelona: Gustavo Gili

04

Valentina Odella Batista

FADU Universidad de la República del Uruguay //
valeodella@gmail.com

REIA NO.28
JUN. 2026
ISSN: 2340-9851

¿Creatura o un cuerpo sobre la mesa? Cuatro episodios sobre la noción de composición arquitectónica / Creature or a Body on the Table? Four Episodes on the Notion of Architectural Composition

This article offers a historical examination of architectural composition through the relationships between parts, totality, beauty, and authorship. It approaches composition as a historical procedure through which relationships between parts are established in order to produce a particular idea of unity. From this perspective, four episodes in architectural theory are examined: Renaissance theory and the correspondence between the body, proportion, and order; the crisis of the classical canon and Claude Perrault's distinction between positive and arbitrary beauty; Jean-Nicolas-Louis Durand's combinatory method; and the modern and contemporary tensions between composition, project, and system. The analysis identifies a shift from a conception of composition associated with the disclosure of a pre-existing order toward procedures aimed at producing, combining, or generating formal configurations. Anatomy, galvanism, and Frankenstein's creature are incorporated as a comparative framework and metaphorical device, understood as cultural forms through which the relationships between nature and artifice, parts and totality, creation and responsibility can be examined. The figure of the creature becomes particularly relevant for considering the contemporary transformation of authorship in the context of algorithmic processes, parametric design, and generative artificial intelligence. The article therefore revisits the meaning of composition today and questions the responsibility of the architect when formal outcomes may emerge, at least partially, from autonomous procedures.

Keywords: architectural composition - beauty - creation - assembly - human body - Frankenstein

Este artículo revisa históricamente la noción de composición arquitectónica a partir de una pregunta por las relaciones entre partes, totalidad, belleza y autoría. Se propone comprender la composición como un procedimiento histórico mediante el cual se establecen relaciones entre partes para producir una determinada idea de unidad. Desde esta perspectiva, se analizan cuatro episodios de la teoría de la arquitectura: la tradición renacentista y la correspondencia entre cuerpo, proporción y orden; la crisis del canon clásico y la distinción de Claude Perrault entre belleza positiva y belleza arbitraria; el método combinatorio de Jean-Nicolas-Louis Durand; y las tensiones modernas y contemporáneas entre composición, proyecto y sistema. El recorrido permite identificar un desplazamiento desde una concepción de la composición asociada a la revelación de un orden preexistente hacia procedimientos orientados a producir, combinar o generar configuraciones formales. Como marco comparativo y dispositivo metafórico, el artículo incorpora referencias a la anatomía, el galvanismo y la criatura de Frankenstein, entendidas como formas culturales que permiten interrogar las relaciones entre naturaleza y artificio, partes y totalidad, creación y responsabilidad. La figura de la creatura adquiere especial relevancia para pensar la transformación contemporánea de la autoría frente a procedimientos algorítmicos, diseño paramétrico e inteligencias artificiales generativas. El artículo plantea así una pregunta por el sentido actual de la composición y por la responsabilidad del artífice ante formas cuyo resultado puede emerger parcialmente de procedimientos autónomos.

Palabras clave: *composición arquitectónica - belleza - creación - ensamblaje - cuerpo - Frankenstein*

01. Introduction

Una de las aproximaciones más frecuentes a la noción de *composición* la entiende como la acción de formar un todo mediante la organización de distintas partes[1]. En arquitectura, sin embargo, esta definición aparentemente sencilla plantea problemas centrales para la teoría del proyecto: ¿qué se entiende por parte?, ¿qué constituye una unidad?, ¿mediante qué procedimientos se relacionan las partes entre sí? y, sobre todo, ¿bajo qué criterios una determinada organización puede considerarse correcta, coherente, armónica o bella?

El término *composición* ha remitido históricamente tanto a un procedimiento proyectual como a una cualidad formal. A comienzos del siglo XIX, Quatremère de Quincy distinguía entre *concepción* y *composición*: mientras la primera correspondía a la idea general de una obra, la composición comprendía el desarrollo de esa idea en sus detalles, sus relaciones con el conjunto y los medios necesarios para asegurar la ejecución del todo y sus partes (Quatremère de Quincy 2007 [1985]). Esta doble condición permite entender la composición como una práctica vinculada simultáneamente con el proyecto, el conocimiento y la producción de cualidades formales.

Este trabajo parte de una definición operativa de la composición arquitectónica como un procedimiento mediante el cual se establecen relaciones entre partes para producir una determinada idea de totalidad. La hipótesis que orienta el estudio sostiene que la composición constituye una construcción histórica cuyos modos de organizar las partes y producir unidad se transforman junto con las ideas de orden, belleza y conocimiento. Aquello que en cada momento puede considerarse una composición correcta o bella depende de los principios que regulan la relación entre las partes y el todo.

A partir de esta hipótesis, el artículo analiza cómo la composición arquitectónica se transforma desde la tradición clásica hasta el presente, atendiendo a dos cuestiones relacionadas: los procedimientos mediante los cuales la arquitectura produce una idea de totalidad y belleza, y la relación entre estos procedimientos y la figura del artífice. Si componer implica producir artificialmente una totalidad, ¿qué relación establece el arquitecto con aquello que produce? ¿Qué sucede cuando el procedimiento compositivo adquiere una autonomía creciente respecto de la voluntad consciente de quien lo pone en funcionamiento?

Para abordar estas preguntas, se propone una aproximación histórico-comparativa organizada en cuatro episodios, seleccionados porque permiten observar cambios significativos en la relación entre partes, totalidad, belleza y proyecto. En cada uno se ponen en relación textos de teoría arquitectónica con representaciones del cuerpo provenientes de otros campos culturales. El criterio de selección responde a la identificación de distintos modos históricos de producir y legitimar una idea de unidad mediante operaciones de composición.

[1] En el Diccionario de la Real Academia Española se proponen varias acepciones al término composición de las cuales, por lo menos, tres son las específicas para el caso de la composición musical; la voz refiere —del latín compositio,-ōnis—uno, a una "obra musical o literaria", dos, a la "parte de la música que enseña las reglas para la creación de una obra" y, tres, a la "acción y efecto de componer", es decir, a la acción y el efecto de "formar de varias cosas, juntándolas y colocándolas con cierto modo y orden. Real Academia Española. (s.f.). Diccionario de la Lengua Española. Recuperado el 05 de 05 de 2025, de https://dle.rae.es/composici%C3%B3n

El primer episodio aborda la tratadística renacentista y la construcción de un ideal armónico basado en la correspondencia entre cuerpo, proporción y orden universal. La *disposición* vitruviana permite comprender la composición como una operación de ordenamiento de partes subordinadas a una unidad previa. El segundo examina la crisis de este modelo y la distinción de Claude Perrault entre *belleza positiva* y *belleza arbitraria*, a partir de la cual la belleza comienza a ser discutida como resultado de convenciones y acuerdos establecidos por la costumbre. El tercero analiza el método de composición de Jean-Nicolas-Louis Durand y el desplazamiento hacia un procedimiento combinatorio: los elementos arquitectónicos pueden clasificarse, agregarse y articularse según reglas, programas y esquemas de organización, haciendo de la composición una técnica racional de ensamblaje. Finalmente, el cuarto episodio revisa la tensión moderna y contemporánea entre *composición*, *proyecto* y *sistema*.

El devenir de estos episodios permite observar un desplazamiento desde una composición entendida como revelación de un orden preexistente hacia una composición entendida como producción de un orden mediante procedimientos. Lo que se transforma es también la relación entre autor, procedimiento y forma resultante. En este punto adquiere sentido la incorporación de la anatomía, el galvanismo y la figura de Frankenstein. La relación entre composición y cuerpo humano funciona como una herramienta heurística y un marco historiográfico de comparación: el cuerpo constituye un campo privilegiado para observar cómo una cultura comprende las relaciones entre partes y totalidad, naturaleza y artificio, conocimiento y creación. Las correspondencias establecidas entre estos campos tienen un carácter comparativo e interpretativo; no pretenden demostrar relaciones causales entre transformaciones de la teoría arquitectónica y desarrollos de la anatomía o de las ciencias experimentales, sino poner en relación problemas que permiten iluminar las distintas formas históricas de comprender la totalidad, sus partes y los procedimientos de creación.

La *creatura* constituye el principal dispositivo metafórico del artículo. La elección de este término alude a la relación etimológica y conceptual entre crear, criatura y creador: quien produce una forma establece también una relación con aquello que ha producido. En *Frankenstein o el moderno Prometeo* (1818), esta relación adquiere una dimensión ética porque la criatura puede separarse de la voluntad de su creador y cuestionar la responsabilidad del acto de creación. La pregunta que interesa trasladar al campo de la arquitectura es qué ocurre con la relación entre el arquitecto y su obra cuando los procedimientos mediante los cuales esta se produce adquieren una autonomía creciente.

Esta perspectiva resulta especialmente pertinente en el contexto contemporáneo. Aunque el término *composición* haya perdido centralidad en buena parte del vocabulario arquitectónico actual, la formación arquitectónica continúa organizada alrededor del proyecto y de los procedimientos destinados a producir una forma construida. Al mismo tiempo, las herramientas digitales han ampliado las posibilidades de concepción y generación formal. El diseño por diagramas, los algoritmos, el diseño paramétrico y, más recientemente, las inteligencias artificiales

generativas introducen procedimientos en los que las relaciones entre las partes pueden establecerse mediante reglas, datos y sistemas cuyo funcionamiento no coincide necesariamente con una decisión directa del arquitecto.

Revisar históricamente la composición permite entonces volver sobre la pregunta central: si componer significa producir relaciones capaces de constituir una totalidad, ¿qué ocurre cuando esa totalidad puede ser generada por procedimientos que el arquitecto no controla de manera exhaustiva? ¿Quién determina entonces los criterios de coherencia, armonía y belleza? Y, finalmente, ¿qué responsabilidad conserva el artífice frente a una obra cuyo resultado emerge, al menos parcialmente, de un procedimiento autónomo?

02. Episodio 1. La disposición y el cuerpo como modelo

En arquitectura, este primer episodio se sitúa en la recuperación de la Antigüedad clásica durante el Renacimiento. En ese contexto comenzó a consolidarse una concepción de la composición entendida como disposición ordenada de las partes dentro de una unidad previa, fundamento de una teoría normativa de la belleza.

Durante la Edad Media, la práctica arquitectónica había estado estrechamente ligada a su tiempo y los conocimientos de la construcción se trasmitían oralmente en los talleres de artesanos y en las obras (Ettlinger 1984, 100). Había una clara distinción entre el trabajo intelectual con los textos y el trabajo manual de la producción de los hechos arquitectónicos (Ettlinger 1984, 101). Un hito fundamental fue el hallazgo, en 1415, del manuscrito del tratado de Vitruvio por Poggio Bracciolini. *Los diez libros sobre arquitectura* de Vitruvio era *"el único texto antiguo de este tipo que había sobrevivido"*, había sido copiado y conservado, incluso ilustrado, durante la Edad Media, pero esto se había desarrollado en el mundo de los monasterios, alejado del hacer de la arquitectura (Ettlinger 1984, 100). Este texto proporcionó una definición precisa de las tareas del arquitecto y presentó la arquitectura como una *ciencia* que requiere tanto de la teoría como de la praxis. Para los arquitectos renacentistas, el trabajo con los textos se convirtió así en una parte imprescindible de su actividad profesional (Thoenes 2003, 10). La teoría arquitectónica quedó absorbida por la tarea de interpretar un texto de la Antigüedad clásica a la luz de los restos arqueológicos del mundo clásico y por la construcción de un sistema normativo capaz de ordenar la práctica (Thoenes 2003, 10).

En este contexto surgió el tratado de arquitectura como instrumento de sistematización disciplinar y difusión de categorías estéticas (Thoenes 2003, 10). Algunos de los tratados más relevantes elaborados entre los siglos XV y XVIII fueron *De Re Aedificatoria* de Leon Battista Alberti (1452), *I sette libri dell'architettura* de Sebastiano Serlio (1537–75), *I quattro libri dell'architettura* de Andrea Palladio (1570), *Regola delli cinque ordini d'architettura* de Giacomo Barozzi da Vignola (1562) y *L'idea dell'architettura universale* de Vincenzo Scamozzi (1615) (Evers, Lamers-Schutze y Thoenes 2003) (FIGURA 1). Estos tratados consolidaron una teoría normativa orientada a presentar la arquitectura como un código homogéneo y a normar una idea de belleza (Aliata 2013, 30). En ellos comenzó a sistematizarse una manera específica de entender la composición arquitectónica, vinculada a la belleza de una unidad previa.

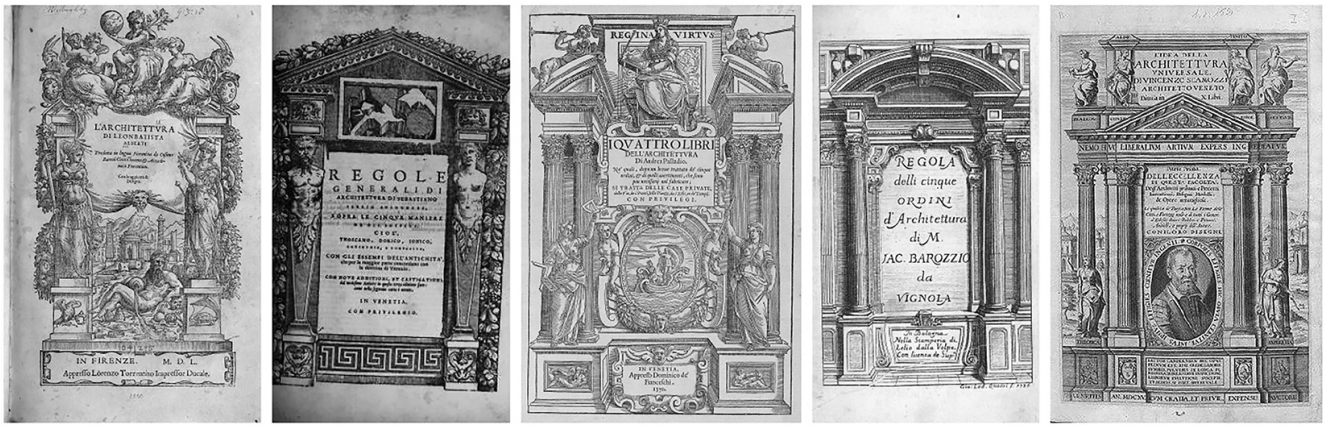


Fig. 1. La tratadística clásica. Leon Battista Alberti, *L'architettura* (Florencia: Lorenzo Torrentino, 1550); *Giacomo Barozzi da Vignola*, Regole generali di architettura (Venecia, 1582); Andrea Palladio, *I quattro libri dell'architettura* (Venecia: Domenico de' Franceschi, 1570); Giacomo Barozzi da Vignola, *Regola delli cinque ordini d'architettura* (edición del siglo XVI); Vincenzo Scamozzi, *L'idea dell'architettura universale* (Venecia, 1615). Imágenes procedentes de ejemplares digitalizados en Internet Archive, Google Books y Biblioteca Digital ETH Zürich

Leon Battista Alberti definió la noción de *composición* en su tratado sobre pintura *De pictura* (1435) como el procedimiento por el cual se disponen las partes dentro de una imagen[2]. Aunque en su tratado sobre arquitectura, *De re aedificatoria*, 1485, no usa el término *composición*, la cuestión sobre la relación entre las partes y el todo anticipa el concepto. En la teoría clásica el término empleado no era *composición* sino *disposición*, siguiendo la terminología vitruviana (De Gracia 2012, 16).

Vitruvio había definido la disposición como "la *colocación apropiada de los elementos y el correcto resultado de la obra según la calidad de cada uno de ellos*" (Vitruvio 2009 [ca. 15 a. C.], 34). La *disposición* designaba, entonces, tanto un hacer como una cualidad perceptible de la obra. Los valores *apropiado* y *correcto* estaban codificados en la concepción clásica de la belleza, de la

[2] León Battista Alberti, en De pictura (1435), definió la composición como el procedimiento por el cual se disponen las partes dentro de una imagen, organizando superficies, miembros y cuerpos dentro de una historia visual. La composición *"es el procedimiento al pintar por el que las partes se ponen juntas en una pintura"* (Alberti 2007 [1435], 97)

simetría, orden y proporción, ya fuera en relación con la antropometría, la aritmética o la armonía musical (De Gracia 2012, 18). Para Vitruvio, el cuerpo humano constituye el modelo natural de la proporción y la simetría que debe orientar la composición arquitectónica. En su *Libro Tercero, Origen de las medidas del templo*, precisó las proporciones del cuerpo humano ya que *"es imposible que un templo posea una correcta disposición si carece de simetría y de proporción, como sucede con los miembros o partes del cuerpo de un hombre bien formado"* (Vitruvio 2009 [ca. 15 a. C.], 102). El rostro y la palma de la mano equivalen a una décima parte de la altura total; la cabeza, a una octava; el pie, a una sexta; y el antebrazo (codo) y el pecho, a una cuarta parte. Estas correspondencias antropométricas se complementan con una organización geométrica del cuerpo. El ombligo actúa como centro de un círculo cuyos límites alcanzan las extremidades cuando el cuerpo extiende brazos y piernas. Al mismo tiempo, la altura equivale a la envergadura de los brazos, lo que permite inscribir el cuerpo simultáneamente en un círculo y un cuadrado. Para Vitruvio, la disposición correcta deriva de un orden natural ejemplificado por el cuerpo humano (FIGURA 2).

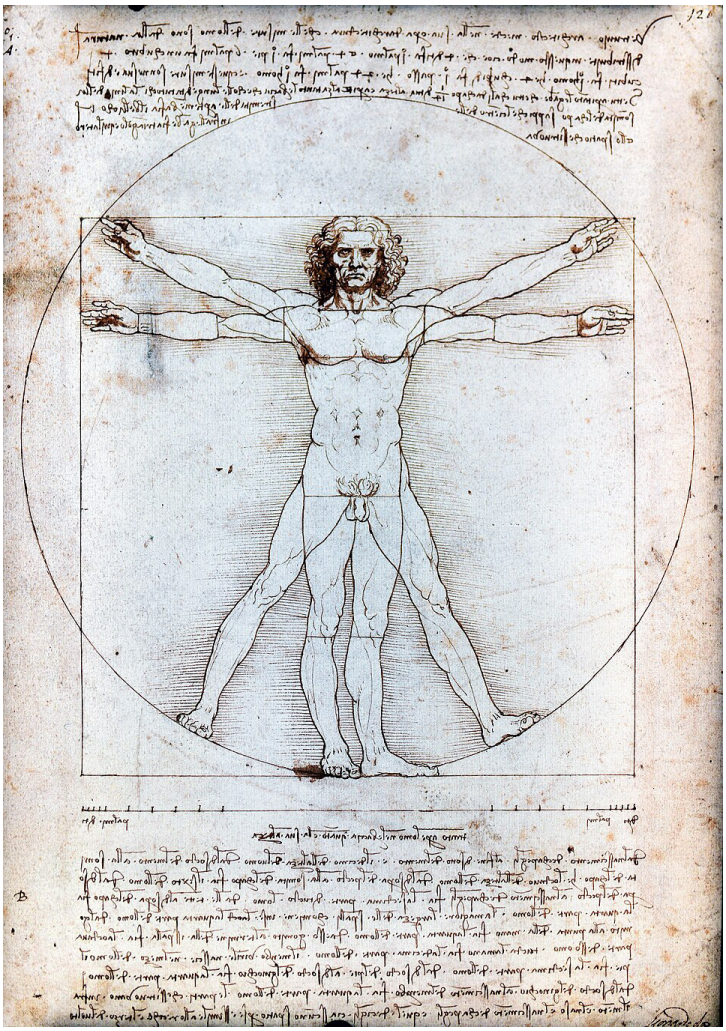


Fig. 2. Leonardo da Vinci, *Hombre de Vitruvio* (ca. 1490). Interpretación gráfica de las proporciones del cuerpo humano descritas por Vitruvio, en la que el cuerpo se inscribe simultáneamente en un círculo y un cuadrado, sintetizando la relación entre antropometría, geometría y armonía como fundamento de la composición. Fuente de imagen: Gallerie dell'Accademia, Venecia. Obra en dominio público; reproducción disponible a través de Wikimedia Commons.

La Villa Capra (o villa Rotonda) de Andrea Palladio (1566) constituye una materialización ejemplar de esta concepción de la *disposición*. Su disposición responde a una estructura centralizada, simétrica y basada en formas geométricas simples: un núcleo circular —que coincide con la intersección de los dos ejes de simetría especular— cubierto por una cúpula e inscrito en una planta cuadrada y cuatro pórticos o vestíbulos ubicados en cada uno de los ejes (FIGURA 3).

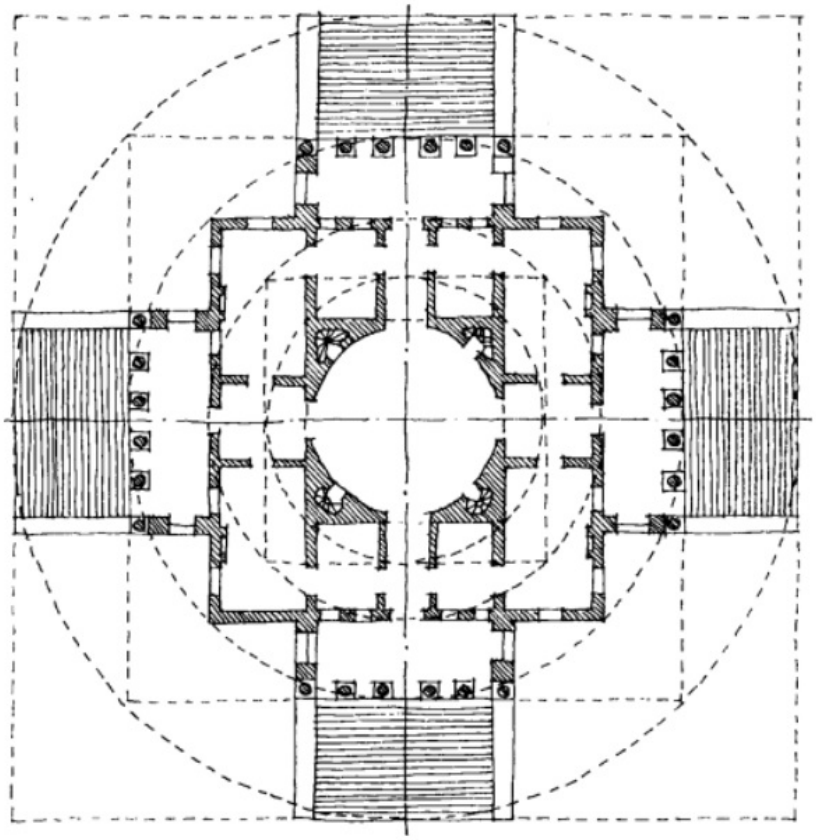


Fig. 3. Análisis geométrico de la planta de la Villa Capra *(La Rotonda)* de Andrea Palladio, mostrando la organización de sus proporciones mediante la inscripción en figuras geométricas elementales. Fuente de imagen: Simon Unwin, *Analysing Architecture* (Londres: Routledge, 1997)

En *La Arquitectura en la era del Humanismo* (1958), Rudolf Wittkower atribuyó las proporciones matemáticas simples (1:1, 1:2, 3:4) usadas por Palladio a las de la armonía musical (Wittkower 1958, 73). Según este análisis, las proporciones que ordenan los espacios dotan al hecho arquitectónico de un sentido de armonía cósmica o divina.

La unidad formal y estilística y la correspondencia entre planta-alzado e interior-exterior expresan una idea de perfección. Los diagramas de Wittkower de las once villas de Palladio muestran además cómo la *disposición* deriva de la subdivisión de una forma unitaria en partes jerarquizadas y permite diferenciar esta lógica compositiva de un proceso de agregación, ensamblaje o yuxtaposición de partes[3].

Esta búsqueda de un orden interno basado en relaciones entre partes no fue exclusiva de la arquitectura. Paralelamente, el cuerpo humano adquirió un lugar central como modelo epistemológico y formal. La evolución de la medicina y la anatomía durante el Renacimiento representó un cambio profundo en la historia de la ciencia occidental y marcó la transición definitiva desde un sistema cerrado basado en la autoridad de textos clásicos —en especial el de Galeno—, hacia un modelo basado en la observación empírica y la disección humana (García Guerrero 2012, 26). Andrea Vesalio (1514-1564) fue la figura clave de esta revolución científica. Considerado el fundador de la anatomía moderna, su obra *De Humani Corporis Fabrica* (1543) rompió con el conocimiento "libresco" medieval y consolidó una nueva relación entre ciencia, representación y cuerpo. Basó sus descripciones en la disección de cuerpos. humanos, revelando que gran parte del trabajo anterior de Galeno se basaba en la anatomía animal (especialmente cerdos y simios) y estableció la observación directa como la única fuente fiable de saber médico (García Guerrero 2012, 26). Sus ilustraciones anatómicas **(FIGURA 4)**, de gran precisión y dramatismo visual, presentan el cuerpo como una estructura compuesta, desmontable y ordenada, anticipando imaginarios posteriores del cuerpo artificial. Las ilustraciones anatómicas de Andrea Vesalio o las lecciones públicas de anatomía, como la representada por Rembrandt en *La lección de anatomía del Dr. Nicolaes Tulp* (1632) **(FIGURA 5)** expresan una nueva voluntad de conocimiento fundada en el valor de la observación y la disección de los cuerpos por partes.

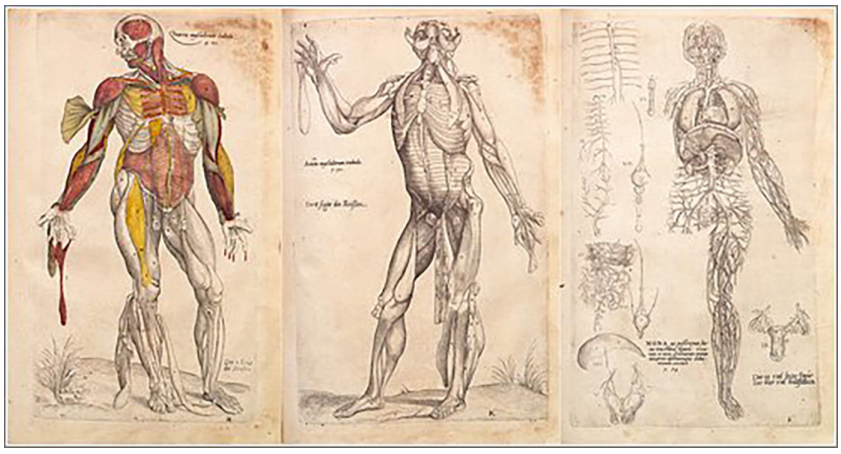


Fig. 4. Láminas anatómicas de *De humani corporis fabrica libri septem* (1543) de Andrea Vesalio, pertenecientes a la serie de las "figuras musculares", que representan progresivamente la disección del cuerpo humano. Fuente de imagen: Andreas Vesalius. *De humani corporis fabrica libri septem*. Basilea: Johannes Oporinus, 1543. Grabados atribuidos a Jan Stephan van Calcar. Ejemplar digitalizado por la U.S. National Library of Medicine Digital Collections

[3] Antón Capitel analiza las villas de Palladio y en la búsqueda de justificar su teoría de una composición por partes señala una ambigüedad conceptual o metodológica: *"También es interesante resaltar la ambigüedad conceptual -o metodológica, si se prefiere- que existe en la composición de la planta de la villa central, pues esta puede entenderse, simultáneamente, como el producto de la división de una figura dada -la del rectángulo que la forma- o, por el contrario, como la yuxtaposición de elementos menores que forman dicha figura. A pesar de la ambigüedad, resulta más lógico interpretarla de la primera forma, como la división de una figura dada, lo que sería tanto como admitir que se trata en este caso de un método mixto, ya que la interpretación coherente con la composición por elementos se corresponde con la segunda forma. La primera -división de la figura o división del volumen sería propia de los métodos afines a las formas unitarias y compactas. La ambigüedad se produce porque la villa es precisamente una forma de este tipo. Por último, es muy interesante ver cómo dos métodos en realidad opuestos se confunden en este caso, al resultar completamente coincidentes."* (Capitel 2009, 12).



Fig. 5. La lección de anatomía del Dr. Nicolaes Tulp. Rembrandt van Rijn. Óleo sobre lienzo, 169,5 × 216,5 cm (1632). Nicolaes Tulp fue un reconocido médico de Ámsterdam y un representante importante del gremio de los cirujanos que encargó a Rembrandt la obra a la manera de un retrato gremial. En él se muestra una lección de anatomía sobre la musculatura del miembro superior. El cadáver correspondía a un ladrón acusado de herir gravemente a un guardián de la prisión de Utrecht y ahorcado en enero de 1632. En esa época solo se permitía una disección pública por año y en invierno, para favorecer la conservación del cuerpo. Además, el cadáver debía ser de un criminal ejecutado. El libro de anatomía en la esquina inferior derecha es, posiblemente, *De Humani Corporis Fabrica* de Vesalio (Losardo, y otros 2022). Fuente de imagen: Imagen de dominio público. Museo: Mauritshuis The Hague

Podemos establecer un paralelismo entre estos estudios anatómicos y la tratadística clásica de la teoría arquitectónica en su aspiración de convertir el cuerpo —humano o arquitectónico— en una disposición de partes inteligibles. Un cuerpo abierto sobre la mesa implica su disección en partes para comprender la lógica interna que garantiza la coherencia y la armonía del conjunto. En este primer episodio, la *composición* designa una operación de *disposición*: las partes se subordinan a una unidad previa cuyo orden garantiza la belleza. El cuerpo abierto por la anatomía no cuestiona todavía esa unidad; por el contrario, busca demostrarla. La composición clásica no consiste simplemente en reunir partes, sino en revelar el orden interno de una unidad previa mediante su división.

03. Episodio 2. De la armonía a la arbitrariedad

Entre finales del siglo XVII y comienzos del XVIII entró en crisis la creencia en un orden universal capaz de garantizar por sí mismo la belleza de la arquitectura. Las investigaciones eruditas sobre la Antigüedad clásica, las controversias en torno a la interpretación de Vitruvio y el desarrollo de la ciencia experimental contribuyeron a sustituir progresivamente la autoridad de la tradición por la observación, la crítica y la experiencia (Aliata 2013). Este episodio se sitúa en ese desplazamiento epistemológico, cuando tanto la arquitectura como el cuerpo comenzaron a comprenderse menos como expresiones de un orden natural que como objetos susceptibles de convención, experimentación e intervención.

Resulta fundamental la distinción formulada por Claude Perrault entre *belleza positiva* y *belleza arbitraria* en su *Ordonnance des cinq espèces de colonnes selon la méthode des Anciens* (1674). Perrault, médico de profesión, se introdujo a la teoría de la arquitectura a partir de su traducción del tratado de Vitruvio al francés. Utilizó el origen del capitel corintio —tal como lo narra Vitruvio en su *Libro II*— para fundamentar el concepto de *belleza arbitraria* (Moneo, 2005, 50). Según este relato, el capitel corintio surgió de un evento fortuito: tras la muerte de una muchacha corintia, su sierva dejó sobre su tumba un cestillo con sus pertenencias, cubriéndolo con un ladrillo. Este cestillo se encontraba sobre una raíz de acanto, cuyas hojas crecieron rodeando el canasto y se rizaron en los ángulos al chocar con el ladrillo, formando volutas. El escultor Calímaco *"Quedó gratamente sorprendido por esta original forma de las hojas y levantó unas columnas en Corinto, imitando este modelo; fijó sus proporciones y dividió las medidas del orden corintio"* (Vitruvio 2009 [ca. 15 a. C.], 46) **(Figura 6)**. Esta historia le permite demostrar a Perrault que las proporciones arquitectónicas no derivaban necesariamente de leyes naturales, sino de convenciones sostenidas por la costumbre y la aprobación colectiva. Es decir, una forma arbitraria podía convertirse en canon mediante el uso y la costumbre y terminó siendo percibida como una belleza positiva e inevitable. La idea de belleza comenzaba, entonces, a entenderse como una construcción cultural. Las medidas del cuerpo humano y de la columna eran demasiado variables como para deducir de ellas proporciones universales.



Fig. 6. El origen del orden corintio. Grabado Roland Fréart de Chambray, *Parallèle de l'architecture antique avec la moderne*. París: Edme Martin, 1650. Fuente de imagen: Ejemplar digitalizado por Gallica – Bibliothèque nationale de France

Perrault se llevó, así, el mérito de *"restituir a los antiguos el ejercicio de la libertad"* (Moneo, 2005, 51). Liberada de la obligación de imitar un orden natural o divino, la arquitectura pudo comenzar a pensarse como resultado de operaciones racionales y procedimientos autónomos.

La crisis de los fundamentos naturales de la belleza arquitectónica se desarrolla en un contexto intelectual más amplio, caracterizado por nuevas formas de observación y experimentación sobre la naturaleza y el cuerpo. En este contexto, los experimentos de galvanismo de Luigi Galvani y Giovanni Aldini ofrecen un campo particularmente significativo para observar el pasaje desde el cuerpo como objeto de conocimiento hacia el cuerpo como materia susceptible de intervención experimental. Durante la década de 1780, Galvani emprendió una serie de experimentos para estudiar la relación entre la electricidad y el movimiento muscular. Comprobó que era posible provocar contracciones mediante conexiones metálicas entre nervio y músculo, por descargas de electricidad artificial (Figura 7) e incluso mediante la electricidad atmosférica, captada durante las tormentas a través de conductores metálicos. Los experimentos se difundieron rápidamente por toda Europa y fueron reproducidos en laboratorios, academias y demostraciones públicas (Elsenaar y Scha 2002, 22). A partir de los últimos años del siglo XVIII, los experimentos galvánicos dejaron de limitarse a los animales y comenzaron a practicarse sobre cuerpos humanos, especialmente sobre los cadáveres de criminales recién ejecutados (Figura 8). Las demostraciones de Giovanni Aldini, que mostraban cómo la aplicación de corriente eléctrica provocaba movimientos en miembros y músculos faciales de los ajusticiados, alcanzaron una enorme repercusión pública (Elsenaar y Scha 2002, 23). Estas demostraciones públicas trascendieron el ámbito estrictamente científico y contribuyeron a instalar en el imaginario europeo la posibilidad de intervenir experimentalmente sobre el cuerpo muerto. Si el anatomista abría el cuerpo para descubrir el orden que Dios había inscrito en él, el galvanista comenzaba a intervenirlo para producir nuevos efectos. El cuerpo dejaba de ser únicamente un objeto de conocimiento para convertirse en materia susceptible de intervención experimental. ¿Podía el cuerpo sobre la mesa ser una *creatura*?

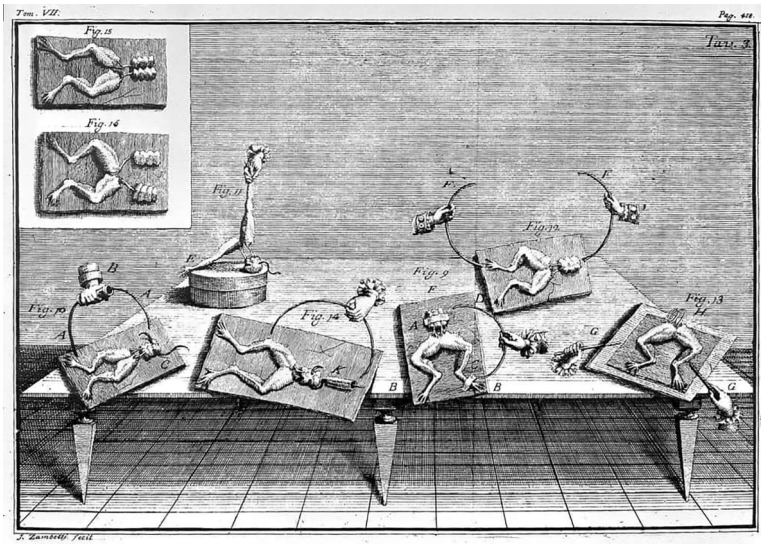


Fig. 7. Experimentos de galvanismo. Luigi Galvani, *De viribus electricitatis in motu musculari commentarius*. Bononiae: Ex Typographia Instituti Scientiarum, 1791. El grabado muestra patas de ranas disecadas y varios aparatos metálicos utilizados para medir lo que se creía que era electricidad fluyendo en los animales. Galvani descubrió que podía hacer que los músculos de una rana muerta se contrajeran con chispas eléctricas. (Young 2016). Fuente de imagen: Ejemplar digitalizado por Smithsonian Libraries and Archives Digital Library

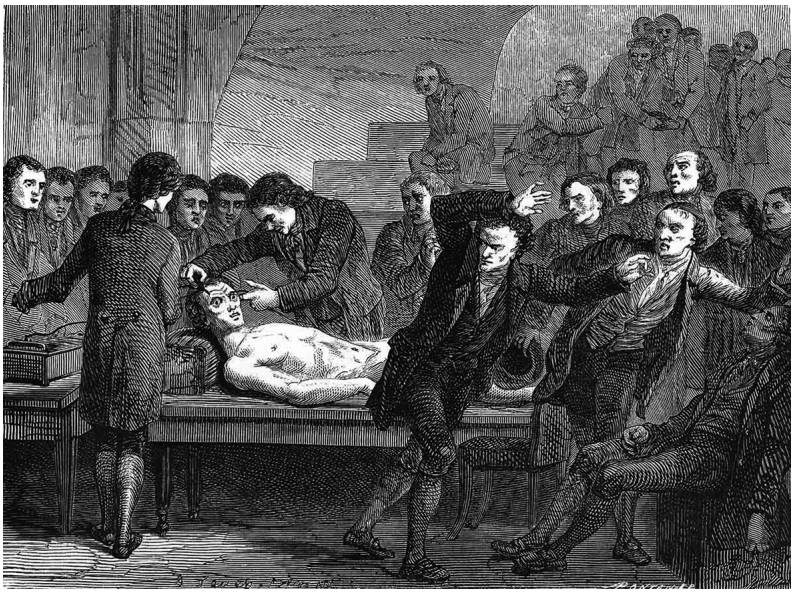


Fig. 8. El Dr. Ure galvanizando el cuerpo del asesino Clydsdale. Grabado de Louis Figueir, 1867. Fuente de imagen: Imagen de dominio público. En 1818, el químico escocés Andrew Ure realizó un impactante experimento de galvanismo con el cadáver de un asesino en la Universidad de Glasgow. Usando una batería voltaica y varillas metálicas, estimuló distintos nervios del cuerpo, provocando espasmos y movimientos tan realistas que algunos espectadores pensaron que el muerto revivía. Ure, influido por la búsqueda científica del origen de la vida y el declive de la influencia religiosa, aspiraba a comprobar si la electricidad podía devolver la vida. El experimento, vívido y perturbador, duró una hora y provocó reacciones intensas entre los presentes, pero no logró revivir al condenado (Young 2016).

En este segundo episodio, la *composición* deja de fundarse en un orden natural cuya belleza debía descubrirse. La arbitrariedad, la convención y el procedimiento experimental comienzan a desplazar la naturaleza como fundamento de la forma. Del mismo modo, el cuerpo deja de concebirse como un organismo armónico para convertirse en materia susceptible de intervención.

04. Episodio 3. El ensamblaje: un procedimiento combinatorio

A partir del siglo XVIII, la composición dejó de entenderse como reproducción de modelos antiguos y pasó a concebirse como una herramienta abierta de experimentación formal, como un procedimiento capaz de organizar partes según reglas propias (De Gracia 2012). La difusión del término *composición* —ya no *disposición*— coincidió con el eclecticismo historicista y se convirtió en *"un medio a través del cual se pueden establecer reglas de diseño comunes a todos los estilos"* (Colquhoun 1989, 180)[4].

En la teoría de la arquitectura, este episodio encuentra su momento decisivo en el método formulado por Jean-Nicolas-Louis Durand en su *Précis des leçons d'architecture données à l'École Polytechnique* (1819). La obra de Durand marca la transición hacia una metodología proyectual sistemática y racional en el siglo XIX (Moneo, 1981). Con Durand, la arquitectura dejó de organizarse sobre la base de modelos ideales heredados de la tradición clásica y comenzó a operar mediante un procedimiento combinatorio. La composición pasó a entenderse como una técnica racional de ensamblaje (Lucan 2021).

[4] Traducción de la autora de original en inglés: *"But the word composition does not seem to have come into general use in the Ecole des Beaux-Arts until the mid-nineteenth century. Before this the word disposition was more common. Its use seems to be connected with a cluster of phenomena, one of the most important of which is eclecticism. Composition becomes a means by which rules of design common to all styles can be established"* (Colquhoun 1989, 180).

Este desplazamiento hacia el ensamblaje no puede separarse del contexto cultural de finales del siglo XVIII y comienzos del XIX. El desarrollo de la taxonomía en las ciencias naturales —la clasificación y organización de los seres vivos— promovió nuevas formas de pensar (Foucault 2008 [1966]). En arquitectura, esta racionalidad clasificatoria encontró su correlato en la necesidad de responder a programas inéditos surgidos de la sociedad posrevolucionaria: hospitales, bibliotecas, academias, mercados o prisiones (Moneo, 1981).

El método de proyecto propuesto por Durand consistía en un procedimiento capaz de crear nuevas configuraciones formales, no era reproducir tipos históricos ideales. Para ello, la *composición* era la llave. En el método de composición de Durand, los elementos arquitectónicos ocupaban en la composición —en tanto sustantivo— un lugar equivalente al de las palabras en el lenguaje o las notas en la música (Durand 1981 [1819], 21). La arquitectura podía entonces entenderse como una *sintaxis*: un sistema de relaciones entre partes organizado mediante reglas de combinación. La organización no dependía de una totalidad previa y armónica dada por un orden cerrado de reglas fijas, sino de operaciones sucesivas de agregación y articulación (Lucan 2021). Para ello, primero debían identificarse y clasificarse los *elementos* — columnas, muros, escaleras, vestíbulos, galerías y otros componentes tipológicos— que se agregaban de manera horizontal y vertical en un espacio definido por una cuadrícula homogénea, neutra e indiferente, para constituir las *partes*; finalmente, estas partes se organizaban en un todo arquitectónico.

Durand recurrió a algunos principios que permitían seleccionar y disponer las partes: *simplicidad, adecuación y economía*. La preferencia por organizaciones simples, simétricas o axiales y de figuras geométricas no era una cuestión de armonía o de belleza, sino de economía: *"[...] para que sea lo menos oneroso posible, hace falta que sea lo más simétrico, regular y simple posible"* (Durand 1981 [1819], 112). A su vez, introdujo el concepto de *programa*, —noción que resultó fundamental en las posteriores teorías del proyecto (Moneo, 1981, 10)— entendido como utilidad. Estas nociones conducían finalmente a la elección de un esquema general de composición o *parti*, es decir, a la toma de partido formal básica del proyecto **(Figura 9).** La composición adquirió así un carácter metodológico y operativo (De Gracia 2012) (Lucan 2021).

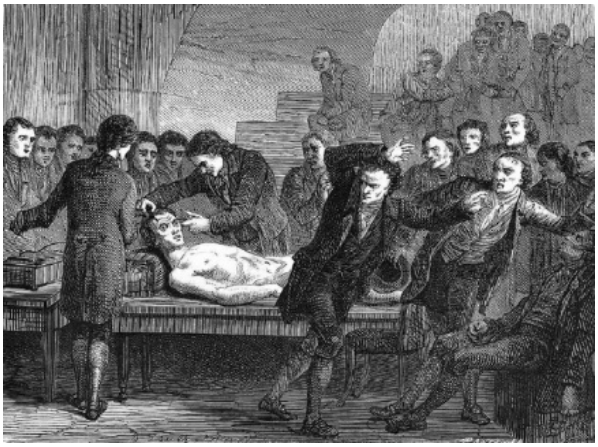


Fig. 9. E Método de composición de Jean-Nicolas-Louis Durand. *Camino que hay que seguir en la composición de un proyecto cualquiera*, lámina 21 de *Parte gráfica de los cursos* en su *Compendio de lecciones de arquitectura*, 1819.

En el *Prólogo* a su *Précis des leçons d'architecture données à l'École Polytechnique*, Moneo subraya el error con que muchos teóricos que abordan la cuestión tipológica hacen referencia a Durand, ya que suelen pasar por alto que él no crea tipos arquitectónicos —a pesar de que muchos de los ejemplos ilustrados de *combinaisons y assemblages* pasaron a ser modelos de trazados de edificios—; lo que hace es aplicar esquemas organizativos a programas específicos, demostrando cómo estos pueden desarrollarse mediante sus principios compositivos, sin llegar a formular tipos como tales. Durand afirmaba: *"Si en lugar de ocuparnos en hacer proyectos nos ocupáramos primero de los principios del arte, si nos familiarizáramos después con el mecanismo de la composición, podríamos hacer con facilidad [...] proyecto de cualquier edificio"* (Durand 1981 [1819], 117)[5]. Las diferentes interpretaciones del aporte de Durand se muestran a partir de los variados juicios sobre el aporte de Durand a la práctica y teoría arquitectónica: desde exponente y divulgador de la arquitectura académica francesa hasta pionero del funcionalismo moderno (Moneo, 1981).

La novela *Frankenstein o el moderno Prometeo* (1818) de Mary Shelley narra la historia de Víctor Frankenstein, un joven científico obsesionado con descubrir el secreto de la vida. Tras recolectar huesos de tumbas y restos de cadáveres, logra infundirle aliento vital a una criatura gigantesca de aspecto monstruoso (Figura 10): *"¿Cómo puedo describir mis emociones ante esta catástrofe, o cómo bosquejar el monstruo que con tan infinito afán y cuidado había intentado formar? Sus miembros eran proporcionados, y había escogido rasgos bellos. ¡Bellos! ¡Dios mío! Su piel amarillenta apenas cubría el juego de músculos y arterias debajo de ella; el cabello, de un lustroso tinte negro, caía libremente; los dientes tenían la blancura de las perlas; pero estos rasgos exuberantes sólo formaban un contraste tanto más horroroso con sus ojos acuosos que parecían casi del mismo color que las sombrías órbitas blancas en las cuales encajaban, con su tez marchita y sus labios rectos y negros"* (Shelley 2022 [1831], 34). La paradoja fundamental de esta creación en la novela es la de que el éxito científico se convierte inmediatamente en un fracaso moral y estético. Al infundir la chispa galvánica en las partes ensambladas, Dr. Frankenstein crea un monstruo y desata su propio castigo prometeico: ser perseguido hasta la muerte por su propia creación.

Este episodio ilustra una sensibilidad cultural atravesada por la posibilidad de producir artificialmente una totalidad a partir de fragmentos. Así como la criatura en la novela de Mary Shelley es construida mediante el ensamblaje de restos anatómicos heterogéneos, la composición de Durand se organiza mediante la combinación racional de elementos y partes previamente clasificadas. A su vez, esta nueva lógica introduce también una tensión inédita respecto de la belleza y la responsabilidad del artífice. En Durand, los criterios fundamentales de composición —*economía, simplicidad, adecuación* y *programa*— desplazan las nociones clásicas de *armonía, simetría* y *proporción*. La coherencia formal ya no depende necesariamente de una idea trascendente de perfección, sino de la eficacia del procedimiento compositivo. La composición se convierte así en una modalidad reglada, abierta y potencialmente autogenerativa (De Gracia 2012).

[5] Durand aclaró que el procedimiento desde las *partes* hacia el *todo* correspondía fundamentalmente a la enseñanza de la composición. Una vez dominado el método, el arquitecto debía invertir el proceso y proyectar desde el conjunto hacia las partes: *"Combinar entre sí los diversos elementos, pasar a continuación a las diferentes partes de los edificios y de estas al conjunto, este es el camino que se debe seguir cuando se quiere aprender a componer; por el contrario, cuando se compone debemos comenzar por el conjunto, continuar por las partes y terminar por los detalles"* (Durand [1819] 1981, 62). Una vez dominado el método, el arquitecto debía proyectar desde el conjunto hacia las partes. Esta observación tiene dos significaciones conceptuales muy importante. La primera es la distinción de la composición entre un modo de proyecto y una estrategia de enseñanza-aprendizaje basado en el análisis y el conocimiento tipológico.; es decir, como un método de proyecto y como un dispositivo de análisis formal. La segunda es que, en la composición como modo de proyecto, el esquema de composición o *parti* y el programa (como utilidad o función) están íntimamente relacionados. En otras palabras, un determinado programa arquitectónico se adecuará mejor a una determinada estructura formal. Tal como explica Durand, las estructuras centralizadas son la base del trazado de edificios tales como palacios, institutos, bibliotecas, museos, etc. en tanto que los esquemas o *partis* lineales se utilizan, preferentemente, en programas tales como hospitales, escuelas, prisiones, cuarteles, etc. Este último punto, vincula al método de Durand tanto con la arquitectura *Beaux Arts* y su importancia del tipo y modelo como con el funcionalismo y la relación entre forma y función del siglo XX.

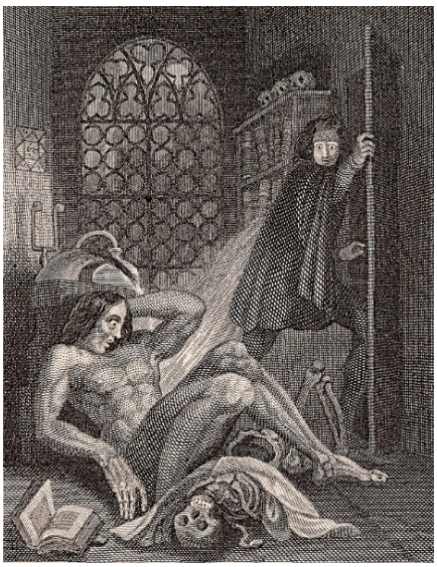


Fig. 10. Primera ilustración conocida de la criatura creada por el Dr. *Frankenstein*. Theodor von Holst, 1831. Fuente de imagen: Imagen de dominio público. La edición de 1831 publicada por Henry Colburn & Richard Bentley en Londres de *Frankenstein o el moderno Prometeo*, escrita por Mary Shelley en 1818, incluyó un frontispicio ilustrado por Theodor von Holst, marcando la primera representación visual de la criatura en una edición oficial de la obra. La imagen muestra a Víctor Frankenstein observando a la criatura en el momento de su "nacimiento". Horrorizado por el resultado de su experimento, lo rechaza y abandona, desatando una tragedia que lo perseguirá hasta su propia destrucción.

05 Episodio 4. Sistema, proyecto y monstruosidad

Durante buena parte del siglo XX, el término *composición* fue rechazado por sus asociaciones con la tradición académica y sustituido, en cambio, por *proyecto*. Sin embargo, algunas revisiones críticas han señalado que las operaciones fundamentales del proyecto moderno conservaron estructuras heredadas de la lógica compositiva. Alan Colquhoun, en *Composition versus the project* (1989), sostuvo que la idea de composición fue heredada directamente por la vanguardia del siglo XX desde la tradición académica *Beaux Arts*. La arquitectura moderna rechazó el repertorio clásico y los estilos históricos, pero mantuvo el problema fundamental de cómo organizar partes en un todo coherente (Colquhoun 1989).

En *Las matemáticas de la villa ideal* (1947), Colin Rowe comparó la arquitectura renacentista y la moderna, especialmente la obra de Palladio y Le Corbusier. Mientras que en Palladio el orden se manifiesta mediante simetrías explícitas, en Le Corbusier aparece como una estructura más abstracta, dinámica y asimétrica, posibilitada por la independencia entre estructura y cerramiento. En la comparación entre la Villa Foscari de Andrea Palladio (1560) y la Villa Stein de Le Corbusier (1926), Rowe identifica el uso común de geometrías reguladoras, proporciones matemáticas y sistemas organizativos rigurosos. A pesar de ello, la armonía en el caso de Le Corbusier depende de relaciones de compensación entre las partes del conjunto y no de una simetría especular. En otro ejemplo posterior de Le Corbusier, el *Carpenter Center for the Visual Arts*, los volúmenes se componen mediante una retícula moduladora y se reemplaza el orden axial tradicional por un recorrido diagonal que compensa y articula el conjunto.

En este contexto adquiere sentido la expresión de Antón Capitel: *"composición por partes"*. La arquitectura moderna abandona la idea de un orden único y trabaja con elementos relativamente autónomos, capaces de diferenciarse en

forma, materialidad y lenguaje. A su vez, el proyecto moderno consolidó un nuevo repertorio de operaciones compositivas como superposiciones, giros e intersecciones de tramas (Capitel 2009).



Fig. 11. Boris Karloff como la creatura en Frankenstein. Dir. James Whale. Universal Pictures, 1931. Fuente de imagen: Imagen de dominio público.

La transformación de la composición puede observarse también en la cultura visual del siglo XX. La criatura de *Frankenstein* se convirtió, a través de sus adaptaciones cinematográficas, en un potente icono del cuerpo construido **(Figura 11).** En particular, la representación cinematográfica de la criatura desplazó el centro de atención desde el cuestionamiento moral y la responsabilidad del artífice, presentes en la novela de Mary Shelley, hacia la imagen visual de un cuerpo monstruoso construido a partir del ensamblaje de fragmentos anatómicos. La figura del monstruo ofrece así una metáfora formal elocuente de las transformaciones modernas del concepto de composición: un cuerpo que ya no se presenta como la manifestación de una unidad previa y armónica, sino como el resultado visible de la agregación de partes heterogéneas.

Sin embargo, siguiendo a Colquhoun, el verdadero antagonista de la *composición* no sería el *proyecto*, sino el *sistema*. Mientras que *composición* y *proyecto* suponen, en ambos casos, una distinción entre partes y totalidad organizada mediante la intervención consciente del autor, el *sistema* propone mecanismos de generación formal capaces de producir configuraciones como resultado de un principio interno de organización, reduciendo la intervención directa del autor sobre la forma final (Colquhoun 1989). En palabras de Colquhoun: *"Las formas finales de la arquitectura, como las de la naturaleza, deberían derivar de un principio de estructuración a partir del cual la forma emergiera de manera automática, sin la intervención del juicio consciente del arquitecto como compositor"* (Colquhoun 1989, 182)[6]. Vista desde esta perspectiva, la dicotomía *composición/sistema* supera al antagonismo formal entre *composición* y *proyecto* y adquiere una dimensión ética y estética vinculada con la relación entre el autor y su obra: entre el artífice y la *creatura*.

La metáfora de un cuerpo sobre la mesa y su devenir en una *creatura* adquiere una relevancia particular en el contexto contemporáneo del proyecto de arquitectura, atravesado por procesos algorítmicos, diseño paramétrico e inteligencias artificiales capaces de generar configuraciones formales a partir de reglas, datos y procedimientos que no son controlados de manera exhaustiva por el autor. En este escenario, el monstruo de Frankenstein reaparece como una imagen crítica de los procedimientos contemporáneos de creación. La *creatura* no representa únicamente el fracaso de un experimento científico, sino también la inquietud frente a procesos de creación cuyo funcionamiento técnico excede el control del artífice. La posibilidad de producir cuerpos complejos mediante sistemas autónomos reabre, bajo nuevas condiciones, la pregunta por la belleza, la coherencia y la responsabilidad del acto creador. La noción de composición ya no se limita a cómo organizar partes en un todo, sino que obliga a repensar quién —o qué— controla hoy los procedimientos capaces de crear arquitectura.

[6] Traducción de de la autora de original en inglés: *"The final forms of architecture, as of nature, should be the result of a certain principle of structuration, from which the form would follow automatically without the intervention of the 'composer' artist's conscious judgment"* (Colquhoun 1989, 182).

Figures

Fig. 1. La tratadística clásica. Leon Battista Alberti, *L'architettura* (Florencia: Lorenzo Torrentino, 1550); *Giacomo Barozzi da Vignola*, Regole generali di architettura (Venecia, 1582); Andrea Palladio, *I quattro libri dell'architettura* (Venecia: Domenico de' Franceschi, 1570); Giacomo Barozzi da Vignola, *Regola delli cinque ordini d'architettura* (edición del siglo XVI); Vincenzo Scamozzi, *L'idea dell'architettura universale* (Venecia, 1615). Imágenes procedentes de ejemplares digitalizados en Internet Archive, Google Books y Biblioteca Digital ETH Zürich

Fig. 2. Leonardo da Vinci, *Hombre de Vitruvio* (ca. 1490). Interpretación gráfica de las proporciones del cuerpo humano descritas por Vitruvio, en la que el cuerpo se inscribe simultáneamente en un círculo y un cuadrado, sintetizando la relación entre antropometría, geometría y armonía como fundamento de la composición. Fuente de imagen: Gallerie dell'Accademia, Venecia. Obra en dominio público; reproducción disponible a través de Wikimedia Commons.

Fig. 3. Análisis geométrico de la planta de la Villa Capra *(La Rotonda)* de Andrea Palladio, mostrando la organización de sus proporciones mediante la inscripción en figuras geométricas elementales. Fuente de imagen: Simon Unwin, *Analysing Architecture* (Londres: Routledge, 1997)

Fig. 4. Láminas anatómicas de *De humani corporis fabrica libri septem* (1543) de Andrea Vesalio, pertenecientes a la serie de las "figuras musculares", que representan progresivamente la disección del cuerpo humano. Fuente de imagen: Andreas Vesalius. *De humani corporis fabrica libri septem*. Basilea: Johannes Oporinus, 1543. Grabados atribuidos a Jan Stephan van Calcar. Ejemplar digitalizado por la U.S. National Library of Medicine Digital Collections

Fig. 5. La lección de anatomía del Dr. Nicolaes Tulp. Rembrandt van Rijn. Óleo sobre lienzo, 169,5 × 216,5 cm (1632). Nicolaes Tulp fue un reconocido médico de Ámsterdam y un representante importante del gremio de los cirujanos que encargó a Rembrandt la obra a la manera de un retrato gremial. En él se muestra una lección de anatomía sobre la musculatura del miembro superior. El cadáver correspondía a un ladrón acusado de herir gravemente a un guardián de la prisión de Utrecht y ahorcado en enero de 1632. En esa época solo se permitía una disección pública por año y en invierno, para favorecer la conservación del cuerpo. Además, el cadáver debía ser de un criminal ejecutado. El libro de anatomía en la esquina inferior derecha es, posiblemente, *De Humani Corporis Fabrica* de Vesalio (Losardo, y otros 2022). Fuente de imagen: Imagen de dominio público. Museo: Mauritshuis The Hague

Fig. 6. El origen del orden corintio. Grabado Roland Fréart de Chambray, *Parallèle de l'architecture antique avec la moderne*. París: Edme Martin, 1650. Fuente de imagen: Ejemplar digitalizado por Gallica – Bibliothèque nationale de France

Fig. 7. Experimentos de galvanismo. Luigi Galvani, *De viribus electricitatis in motu musculari commentarius.* Bononiae: Ex Typographia Instituti Scientiarum, 1791. El grabado muestra patas de ranas disecadas y varios aparatos metálicos utilizados para medir lo que se creía que era electricidad fluyendo en los animales. Galvani descubrió que podía hacer que los músculos de una rana muerta se contrajeran con chispas eléctricas. (Young 2016). Fuente de imagen: Ejemplar digitalizado por Smithsonian Libraries and Archives Digital Library

Fig. 8. El Dr. Ure galvanizando el cuerpo del asesino Clydsdale. Grabado de Louis Figueir, 1867. Fuente de imagen: Imagen de dominio público. En 1818, el químico escocés Andrew Ure realizó un impactante experimento de galvanismo con el cadáver de un asesino en la Universidad de Glasgow. Usando una batería voltaica y varillas metálicas, estimuló distintos nervios del cuerpo, provocando espasmos y movimientos tan realistas que algunos espectadores pensaron que el muerto revivía. Ure, influido por la búsqueda científica del origen de la vida y el declive de la influencia religiosa, aspiraba a comprobar si la electricidad podía devolver la vida. El experimento, vívido y perturbador, duró una hora y provocó reacciones intensas entre los presentes, pero no logró revivir al condenado (Young 2016).

Fig. 9. E Método de composición de Jean-Nicolas-Louis Durand. *Camino que hay que seguir en la composición de un proyecto cualquiera*, lámina 21 de *Parte gráfica de los cursos* en su *Compendio de lecciones de arquitectura*, 1819.

Fig. 10. Primera ilustración conocida de la criatura creada por el Dr. *Frankenstein.* Theodor von Holst, 1831. Fuente de imagen: Imagen de dominio público. La edición de 1831 publicada por Henry Colburn & Richard Bentley en Londres de *Frankenstein o el moderno Prometeo*, escrita por Mary Shelley en 1818, incluyó un frontispicio ilustrado por Theodor von Holst, marcando la primera representación visual de la criatura en una edición oficial de la obra. La imagen muestra a Víctor Frankenstein observando a la criatura en el momento de su "nacimiento". Horrorizado por el resultado de su experimento, lo rechaza y abandona, desatando una tragedia que lo perseguirá hasta su propia destrucción.

Fig. 11. Boris Karloff como la creatura en Frankenstein. Dir. James Whale. Universal Pictures, 1931. Fuente de imagen: Imagen de dominio público.

Bibliography

Alberti, León Battista. *De la pintura y otros escritos sobre arte.* Edición en español (Original 1435). Traducido por traducción y notas de Rocío de la Villa Introducción. Madrid: Editorial Tecnos, 2007 [1435].

Aliata, Fernando. «De la Antigüedad restaurada a la Composición. Desarrollo y crisis de la teoría clásica.» En *Estrategias proyectuales. Los géneros del proyecto moderno.*, de Fernando Aliata, 25-43. Buenos Aires: Editorial Diseño, 2013.

Capitel, Antón. *La arquitectura compuesta por partes.* Barcelona: Editorial Gustavo Gili, 2009.

Colquhoun, Alan . «Composition versus the Project.» En *Modernity and the Classical Tradition. Architectural Essays 1980-1987.*, de Alan Colquhoun, 178-183. Cambridge - London: The MIT Press, 1989.

De Gracia, Francisco. «Composición y arquitectura.» En *Pensar/Componer/Construir. Una teoría (in)útil de la arquitectura.*, de Francisco De Gracia, 11-23. San Sebastián: Editorial Nerea, 2012.

Durand, Jean Nicolas Louis. *Compendio de lecciones de arquitectura. Parte gráfica de los cursos.* Madrid: Pronaos, 1981 [1819].

Elsenaar, Arthur, y Remko Scha. «Electric Body Manipulation as Performance Art: A Historical Perspective.» *Leonardo Music Journal* (The MIT Press) 12 (2002): 17-28.

Ettlinger, Leopold. «La aparición del arquitecto italiano durante el siglo XV.» En *El Arquitecto. Historia de una profesión*, de Spiro Kostof, 99-124. Madrid: Ediciones Cátedra, 1984.

Evers, Bernd , Petra Lamers-Schutze, y Christof Thoenes. *Teoría de la arquitectura del Renacimiento a la actualidad. 89 artículos sobre 117 tratados.* Koln: Taschen, 2003.

Foucault, Michel. *Las palabras y las cosas. Una arqueología de las ciencias humanas.* Buenos Aires: Siglo XXI, 2008 [1966].

García Guerrero, Marcos. «Medicina y arte. La revolución de la anatomía en el Renacimiento.» *Revista Científica de la Sociedad Española de Enfermería Neurológica,*, nº 35 (2012): 25-27.

Losardo, Ricardo Jorge, Octavio Binvignat, Nadir Eunice Valverde Barbato de Prates, y Richard Haltí Cabral. «La primera Lección de Anatomía de Rembrandt.» *Revista de la Asociación Médica Argentina* 135, nº 4 (2022): 20-32.

Lucan, Jacques. *Composition, Non-Composition. Architecture and Theory in the Nineteenth and Twentieth Centuries.* Lausana: EPFL Press, 2021.

Moneo, Rafael. «Prólogo.» En *Compendio de lecciones de arquitectura. Parte gráfica de los cursos.*, de J. N. Durand, 5-13. Madrid: Pronaos, 1981.

—. «Sobre el concepto de arbitrariedad en arquitectura.» *Real Academia de Bellas Artes de San Fernando*. Madrid, 2005.

Quatremère de Quincy, Antoine Chrysostome. *Diccionario de Arquitectura. Voces teóricas*. Buenos Aires: Nobuko, 2007 [1985].

Shelley, Mary. *Frankenstein o el moderno Prometeo*. Fundación Carlos Slim, 2022 [1831].

Thoenes, Christof. «Introducción.» En *Teoría de la arquitectura del Renacimiento a la actualidad. 89 artículos sobre 117 tratados*, de Bernd Evers, Petra Lamers-Schutze y Christof Thoenes, 8-19. Koln: Taschen, 2003.

Unwin, Simon. *Analysing Architecture*. Londres: Routledge, 1997.

Vitruvio, Marco Lucio. *Los diez libros de la arquitectura*. Madrid: Editorial Alianza, 2009 [ca. 15 a. C.].

Wittkower, Rudolf . *La Arquitectura en la era del Humanismo*. Buenos Aires: Nueva Visión, 1958.

Young, Lauren. «Atlas Obscura.» *The Real Electric Frankenstein Experiments of the 1800s*. 31 de octubre de 2016. https://www.atlasobscura.com/articles/the-real-electric-frankenstein-experiments-of-the-1800s (último acceso: 4 de abril de 2025).

05

Alejandro de Miguel Solano

ETSAM, Universidad Politécnica de Madrid //
a.demiguel.solano@gmail.com

REIA NO.28
JUN. 2026
ISSN: 2340-9851

The Fracture of the Familiar. The Uncanny and the Contemporary Reconfiguration of Beauty / La Fractura De Lo Familiar. Lo Extraño Y La Reorganización Contemporánea De La Belleza

This article examines the relationship between beauty and the uncanny - *unheimlich* - in contemporary architecture. It argues that certain forms of beauty are produced through a controlled fracture of the familiar: buildings retain their legibility and their elements remain recognisable, while the usual relationships between form, use, body and meaning are altered. Through a brief genealogy of the uncanny and of abstraction, followed by an analysis of Adolf Loos, Pezo von Ellrichshausen and DOGMA, the article identifies a series of mechanisms through which architectural order becomes detached from the experience it was traditionally expected to stabilise. The uncanny thus appears not as the destruction of order, but as an internal condition of a form of beauty grounded in the tension between recognition and instability.

Keywords: beauty; the uncanny; unheimlich; familiarity; abstraction; contemporary architecture; Adolf Loos; Pezo von Ellrichshausen; DOGMA.

Este artículo estudia la relación entre belleza y lo extraño - unheimlich - en la arquitectura contemporánea. Se propone que determinadas formas de belleza se producen mediante una fractura controlada de lo familiar: los edificios conservan su legibilidad y sus elementos permanecen reconocibles, pero alteran las relaciones habituales entre forma, uso, cuerpo y significado. A partir de una breve genealogía de lo extraño y de la abstracción, seguida del análisis de Adolf Loos, Pezo von Ellrichshausen y DOGMA, el texto identifica distintos mecanismos mediante los cuales el orden arquitectónico se separa de la experiencia que tradicionalmente debía estabilizar. Lo extraño aparece así no como destrucción del orden, sino como condición interna de una belleza fundada en la tensión entre reconocimiento e inestabilidad.

Palabras clave: *belleza; lo extraño; unheimlich; uncanny; familiaridad; abstracción; arquitectura contemporánea; Adolf Loos; Pezo von Ellrichshausen; DOGMA.*

01. Introduction

Revisiting Beauty: Order, the Familiar and the Uncanny

Beauty has occupied a central position in Western culture. Despite the historical diversity of its formulations, this tradition tended to associate beauty with different forms of order, formal coherence and intelligibility: from the numerical harmony of the Pythagoreans and the Platonic identification of beauty with truth to the Vitruvian triad. Even when Kant shifted beauty from classical objectivity towards subjective judgement, he retained a claim to universal validity through his formulation of 'subjective universality' (Kant 1790). Beauty thus functioned as a normative category capable of stabilising the relationship between perception, form and meaning, and of linking aesthetic experience to recognisable structures of order and familiarity.

This association was never absolute. The history of architecture and its representations is traversed by ambiguous, dark and destabilising forms of beauty: from the ritualistic spaces of prehistoric caves and the demonic imagery of medieval sacred art to the monstrous excesses of the Baroque, the geometric sublime of the late Enlightenment and the Romantic fascination with ruins. Such manifestations rarely abandoned recognisable structures of order altogether. Historically, the uncanny appears less as the destruction of order than as a change in the conditions through which it is recognised as familiar. Disturbance arises when a structure remains legible but no longer meets the perceptual and cultural expectations attached to it.

This instability raises a fundamental tension in contemporary debates on architectural beauty. On the one hand, beauty is frequently understood as a cultural construction dependent on historical conventions, ideological frameworks and systems of representation (Bourdieu 1979). On the other, various approaches drawn from environmental psychology and studies of environmental perception suggest relatively stable perceptual responses to certain spatial conditions related to orientation, legibility and environmental coherence (Lynch 1960; Kaplan and Kaplan 1989). In both cases, familiarity plays a central role: either as the recognition of culturally shared conventions or as the perceptual capacity to identify and organise the environment.

Neither view fully explains how aesthetic sensibility has changed over time. If beauty were reduced entirely to universal biological predispositions, history would display a far greater degree of aesthetic continuity than it actually does. Conversely, if it were understood solely as a contingent cultural construction, it would be difficult to explain the historical persistence of certain spatial and perceptual patterns. Architectural beauty arises from specific historical configurations of perception, representation and the material organisation of experience; it cannot be reduced either to universal formal properties or to arbitrary cultural constructions.

The contemporary reappraisal of Brutalism clearly illustrates the historical and cultural mutability of aesthetic attraction: forms once associated with coldness, oppression or alienation are now valued for their monumentality, material honesty and formal intensity (Mould 2017). Similarly, certain postmodern languages, discredited for decades as superficial, decorative or kitsch, have been reappropriated from queer perspectives by figures such as Andrés Jaque and Adam Nathaniel Furman. Colour, ornament and irony thus regain the capacity to generate aesthetic intensity under different cultural conditions. In both cases, a recognisable form acquires different meanings and values within new cultural frameworks.

This shift becomes particularly significant when beauty also begins to function as a form of collective representation. The concept of *Volksgeist*, developed by Johann Gottfried Herder (1784–1791) and later reformulated by German Idealism, understood artistic manifestations as expressions of the spirit of a people. Under such conceptions, architecture operates as a structure of continuity, belonging and cultural recognition, while beauty acquires a role in historical identification and collective representation. It is therefore no coincidence that numerous contemporary discourses on beauty reactivate this association between architectural form, historical continuity and collective identity.

This connection is evident today in initiatives such as the British *Building Better, Building Beautiful Commission*, the US executive order *Promoting Beautiful Federal Civic Architecture*, and movements such as Architectural Uprising, which originated in Sweden and subsequently developed into an international network opposed to the predominance of modern architecture. In contrast to these positions, a strand of contemporary architecture finds intensity in abstraction, ambiguity and perceptual instability. While some discourses tend to identify beauty with the continuity of familiar forms, certain contemporary architectures produce intensity through the alteration or intensification of those same conditions of stability. This tension suggests that contemporary beauty may also emerge through the internal fracture or hypertrophy of elements and systems that remain recognisable. Had the dissolution of traditional orders automatically entailed the collapse of beauty, the concept itself would have lost its historical relevance more than a century ago.

By contrast, industrialised and regulated societies, increasingly subject to processes of normalisation and control, offer especially fertile ground for the emergence of the uncanny as the reverse side of achieved stability. The more ordered, predictable and controlled experience appears, the greater the intensity acquired by its minor deviations. The uncanny thus emerges in the discrepancy between recognition and stability and plays a decisive role in certain forms of contemporary sensibility.

Research Question and Hypothesis

The research asks how alterations to the ordinary conditions of architectural experience can produce the uncanny and reshape the experience of beauty. It argues that certain contemporary forms of beauty arise through a controlled fracture of the familiar: the system retains its coherence and its elements remain recognisable, while the usual relationships between perception, use, representation and meaning cease to stabilise experience.

Objective and Method

The article aims to identify and compare the mechanisms that produce this fracture of the familiar. It does so through a historical account organised into four stages: the association between beauty, order and familiarity; the appearance of the uncanny in Gothic literature; its theoretical formulation, from Jentsch's notion of intellectual uncertainty to Freud's concept of the *unheimlich* and Vidler's translation of it into architecture; and its modern and contemporary reformulation. Abstraction provides the common ground for this final shift, reducing narrative and figurative references without entirely removing the legibility of the architectural object.

This historical account is followed by a comparative analysis of Adolf Loos, as a modern precursor, and Pezo von Ellrichshausen and DOGMA, as two distinct contemporary approaches. Each case is examined through a common framework that considers the underlying logic of order, the general mechanism of disturbance and the specific operations through which it is applied, together with its effect on the experience of beauty.

02. A Brief Genealogy of the Uncanny

Literary Prehistory and the Disturbance of the Familiar

The uncanny was theorised in the twentieth century, but it appeared as an experience much earlier. Late eighteenth-century Gothic fiction offers some of its earliest examples, from *The Castle of Otranto* (Walpole 1764) to *The Mysteries of Udolpho* (Radcliffe 1794). In these works, architecture ceases to be a mere backdrop and becomes an agent of unease: passageways, hidden chambers, locked doors, apparitions and objects of disproportionate scale transform the house or castle into an environment that remains recognisable yet difficult to anticipate. The uncanny thus arises not from the disappearance of the familiar, but from its internal alteration: domestic space retains its form, but no longer guarantees protection, orientation or belonging.

Jentsch and Freud: From Intellectual Uncertainty to the *Unheimlich*

One of the earliest psychological accounts of the uncanny appears in *Zur Psychologie des Unheimlichen* (Jentsch 1906), where Jentsch links it to intellectual uncertainty in the face of something that cannot be clearly classified. To illustrate this condition, he uses the short story *Der Sandmann* (Hoffmann 1816), focusing on the ambiguity between the living and the inanimate embodied by the doll Olympia.

Freud takes up and expands this account in *Das Unheimliche* (Freud 1919). For Freud, the uncanny is no longer understood as the mere intrusion of the unknown, but as the unsettling return of something once familiar: "that class of the frightening which leads back to what is known of old and long familiar" (Freud [1919] 1955, 220). He also recalls Schelling's formulation that the uncanny is "something which ought to have remained hidden but has come to light" (Freud [1919] 1955, 224). The structure of the term itself is crucial: unheimlich names that which, while being or having once been Heimlich - domestic, intimate, familiar - returns in altered form. The uncanny therefore presupposes prior recognition and depends on the persistence of the very thing it disturbs.

Vidler and the Architectural Uncanny

It was Anthony Vidler who first translated this condition into the field of architecture. In *The Architectural Uncanny* (Vidler 1992), the uncanny is no longer located solely in the subject or in fiction, but appears in the house, the city and the spaces of modernity. Vidler links the architectural uncanny to the discontents of domesticity, the loss of security associated with the home, and a modern experience marked by alienation and urban displacement.

Within Vidler's framework, deconstructivist architecture appears as an explicit formulation of the uncanny: fragmentation, dislocation and the rupture of spatial continuity make the loss of stability within the architectural system visible. Some strands of deconstruction, however, push this operation too far for the argument developed here, as the alteration begins to compromise the legibility of the order itself. This study focuses on a less extreme condition: one in which the familiar is fractured, but the system still retains enough coherence to remain recognisable.

03. Abstraction and the Modern Condition of the Uncanny

Literary Prehistory and the Disturbance of the Familiar

In contrast to figuration, abstraction reduces the narrative supports that guide interpretation and shifts meaning towards structure, geometry, colour, matter and the relationships between elements (Kandinsky 1912). The work retains a formal order

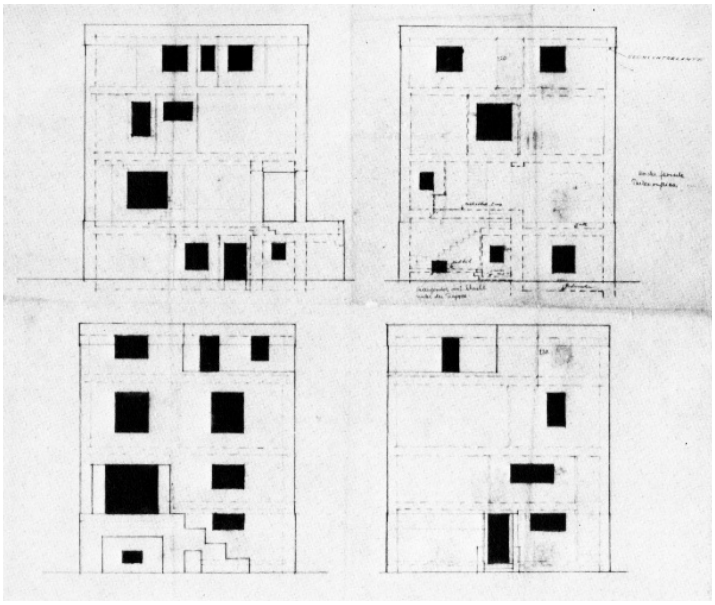
but transfers an increasing share of meaning-making to the viewer. The uncanny may then arise from the distance between the clarity of the organisation and the indeterminacy of its meaning.

In architecture, this transformation found its fullest expression in the Modern Movement. The reduction of ornament and of historical and anthropomorphic references, together with constructional standardisation and the primacy of structure, function and geometry, progressively separated formal clarity from symbolic continuity.

Unlike painting and sculpture, architecture cannot suspend recognition entirely. Even the most abstract building retains walls, openings, rooms, circulation and relationships of use. Abstraction therefore operates on elements that remain identifiable, while weakening the domestic, cultural and historical associations that once stabilised them. The building remains legible and functional, although it no longer refers unambiguously to a shared repertoire of meanings. Abstraction thus becomes a particularly fertile ground for the architectural production of the uncanny.

Adolf Loos: The Uncanny through Separation

Adolf Loos represents an early precedent for the modern split between form and meaning. In his architecture, the reduction of ornament neither eliminates domesticity nor renders the house unrecognisable, but it weakens the correspondence between its outward appearance and the life it contains. This division reflects Loos's desire to present a restrained image to the city while reserving material and spatial richness for the domestic interior. The result, however, is not entirely neutral: the abstraction of the building envelope obscures the relationship between the external form of the house and the life within. This condition is particularly evident in the elevations of the *Rufer House* (1922) and the rear façade of *Villa Winternitz* (1931-1932), where the windows appear as seemingly autonomous perforations, difficult to integrate into a hierarchical composition or to relate directly to a recognisable domestic organisation. Although they respond to the needs of the interior spaces, from the outside they form a discontinuous arrangement that intensifies the abstraction of the volume, producing an opaque image and an uncertain relationship between the envelope and the domestic organisation within.



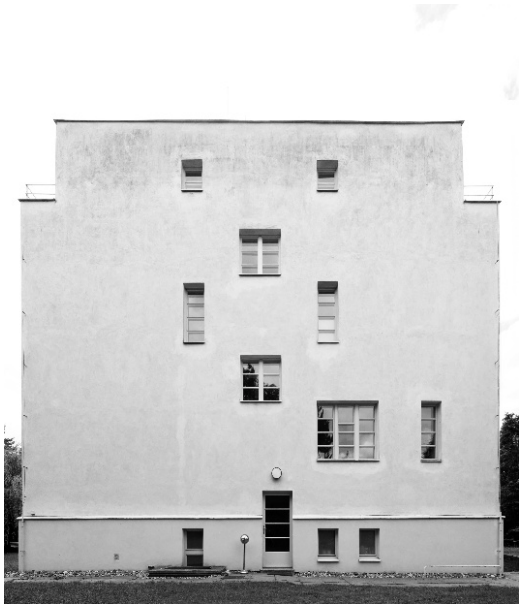


Fig. 1. Adolf Loos, elevations, *Rufer House* (1922)
Fig. 2. Adolf Loos, rear façade, *Villa Winternitz* (1931-1932)

As Beatriz Colomina has pointed out, Loos's interiors organise positions of observation, exposure and control (Colomina 1992). In *Villa Müller* (1928–1930), each space remains recognisable in itself, but the connections between rooms make it difficult to reconstruct the whole as a unified arrangement. The uncanny thus acquires a behavioural dimension: space regulates positions, movements and lines of sight, allowing the observer to remain partially concealed while those passing through the communal areas are exposed.



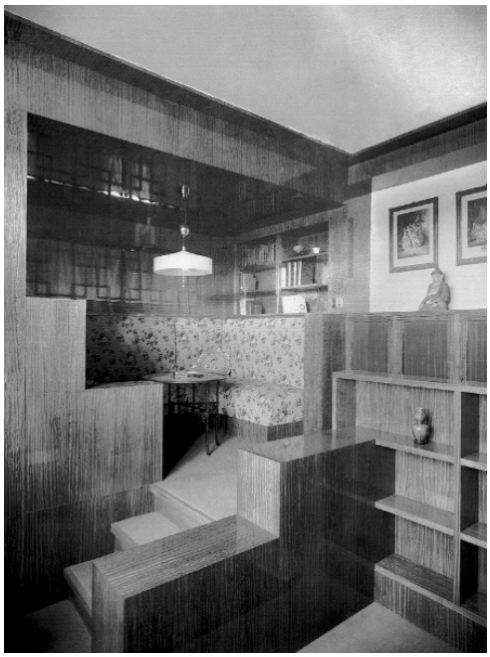


Fig. 3. Adolf Loos, living room, *Villa Müller* (1928-1930)
Fig. 4. Adolf Loos, ladies' room, *Villa Müller* (1928-1930)

This condition is intensified in the ladies' room of *Villa Müller*, which may deliberately be interpreted here as a "voyeur's room". Its secluded, elevated and comfortable character presents it as a refuge, yet its position turns the living room into a spectacle. Intimacy therefore no longer amounts to protection, but always includes the possibility of exposure. Domestic familiarity remains, but is unsettled by an unstable relationship between refuge, surveillance and exposure.

The project for the house designed for Josephine Baker (1927) gives this logic a more explicit form. The swimming pool, visible through lateral openings, transformed the swimmer's body into an image incorporated into the architecture: the spatial boundary no longer separated only public from private, but also the observer from the observed body. This arrangement, inseparable from the sexualised and racialised gaze projected onto Baker within European culture at the time, shows how Loosian domesticity could be traversed by relations of desire, power and representation.

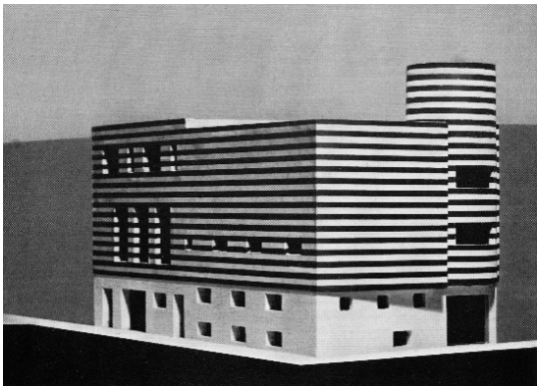






Fig.5. Adolf Loos, façade, *House for Josephine Baker* (1927)

Fig.6. Adolf Loos, swimming pool, *House for Josephine Baker* (1927)

Fig.7. Josephine Baker, *Danse Sauvage* in *Un Vent de Folie*, Folies Bergère, Paris (1927)

The historical and geographical proximity of Loos and Freud suggests a structural affinity: while Freud described the persistence of desires and drives beneath the apparent continuity of family life, Loos designed houses whose serene exteriors contained fragmented routes, concealed positions and asymmetrical devices of observation. The legal proceedings against the architect in 1928 cannot provide a causal explanation for his architecture, but they compel a critical examination of intimacy, the gaze and the sexualisation of the body in his work (Long 2017). In any case, Loos constitutes a decisive precedent: the separation between exterior and interior, appearance and movement, intimacy and exposure turns domestic familiarity into the setting of its own fracture and produces a beauty that is distant, ambiguous and permeated by a latent unease.

04. Mechanisms and Operations of the Contemporary Uncanny

Pezo von Ellrichshausen: Intensifying the Uncanny

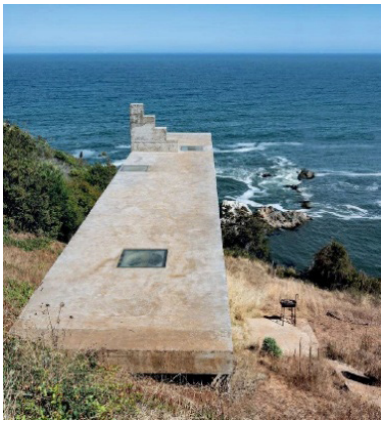
The work of Pezo von Ellrichshausen intensifies some of the mechanisms already present in Loos. The separation between a stable external figure and an interior experience that is difficult to anticipate becomes the starting point for a system of operations. Their houses retain recognisable architectural elements and figures - rooms, courtyards, staircases, compact volumes and towers - but subject them to operations of isolation, repetition, doubling, insertion and shifts in scale.

Their houses appear as compact, geometrically emphatic objects constructed from a single material, often set in remote locations: on cliffs, in forests or in isolated landscapes. This autonomy brings them close to the archetype of the isolated house in Gothic fiction and horror: a recognisable construction that seems to contain an inaccessible reality inside. As in Loos, the envelope does not transparently represent domestic life, but Pezo von Ellrichshausen radicalise this discrepancy by subjecting the internal organisation, the scale of the spaces and the sequence of movement to the autonomous logic of the geometric figure.

Loba House (2016–2017) condenses this condition. Its solitary volume presents a stable external image, while the interior is organised around a large void that exceeds the usual domestic scale. Visual connections between spaces at different levels make the interior legible as a whole, while its relationship to conventional patterns of use and occupation remains uncertain. Architectural objects of uncertain origin appear within this void: a monumental fireplace, several columns and unreachable bridges crossing the space. Although they retain a recognisable identity, their size, position and disconnection from use turn them into autonomous presences within the house.

The stepped section recalls certain effects of the *Raumplan* but intensifies them to the point of producing a deliberately unstable bodily experience. Steps, changes in level and familiar elements seem scaled for someone other than the inhabitant. The house remains legible, yet its dimensions no longer feel entirely human. This alteration of scale reappears in works such as *Rode House* (2015–2017), where some rooms seem too small for the monumental form they assume and too large for the use they contain.





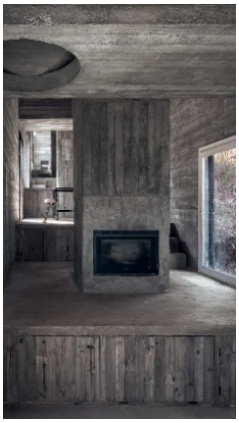




Fig.8. Pezo von Ellrichshausen, isolated setting, *Loba House* (2016-2017)

Fig.9. Pezo von Ellrichshausen, platform without guardrails, *Loba House* (2016-2017)

Fig.10. Pezo von Ellrichshausen, interior void and monumental scale, *Loba House* (2016-2017)

Fig.11. Pezo von Ellrichshausen, autonomous elements, *Loba House* (2016-2017)

In Solo House (2009–2013), in Cretas, the square figure, terraces and central courtyard present a clear geometric image, but the logic of the figure takes precedence over the functional and familiar organisation of the dwelling. The symmetry of the form requires the duplication of equivalent doors, entrances and routes, without this bifurcation leading to different destinations. The Freudian figure of the double underlies this repetition of equivalent elements. Similar doors and routes appear to confirm the clarity of the system, yet weaken the distinct identity of each alternative and produce interchangeable and ambiguous situations. The same operation reappears in *Rode House*, where the duplication of entrances, routes and rooms, arranged symmetrically around a central axis, turns similarity into a source of uncertainty.

In *Solo House*, beyond two symmetrical and redundant entrance doors, the blue light filtered through the swimming pool appears as an almost bodily presence, seductive and unsettling, destabilising the perception of the interior. Also visible through two lateral openings, the "fish-tank pool" recalls the house for Josephine Baker by separating the observer from the observed body. Its reflections spread across the concrete interior and produce uncanny atmospheric effects.

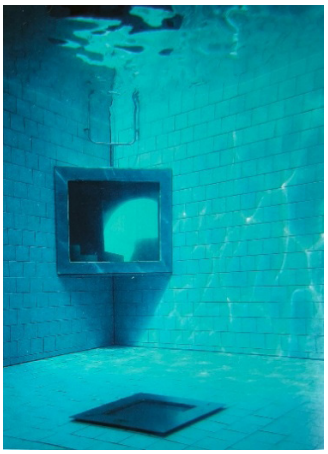




Fig.12. Pezo von Ellrichshausen, double entrance, *Solo House* (2009-2013)

Fig.13. Pezo von Ellrichshausen, swimming pool, *Solo House* (2009-2013)

Fig.14. Pezo von Ellrichshausen, swimming pool and duplicated route, *Solo House* (2009-2013)




Fig.15. Pezo von Ellrichshausen, compact exterior figure, *Rode House* (2015-2017)

Fig.16. Pezo von Ellrichshausen, domestic interior and altered scale, *Rode House* (2015-2017)

Pezo von Ellrichshausen thus combine operations that separate exterior from interior, isolate the house, alter scale, duplicate routes and insert autonomous figures. The dwelling remains elemental and recognisable, but no longer offers stable relationships between geometry, use, movement and the body. The uncanny arises from this intensification of domestic form, which retains its identity while fracturing the relationships that ordinarily make it familiar. The beauty of these houses lies precisely in the tension between the clarity of their geometric figure and the bodily and functional mismatch produced by the experience it generates.

DOGMA: Condensing the Uncanny

A different strand of the contemporary uncanny, represented by DOGMA, shifts the emphasis from formal intensification to the condensation of impersonal conditions embedded in everyday life. Repetition, discipline, exposure and control, usually dispersed across the organisation of daily experience, are concentrated into rigorous and elementary spatial systems. In contrast to the spatial hypertrophy found in Pezo von Ellrichshausen, DOGMA works with recognisable architectural figures - furniture, rooms, corridors, courtyards and walls - and subjects them to mechanisms of elimination, repetition and codification. The architecture remains legible and does not assume anomalous forms: it is rigorous, bureaucratic and almost conventional. Yet its elements gradually lose the connections that tie them to particular subjects, specific uses and shared narratives. Much of DOGMA's work exists primarily through projects, drawings and images rather than completed buildings, so the uncanny is produced not only spatially but also through representation.

The first mechanism involves removing the conditions that stabilise meaning. DOGMA does not eliminate the room, the piece of furniture or the domestic scale, but rather what makes them the setting for a particular life. In *Do You See Me When We Pass?* (2019), the architecture retains recognisable and familiar references, but the inhabitant disappears as its organising principle. The images do not simply depict empty spaces. They construct a form of domesticity in which traces of occupation remain, although bodies, biographies and affective ties have been removed. Everything appears ready to be inhabited, yet the life that should account for it is absent.



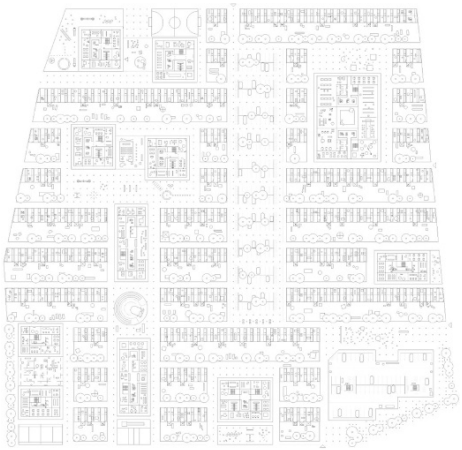


Fig.17. DOGMA, domestic void, *Do You See Me When We Pass?* (2019)

Fig.18. DOGMA, domestic void, *Do You See Me When We Pass?* (2019)

Repetition provides a second mechanism for producing the uncanny. In DOGMA, it is exact, deliberate and exhaustive: rooms, corridors, bays, modules and types are repeated until the differences between them are reduced. Repetition does not make the architecture illegible. On the contrary, it makes the rule governing it increasingly apparent. Yet the more explicit the system becomes, the more interchangeable its parts appear.

This logic operates at different scales. In *Urban Villa*, repetition turns the villa into a reproducible unit within an undifferentiated series. In *Everyday Is Like Sunday* and *Longhouse*, each new module confirms the rule without introducing hierarchy. In *A Simple Heart, Life Forever / The Return of the Factory* and *A Field of Walls*, repetition extends beyond the limits of the architectural object itself. Form becomes a continuous condition whose scale can no longer be judged from individual experience and whose extent overwhelms through sheer insistence.



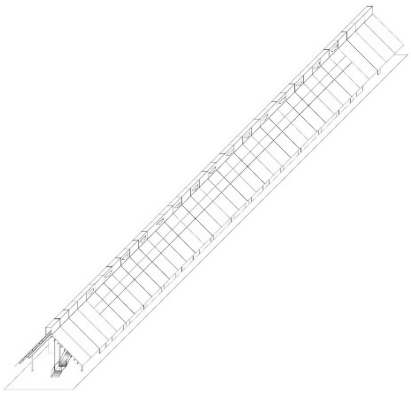
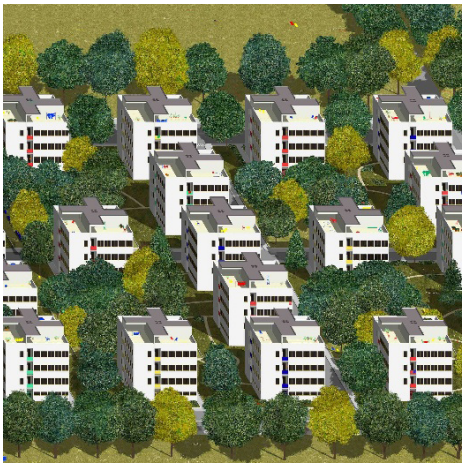


Fig.19. DOGMA, repetition of equivalent domestic units, *Everyday Is Like Sunday* (2015)
Fig.20. DOGMA, serial organisation without hierarchy, *The Longhouse* (2021)



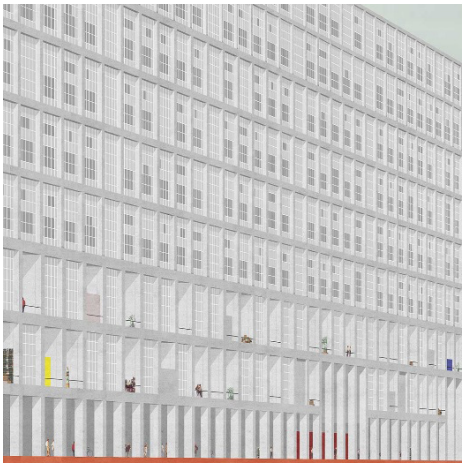


Fig.21. DOGMA, the villa as a repeatable unit, *Urban Villa* (2024)
Fig.22. DOGMA, repetition beyond measure, *Life Forever / The Return of the Factory* (2013)

Codification constitutes a third mechanism for producing the uncanny in DOGMA. Architecture no longer merely arranges space but begins to define the conditions under which life may unfold within it. In *Like a Rolling Stone* (2016), this mechanism is applied to collective living through a long, narrow bay conceived as a lodging house and stripped of intermediate internal divisions. Domestic activities are arranged continuously within a single space, leaving bodies, objects and actions exposed to the gaze of others. The architecture neither prohibits nor explicitly prescribes behaviour, but it restricts the possibility of privacy and makes communal life unavoidably visible. A similar condition appears in *Sometimes I Just Sit* (2022), where the spatial organisation intensifies a panoptic condition of exposure and mutual surveillance.





Fig.23. DOGMA, continuous domestic space and reduced privacy, *Like a Rolling Stone* (2016)

Fig.24. DOGMA, reciprocal surveillance and panoptic organisation, *Sometimes I Just Sit* (2022)

DOGMA condenses these operations into silent, suspended architectures in which abstraction strips away narrative and affective references, reduces difference and codifies relationships between bodies. Their particular beauty lies in the ambivalence of a potentially inhabitable system that retains its formal force while eroding the house as a singular, intimate realm conceived around the individual subject.

05. Conclusions: Unstable Beauty

The examined cases show that the uncanny does not depend on any particular form, but on mechanisms and operations that alter systems which remain recognisable. Loos separates exterior from interior, appearance from experience, and intimacy from exposure; Pezo von Ellrichshausen intensify this fracture through isolation, ambiguous scale, duplication and the autonomy of geometry; DOGMA removes the subject, repeats the type and codifies collective life until the dwelling becomes an almost administrative system. In each case, order remains, but the relationships that once connected it to familiar experience are weakened.

The uncanny is therefore neither the opposite of beauty nor a form of absolute disorder. It occupies an intermediate position in which recognition remains active but can no longer stabilise experience. Contemporary beauty can thus be understood as an unstable beauty: an intensity produced by the coexistence of order and ambiguity, familiarity and distance, legibility and uncertainty. Its appeal lies precisely in this tension.

This interpretation is not intended to exhaust the contemporary forms of the uncanny, but to propose a framework that may be applied to other cases in which the preservation of order coexists with the destabilisation of experience. Its scope is also limited by a selection of examples focused on housing and contemporary European practices. Future research could therefore extend the analysis to other programmes, cultural contexts and architectural scales.

Figures

Fig. 1. Adolf Loos, elevations, *Rufer House* (1922)

Fig. 2. Adolf Loos, rear façade, *Villa Winternitz* (1931-1932)

Fig. 3. Adolf Loos, living room, *Villa Müller* (1928-1930)

Fig. 4. Adolf Loos, ladies' room, *Villa Müller* (1928-1930)

Fig.5. Adolf Loos, façade, *House for Josephine Baker* (1927)

Fig.6. Adolf Loos, swimming pool, *House for Josephine Baker* (1927)

Fig.7. Josephine Baker, *Danse Sauvage* in *Un Vent de Folie*, Folies Bergère, Paris (1927)

Fig.8. Pezo von Ellrichshausen, isolated setting, *Loba House* (2016-2017)

Fig.9. Pezo von Ellrichshausen, platform without guardrails, *Loba House* (2016-2017)

Fig.10. Pezo von Ellrichshausen, interior void and monumental scale, *Loba House* (2016-2017)

Fig.11. Pezo von Ellrichshausen, autonomous elements, *Loba House* (2016-2017)

Fig.12. Pezo von Ellrichshausen, double entrance, *Solo House* (2009-2013)

Fig.13. Pezo von Ellrichshausen, swimming pool, *Solo House* (2009-2013)

Fig.14. Pezo von Ellrichshausen, swimming pool and duplicated route, *Solo House* (2009-2013)

Fig.15. Pezo von Ellrichshausen, compact exterior figure, *Rode House* (2015-2017)

Fig.16. Pezo von Ellrichshausen, domestic interior and altered scale, *Rode House* (2015-2017)

Fig.17. DOGMA, domestic void, *Do You See Me When We Pass?* (2019)

Fig.18. DOGMA, domestic void, *Do You See Me When We Pass?* (2019)

Fig.19. DOGMA, repetition of equivalent domestic units, *Everyday Is Like Sunday* (2015)

Fig.20. DOGMA, serial organisation without hierarchy, *The Longhouse* (2021)

Fig.21. DOGMA, the villa as a repeatable unit, *Urban Villa* (2024)

Fig.22. DOGMA, repetition beyond measure, *Life Forever / The Return of the Factory* (2013)

Fig.23. DOGMA, continuous domestic space and reduced privacy, *Like a Rolling Stone* (2016)

Fig.24. DOGMA, reciprocal surveillance and panoptic organisation, *Sometimes I Just Sit* (2022)

Bibliography

Architectural Uprising. n.d. The Architectural Uprising: A People's Movement Against the Continued Uglification of Our Cities. Accessed 24 July 2026. https://www.architecturaluprising.com/

Bourdieu, Pierre. 1979. La distinction. Critique sociale du jugement. Paris: Les Éditions de Minuit.

Building Better, Building Beautiful Commission. 2020. Living with Beauty: Promoting Health, Well-Being and Sustainable Growth. London: Ministry of Housing, Communities and Local Government.

Colomina, Beatriz. 1992. "The Split Wall: Domestic Voyeurism." In Sexuality and Space, edited by Beatriz Colomina, 73–128. New York: Princeton Architectural Press.

DOGMA. 2016. Like a Rolling Stone: Revisiting the Architecture of the Boarding House. Milan: Black Square.

DOGMA. 2021. DOGMA 2002–2021: Familiar/Extraño - Familiar/Unfamiliar. El Croquis 208. Madrid: El Croquis Editorial.

DOGMA. 2022. Sometimes I Just Sit: Prototype for a Neighbourhood Medical Centre and Hospital, Lombardia. Competition project.

Freud, Sigmund. 1955 [1919]. "The 'Uncanny'." In The Standard Edition of the Complete Psychological Works of Sigmund Freud, vol. XVII, 217-256, translated by James Strachey. London: The Hogarth Press and the Institute of Psycho-Analysis.

Herder, Johann Gottfried. 1784-1791. Ideen zur Philosophie der Geschichte der Menschheit. 4 vols. Riga and Leipzig: Johann Friedrich Hartknoch.

Hoffmann, E. T. A. 1816. "Der Sandmann." In Nachtstücke. Berlin: G. Reimer.

Jentsch, Ernst. 1906. "Zur Psychologie des Unheimlichen." Psychiatrisch-Neurologische Wochenschrift 8 (22–23): 195-198 and 203-205.

Kandinsky, Wassily. 1912. Über das Geistige in der Kunst. Munich: R. Piper & Co.

Kant, Immanuel. 1790. Kritik der Urteilskraft. Berlin and Libau: Lagarde und Friedrich.

Kaplan, Rachel, and Stephen Kaplan. 1989. The Experience of Nature: A Psychological Perspective. Cambridge: Cambridge University Press.

Lynch, Kevin. 1960. The Image of the City. Cambridge, MA: MIT Press.

Long, Christopher. 2017. Adolf Loos on Trial. Prague: Kant.

Mould, Oli. 2017. "Brutalism Redux: Relational Monumentality and the Urban Politics of Brutalist Architecture." Antipode 49 (3): 701-720.

Pezo, Mauricio, and Sofía von Ellrichshausen. 2022. Pezo von Ellrichshausen 2005–2022: De A a B - From A to B. El Croquis 214. Madrid: El Croquis Editorial.

Radcliffe, Ann. 1794. The Mysteries of Udolpho. London: G. G. and J. Robinson.

Trump, Donald J. 2020. "Executive Order 13967: Promoting Beautiful Federal Civic Architecture." Federal Register 85 (247): 83739-83743.

Vidler, Anthony. 1992. The Architectural Uncanny: Essays in the Modern Unhomely. Cambridge, MA: MIT Press.

Walpole, Horace. 1764. The Castle of Otranto: A Story. London: Thomas Lownds.

06

Ricardo Devesa Devesa

ETSALS, Universitat Ramon Llul //
ricardo.devesa@salle.url.edu

REIA NO.28
JUN. 2026
ISSN: 2340-9851

Habitar lo Bello: Juan Navarro Baldeweg y La Salvación de lo Vinculante / Dwelling in Beauty: Juan Navarro Baldeweg and the Salvation of the Binding

The contemporary resurgence of the debate on beauty in architecture compels us to reconsider its ethical, political, and phenomenological dimensions. In the face of a visual culture dominated by digital immediacy, the aestheticization of consumption, and the algorithmic production of images, the work of Juan Navarro Baldeweg offers a conception of beauty based on sensory experience, corporeality, and the relationship with natural forces. This article proposes a cross-reading of Navarro Baldeweg's "artistic zodiac" and Byung-Chul Han's reflections in *The Salvation of Beauty*, with the aim of analyzing how architecture can continue to constitute a space of truth, contemplation, and shared experience. Based on the four "rings" formulated by Baldeweg—gravity, light, body, and processes—it argues that beauty is not a superficial effect or a stylistic matter, but a binding experience that transforms the relationship between subject, space, and world.

Keywords: Beauty; Juan Navarro Baldeweg; Byung-Chul Han; phenomenology; contemporary architecture; aesthetic experience.

La recuperación contemporánea del debate sobre la belleza en arquitectura obliga a reconsiderar su dimensión ética, política y fenomenológica. Frente a una cultura visual dominada por la inmediatez digital, la estetización del consumo y la producción algorítmica de imágenes, la obra de Juan Navarro Baldeweg ofrece una concepción de la belleza basada en la experiencia sensible, la corporalidad y la relación con las fuerzas naturales. Este artículo propone una lectura cruzada entre el "zodíaco artístico" de Navarro Baldeweg y las reflexiones de Byung-Chul Han en La salvación de lo bello, con el objetivo de analizar cómo la arquitectura puede seguir constituyendo un espacio de verdad, contemplación y experiencia compartida. A partir de los cuatro "anillos" formulados por Baldeweg —gravedad, luz, cuerpo y procesos— se argumenta que lo bello no es un efecto superficial ni una cuestión estilística, sino una experiencia vinculante que transforma la relación entre sujeto, espacio y mundo.

Palabras clave: *Belleza; Juan Navarro Baldeweg; Byung-Chul Han; fenomenología; arquitectura contemporánea; experiencia estética.*

La crisis contemporánea de lo bello

¿Quién define hoy la belleza? En el contexto de la era digital las apelaciones a la belleza aparecen atravesadas por tensiones políticas, tecnológicas y culturales. La belleza puede convertirse tanto en instrumento de exclusión como en promesa de reconciliación colectiva. Se invoca desde discursos conservadores que reivindican el retorno a la forma clásica y al orden histórico, pero también desde nuevas tecnologías capaces de medir emociones, simular preferencias y programar respuestas afectivas.

En este escenario, la reflexión de Byung-Chul Han resulta especialmente relevante. En *La salvación de lo bello*, Han sostiene que la sociedad contemporánea ha sustituido la experiencia profunda de lo bello por una estética de lo pulido, lo transparente y lo inmediatamente consumible. Lo bello deja de implicar distancia, negatividad o contemplación para convertirse en un objeto de agrado instantáneo. La cultura digital elimina el espesor temporal de la experiencia estética y reduce la percepción a una circulación continua de imágenes sin resistencia.

Frente a esta lógica de la positividad, Han reivindica una belleza capaz de producir extrañeza, silencio y transformación interior. Lo bello auténtico no es complaciente; contiene una dimensión de opacidad que obliga al sujeto a demorarse. La experiencia estética no consiste en consumir imágenes, sino en exponerse a aquello que excede el control del sujeto.

En este contexto, la obra de Juan Navarro Baldeweg adquiere una relevancia singular. Su arquitectura junto a su producción artística ofrece una alternativa a la espectacularización contemporánea de la imagen arquitectónica. En lugar de producir objetos cerrados y autorreferenciales, Navarro Baldeweg construye situaciones perceptivas abiertas, donde la luz, la gravedad, el cuerpo y el tiempo se convierten en materiales fundamentales de la experiencia espacial.

El denominado "zodíaco artístico" formulado por Navarro Baldeweg permite comprender su obra como un sistema de relaciones entre distintas fuerzas naturales y perceptivas. Los cuatro anillos que lo conforman —gravedad, luz, cuerpo y procesos— no constituyen categorías estilísticas, sino campos fenomenológicos desde los que la arquitectura se vincula con la experiencia humana fundamental.

Este artículo propone leer el pensamiento del arquitecto y artista a la luz de la crítica estética de Han. El objetivo no es establecer una simple correspondencia conceptual, sino mostrar cómo la arquitectura puede seguir siendo un lugar de resistencia frente a la reducción digital de la experiencia sensible.

La belleza como experiencia vinculante

Una de las aportaciones fundamentales de Han consiste en recuperar la dimensión ontológica y relacional de lo bello, no como una cualidad subjetiva ni una preferencia individual, sino como una experiencia que vincula al sujeto con algo que lo trasciende. Lo bello detiene el tiempo, suspende la lógica utilitaria y abre un espacio de contemplación.

Han retoma aquí una larga tradición filosófica que atraviesa desde Platón hasta Hegel y Heidegger. La belleza no aparece como un simple objeto agradable, sino como una manifestación de verdad. En este sentido, resulta significativa la afirmación de Han de que "la salvación de lo bello es la salvación de lo vinculante" (Han. *La salvación de lo bello* . p. 110). Lo bello funda duración y memoria; permite que la experiencia humana se abra a una temporalidad distinta de la inmediatez digital.

La arquitectura de Navarro Baldeweg puede interpretarse precisamente como una práctica de vinculación. Sus obras no buscan imponerse como imágenes autónomas, sino intensificar la relación entre el cuerpo y el mundo físico. La arquitectura actúa como una "caja de resonancia" capaz de hacer perceptibles fuerzas normalmente invisibles: el peso, la luz, la energía, el paso del tiempo.

Esta concepción sitúa a Navarro Baldeweg dentro de una tradición fenomenológica donde el espacio no es un objeto abstracto, sino un campo de experiencia corporal. La arquitectura no representa el mundo; permite habitarlo de forma consciente. O como bien le reconoció su mentor György Kepes durante su estancia en el *Center for Advanced Visual Studies* del MIT entre 1971 y 1975:

> "Y, de hecho, fue el propio Kepes quien un día me dijo: «Juan, estás trabajando sobre las coordenadas del hombre». Es una definición hermosa. Siempre era muy preciso en sus conceptos: las coordenadas del hombre. No dijo las coordenadas de la naturaleza. No, dijo del hombre, porque lo que rodea a la humanidad —una naturaleza omnipresente como la luz, la gravedad, el horizonte, el campo visual— es una naturaleza biológica, pero que está en todas partes." (Navarro Baldeweg. «Tribute to Gyorgy Kepes» en *Lotus International*. Nº 125, p. 35. Traducción del inglés por el autor).

I. El anillo de la gravedad. Habitar el peso

El primer anillo del zodíaco artístico de Navarro Baldeweg (Fig. 1) se organiza en torno a la gravedad y las obras reunidas en este ámbito exploran el peso, el equilibrio y la suspensión como experiencias fundamentales de la existencia corporal.

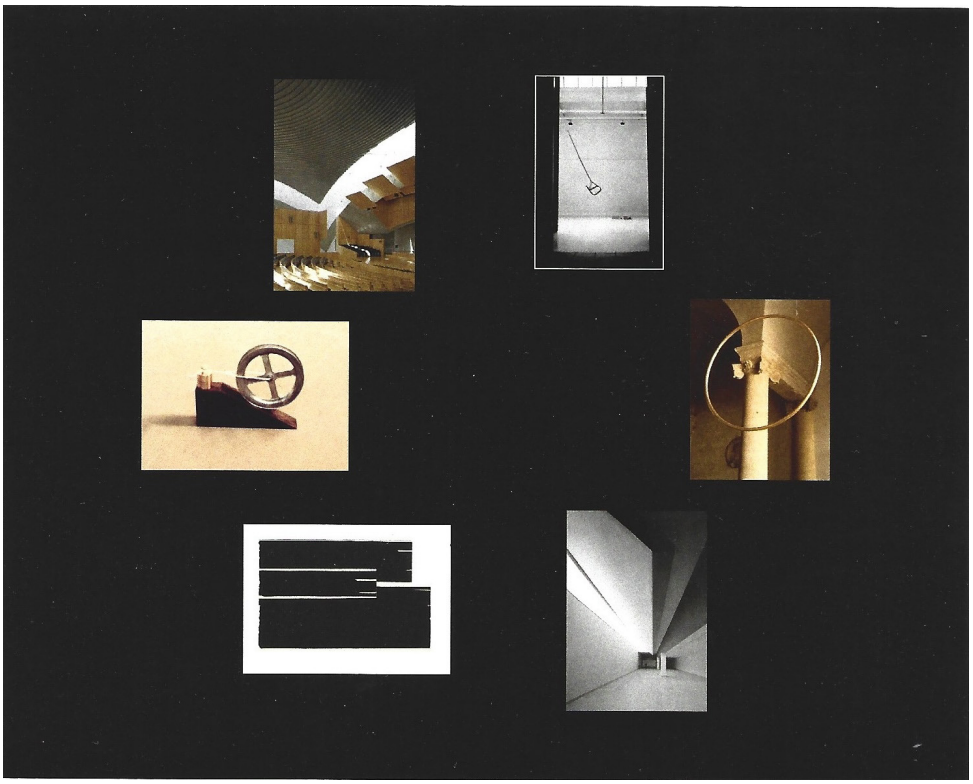


Fig. 1. Anillo de gravedad, Juan Navarro Baldeweg. Listado de obras: 1. *Rueda y peso*, pieza de equilibrio. 1973-1999. 2. Palacio de Congresos y Exposiciones de Castilla-León, cúpula flotante. Salamanca, 1985-1992. 3. El columpio detenido en un extremo de vaivén. De la instalación *Luz y metales* (Interior V). 1976. 4. *Aro dorado colgado*, pieza de gravedad. 1999. 5. Centro de Investigación y Museo de Altamira, losa en el aire. Santander, 1994-2001. 6. *Sin título*, velos de pintura vertidos. 1964.

La gravedad aparece en Navarro Baldeweg no como un dato técnico, sino como una presencia sensible. Las piezas en equilibrio inestable, las losas suspendidas o las estructuras aparentemente flotantes intensifican la percepción de la condición terrenal del cuerpo. La arquitectura deja de ocultar las fuerzas físicas para convertirlas en experiencia perceptiva.

Esta actitud resulta especialmente significativa frente a buena parte de la arquitectura contemporánea, caracterizada por la búsqueda de imágenes desmaterializadas y superficies sin espesor. La estética digital tiende a eliminar toda resistencia material, sustituyendo la gravedad por la apariencia de ingravidez. Navarro Baldeweg, por el contrario, evidencia en la arquitectura su dimensión física, su peso, su gravedad, aunque a veces contrariándola.

Así lo comprobamos en la Biblioteca Pública Pedro Salinas en Madrid (1982-1994) como en el Palacio de Congresos y Exposiciones de Castilla-León (1985-1992) o en la rehabilitación de los molinos del río Segura en Murcia (1984-1987). Estas obras constituyen tres ejemplos paradigmáticos. El gran espacio central iluminado cenitalmente organiza la experiencia en torno a un vacío atravesado por la luz, contra la gravedad. La presencia de un disco suspendido sobre la sala de lectura en el caso de la biblioteca o la cúpula gigante en el palacio, no actúan como ornamento sino como condensador perceptivo. El espacio se experimenta corporalmente a través de tensiones entre peso y suspensión.

La arquitectura aparece aquí como un ejercicio de equilibrio sensible, en el que masas y vacíos dialogan con la fuerza gravitatoria.

> "*La columna y el peso* y el columpio en *Luz y metales* son obras gemelas que definen un área mental, un ámbito de sensaciones y pensamientos sobre el modo en que los objetos físicos, incluido nuestro cuerpo, están inmersos en el campo gravitacional. (...) Además, es fácil comprender que estas piezas fueron decisivas para hacer cristalizar una idea originaria: la arquitectura es también una caja de resonancia no sólo en relación a la gravedad sino también a otras muchas fuerzas y energías." (Navarro Baldeweg. «Display en la construcción de un espacio imaginario» en "Génesis de un zodíaco artístico" en *Escritos*, pp. 288-290.)

Las piezas en equilibrio inestable, masas suspendidas, losas que parecen flotar no explican la gravedad, sino que la dejan aparecer. El peso no es aquí una cualidad mensurable, sino una presencia que se manifiesta en la tensión entre sostenerse y caer. Estas obras no neutralizan la fuerza gravitatoria mediante la técnica, sino que la exponen y la intensifican, provocando una experiencia de asombro.

> "Las *piezas de equilibrio* inducen en el que las contempla el sentimiento de la sujeción a las mismas fuerzas gravitatorias que esos objetos hacen evidente. Estimulan las sensaciones, profundamente emotivas, de un vivir físico, terrenal, con peso y esfuerzo, con tensión, es decir, de un vivir corporalmente en el mundo." (Navarro Baldeweg. "La región flotante", en *Una caja de resonancia*, p. 119.)

Así, el anillo de la gravedad funciona como un campo donde la gravedad se revela como un fenómeno originario, previo a toda simbolización, que estructura la relación entre cuerpo, espacio y mundo.

En el capítulo titulado *Belleza como verdad*, Han afirma que "lo bello, sobre todo, tiene que suscitar estímulos y captar la atención" del sujeto que se pone a contemplar el objeto. Esta es una primera lectura que se extrae de *Lecciones de estética* de Hegel acerca de la interioridad subjetiva. Pero Han recalca que le interesa más una segunda lectura de las lecciones de Hegel donde idealiza lo bello a través de la manifestación sensible de un concepto, introduciendo así la libertad de las partes de la obra y la reconciliación de estas en una unidad.

> "La belleza es el concepto que se manifiesta en lo sensible, o la «idea como realidad configurada en concordancia con su concepto». El «concepto» hegeliano no es nada abstracto. Es la forma viviente y vivificante que configura a fondo la realidad, interviniendo a través de ella y aprehendiéndola. El concepto unifica sus partes en una totalidad viviente y orgánica. La totalidad que el concepto configura lo comprende todo en sí." (Han. *La salvación de lo bello* , p. *75*. Citando a G.W.F. Hegel. *Vorlesungen über die Ästhetik* 1, en Werke in zwan-zig Bänden, vol. 13, Frankfurt del Meno, 1970, p. 157.)

Hegel entiende la belleza como la manifestación sensible de la verdad: la "idea", el "concepto", hecho forma, una fuerza viva que organiza la realidad como un todo orgánico. Así, lo bello surge cuando múltiples elementos se unifican en una totalidad coherente, donde cada parte encuentra su sentido en el conjunto. Esta unidad no es una simple acumulación, sino una integración armoniosa que reúne y reconcilia las diferencias en una sola expresión significativa.

> "El concepto es congregante, transmisor y reconciliador. Así es como «no tiene nada que ver con un amontonamiento». Ningún «amontonamiento» es hermoso. El concepto se ocupa de que el conjunto no se desintegre ni se disipe en un «amontonamiento». (Han. *La salvación de lo bello* . p. *76*. Citando a G.W.F. Hegel. *Vorlesungen über die Ästhetik* 1, en Werke in zwan-zig Bänden, vol. 13, Frankfurt del Meno, 1970, p. 201.)

Han insiste en la idea de Hegel sobre la comprensión de la totalidad como una figura de "equilibrio en reposo de todas las partes", engendrando una armonía al conjunto y a la vez otorgando libertad a las partes, a los aspectos particulares. Afirma así que, "constitutiva de la belleza es la libertad de las partes *para sí* dentro de una unidad o totalidad". Además, es en la experiencia estética, donde el sujeto y el objeto se liberan mutuamente.

Ante lo bello, el sujeto abandona sus intereses y deseos de posesión, adoptando una actitud de contemplación desinteresada. Así, el arte se convierte en una práctica de libertad y reconciliación, donde se deja ser al objeto en su autonomía, sin imponerle nada ni reducirlo a un uso. El objeto artístico no está sometido a fines externos ni a utilidad, sino que existe como un fin en *sí mismo*.

Aquí puede establecerse una relación directa con la interpretación hegeliana de la belleza recuperada por Han. Para Hegel, lo bello surge cuando múltiples elementos encuentran una reconciliación dinámica dentro de una totalidad orgánica. La arquitectura de Navarro Baldeweg no elimina las tensiones entre las partes, sino que las integra en un equilibrio vivo.

La experiencia estética se produce precisamente porque el sujeto percibe esa tensión sin resolver completamente. La gravedad deja de ser un dato físico para convertirse en una verdad existencial.

II. El anillo de la luz. La arquitectura como aparición

Para Navarro Baldeweg, la luz constituye una energía primaria capaz de transformar continuamente la percepción del espacio. En este anillo de la luz (Fig. 2), cada obra o pieza es una caja de resonancia de la luz del sol, un conjunto de siete piezas 'encendidas'.

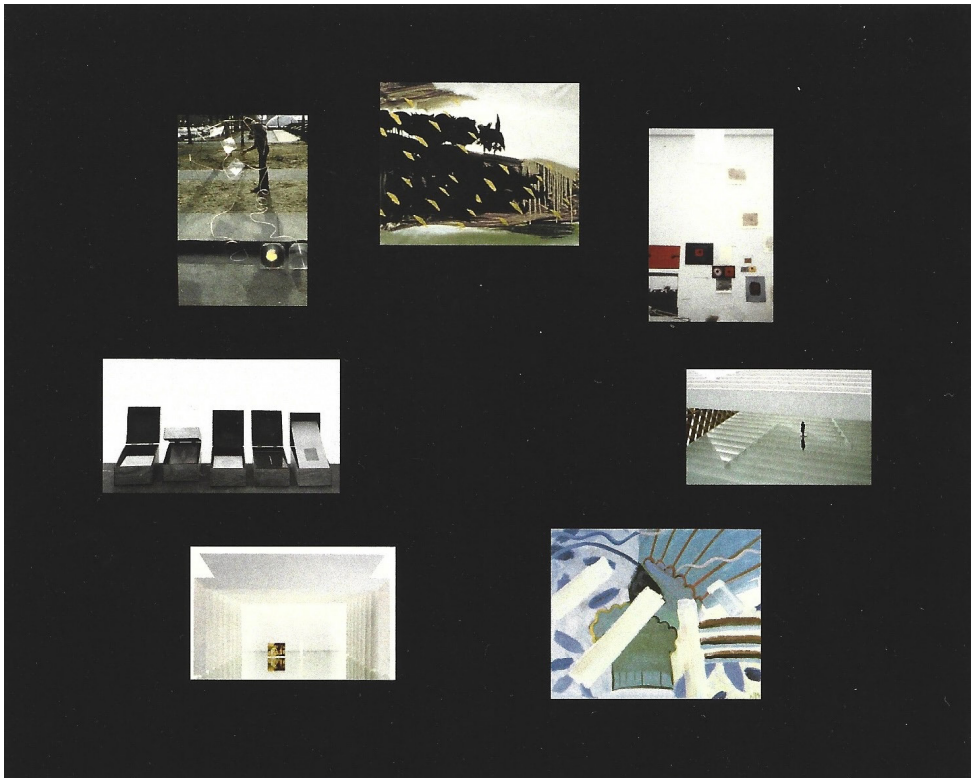


Fig. 2. Anillo de luz, Juan Navarro Baldeweg. Listado de obras: 1. *Cinco unidades de luz*, cajas que muestran los efectos diversos de la luz que circula en su interior, 1974. 2. *Proyecto de reloj de sol en el río Charles*, receptor geodésico para captar la luz solar por fibra óptica. Boston, 1972. 3. *Paisaje*, lluvia de luz. 1989. 4. *Luna*, mancha de aceite en una superficie rectangular de terciopelo blanco (instalación), 1973. 5. Proyecto para el diseño urbano de la Marina de Arrecife de Lanzarote, estructura de luz cenital, 1998. 6. *Paisaje*, luz en la naturaleza, 1991. 7. *Espacio expositivo*, lugar de luz universal, 1992.

La luz introduce variación temporal, incertidumbre y cambio. Ningún espacio iluminado permanece idéntico a sí mismo. La arquitectura se convierte así en un acontecimiento perceptivo más que en una forma estable.

Esta concepción resulta especialmente relevante frente a la tendencia contemporánea a producir imágenes arquitectónicas completamente icónicas, autorreferenciales, controladas y homogéneas. La cultura digital favorece las superficies lisas y perfectamente reconocibles, donde toda sombra u opacidad aparece eliminada. Han identifica esta condición con una "estética de la transparencia" que destruye la profundidad de la experiencia.

"Lo bello es un escondrijo", escribe Han en el capítulo *Estética del encubrimiento*. En efecto, toda manifestación artística vela significados, sensaciones y percepciones que el artista oculta en la obra. Como asevera, "la *belleza transparente* es un oxímoron". Es propio de la obra de arte una opacidad que requiere del observador una acción de desvelamiento. Es por ello por lo que algunas estrategias espacio-temporales de lo bello consistan en ocultar, retardar y distraer.

> "La poesía de Goethe, según Benjamin, se decanta hacia el «espacio interior en una luz velada» que «se fragmenta en discos de colores». «Siempre que pugnaba por llegar a comprender la belleza», lo que conmovía a Goethe era el envoltorio. Así es como Benjamin cita el Fausto de Goethe: «Agarra fuerte lo que te quedó cuando lo perdiste todo./ No sueltes el vestido. Ya los demonios/ estiran de los bordes, queriéndolo/ arrastrar al inframundo. ¡Agarra fuerte!/ No es la diosa, a la que ya perdiste,/ pero sí que es divino». Lo divino es el vestido. A la belleza le resulta esencial el encubrimiento. Así es como la belleza no se deja desvestir o desvelar. Su esencia es la indesvelabilidad. El objeto es bello en su envoltorio, en su en-cubrimiento, en su escondrijo. El objeto bello solo sigue siendo igual a sí mismo bajo el velo. Cuando se desvela, se vuelve «infinitamente inaparente». Ser bello es, básicamente, estar velado." (Han. *La salvación de lo bello* . p. 46-47. Citando a W. Benjamin, Goethes Wahlverwandtschaften, en Gesammelte Schrif-ten, vol. I. I., Frankfurt del Meno, 1991, p. 197.)

En el mismo objetivo de mantener oculto el significado de la obra, Benjamin sostenía que la crítica de arte no debe "desvelar" la obra, sino comprenderla como un secreto velado. La belleza no se revela ni por empatía inmediata ni por observación ingenua, ya que ambas intentan atravesar o eliminar ese velo.

En cambio, el acceso a lo bello exige reconocer y comprender el velo mismo: aceptar que la obra mantiene un núcleo oculto. Así, la verdadera intuición estética no consiste en revelar completamente, sino en percibir la obra en su carácter de misterio irreductible.

También Juan Navarro Baldeweg entiende la luz como una forma de desvelamiento parcial. Lo bello necesita un cierto grado de ocultamiento. La luz no revela completamente el espacio; lo vuelve ambiguo y cambiante. De este modo, el observador debe participar activamente en la construcción perceptiva de la arquitectura. Así, afirma Navarro Baldeweg:

> "En muchas consideraciones que provienen de la simple observación y de la experiencia de la pintura, se basa un esfuerzo por crear con la luz: por controlar sus efectos y animar la vida del espacio arquitectónico bañado por ella. Se trata de investigar estructuras que, además de resistentes, canalicen la luz, otorgándole valor y protagonismo, en detrimento de otros factores. Estos esfuerzos se encaminan a la creación de entidades arquitectónicas que respondan al tratamiento refinado de la luz, de las sombras y sus coloraciones." (Navarro Baldeweg. "Figuras de luz en la luz", en *La habitación vacante*, pp. 64-66.)

En obras como la Biblioteca del Centro de Música Woolworth de Princeton (1994-1997), o los equipamientos culturales en el "Solar de Caballería" de Burgos (2000-2012), o el proyecto para el diseño urbano de la Marina de Arrecife de Lanzarote (1998), la luz funciona como un material atmosférico que transforma continuamente la relación entre interior y exterior. La arquitectura deja de ser un objeto cerrado para convertirse en un medio sensible atravesado por fenómenos naturales.

Para Navarro Baldeweg, la luz solar no es por tanto un objeto ni un mero recurso compositivo, sino un acontecimiento que transforma el espacio según la posición del observador, el momento del día o las condiciones atmosféricas. Estas obras funcionan de manera anamórfica: la luz no se presenta como una imagen fija, sino como una aparición variable que desborda la intención del sujeto. El sentido del espacio no está dado de antemano, sino que emerge en el acto perceptivo, obligando al observador a ajustar su mirada y su cuerpo a la lógica del fenómeno de la luz en relación a los elementos que la des-velan.

La experiencia estética surge entonces de la interacción entre cuerpo, tiempo y luz. El espacio no se consume visualmente de manera inmediata; exige duración y atención.

III. El anillo del cuerpo. Vulnerabilidad y presencia

El tercer anillo (Fig. 3) sitúa el cuerpo en el centro de la experiencia arquitectónica. Navarro Baldeweg entiende el espacio como una extensión de la percepción corporal. El horizonte, la mano y el gesto aparecen como elementos fundamentales de su pensamiento y obra.

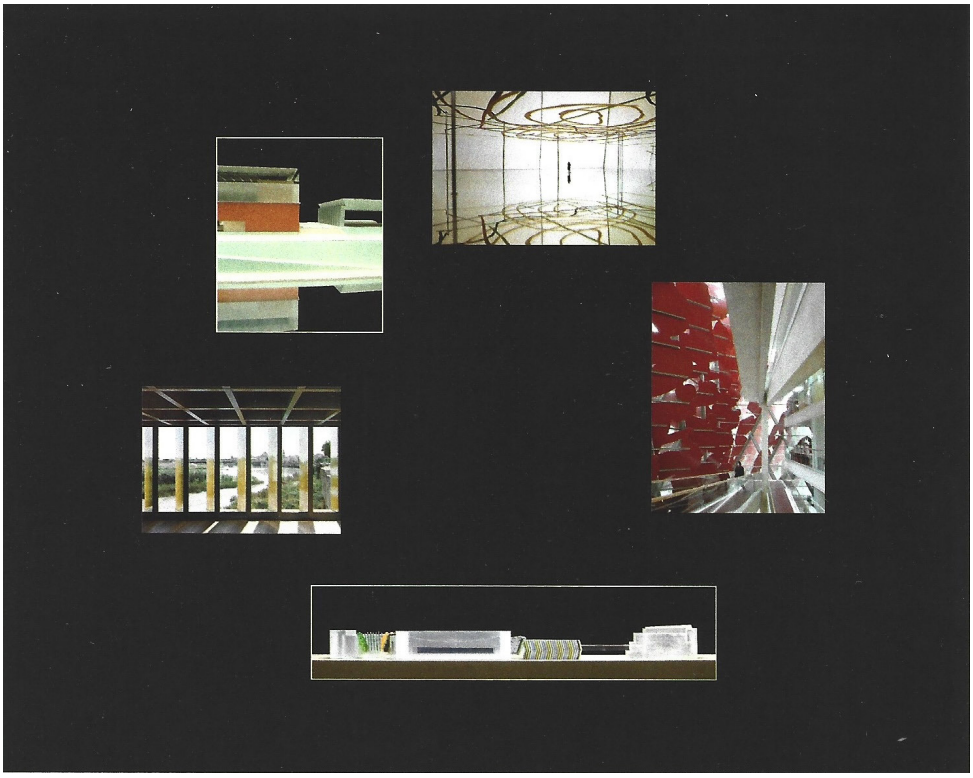


Fig. 3. Anillo del cuerpo, Juan Navarro Baldeweg. Listado de obras: 1. Rehabilitación del Molino de Martos y Balcón del Guadalquivir, el horizonte fragmentado. Córdoba, 1997-2005. 2. Proyecto para el Centro de Espectáculos de Blois, los tres horizontes, 1991. 3. *Noche*, estructura espacial dibujada, 1998. 4. *Sede Departamental de la Universidad Pompeu Fabra*, filtro de luz manualmente definido. Barcelona, 1996-2008. 5. *Proyecto para Palacio de Congresos y hotel en Mallorca*, espacios de acceso con filtros solares según dibujos manuales. Mallorca, 2005.

Esta dimensión corporal conecta directamente con las reflexiones de Han sobre la vulnerabilidad estética. Frente a la hiperexposición contemporánea del cuerpo digitalizado, Han reivindica una experiencia estética basada en la herida, la alteridad y la apertura al otro. En prácticamente toda su obra, Han alude a la negatividad como hecho consustancial a toda experiencia de vida humana, la cual, se ha positivizado en la era digital. Como no puede ser de otro modo, la percepción también evita cada vez más la negatividad, la vulnerabilidad a la que nos exponemos al mirar (contemplar) una obra de arte.

En este pasaje que cita a continuación Han, Rilke entiende el ver como una experiencia pasiva y vulnerable, como una herida.

> "En *Los apuntes de Malte Laurids Brigge*, Rilke describe el hecho de ver como una herida. El ver se expone por completo a lo que penetra en la zona desconocida de mi yo. De este modo, aprender a ver es cualquier cosa menos un proceso activo y consciente. Más bien es un *dejar que algo suceda* o un *exponerse a un suceso*: «Estoy aprendiendo a ver. No sé a qué se debe, pero todo penetra en mí más hondamente y no se queda en el lugar en el que siempre solía terminar. Tengo un interior del que no sabía. Ahora todo va hacia ahí. No sé qué es lo que ahí sucede». (Han. *La salvación de lo bello* . p. 54.)

Ver, por tanto, no es un acto de control consciente, sino una apertura en la que lo percibido penetra profundamente en el sujeto. Así, aprender a ver implica exponerse y dejar que las cosas actúen sobre uno, permitiendo que transformen la propia interioridad sin saber del todo qué ocurre en ese proceso. No obstante, tal experiencia implica una dimensión negativa: ser sacudido, herido o vulnerado. Todo arte nace de esa exposición al riesgo que abre una herida. Sin esa ruptura o dolor, todo permanece en lo habitual y lo ya conocido. La herida no solo es condición del arte, sino también del pensamiento, pues solo a través de esa perturbación puede surgir algo nuevo y transformador.

En el capítulo dedicado a la *Estética de la vulneración*, Han analiza la teoría de Roland Barthes expuesta en su libro *La cámara lúcida*, donde este también explica cómo en la fotografía se da tal estética. Barthes utiliza dos conceptos para explicar lo que una fotografía nos provoca a los espectadores: el *studium* y el *punctum*. Este segundo, el punctum es el que "daña, hiere, estremece al observador", mientras que en el *studium* este se deleita al ver la fotografía por puro placer.

> "El *punctum* marca *un vacío en el campo visual*, un «campo ciego». La fotografía, a la que es inherente un *punctum*, es, por tanto, un *escondrijo*. En eso consiste su erotismo, su poder de seducción:
>
> > La presencia (la dinámica) de este campo ciego es, me parece, lo que distingue la foto erótica de la foto pornográfica. [...] A mi parecer, no hay *punctum* en la imagen pornográfica; a lo sumo me divierte (y aun el tedio aparece pronto). (Han. *La salvación de lo bello* . p. 56. Citando a R. Barthes. *La cámara lúcida*. Barcelona: Paidós, 1990, p. 97.)

El *punctum* es silencioso y actúa como una herida íntima que atraviesa al espectador. No depende de significados explícitos ni de intenciones, sino que emerge cuando todo eso se suspende, revelando un detalle que afecta de forma profunda y personal. Como afirma Han, "el punctum presupone una ascesis del ver. Le es inherente algo musical". Es decir, cuando cerramos los ojos para alejarnos de la percepción inmediata y así abrir espacios a la imaginación, que activan además la memoria.

Ver no significa por tanto dominar visualmente el objeto, sino exponerse a aquello que transforma al sujeto, al cuerpo. La arquitectura de Navarro Baldeweg participa de esta condición vulnerable. Sus espacios no se ofrecen como imágenes completamente legibles, sino como experiencias que requieren desplazamiento, atención y participación corporal.

En el *anillo del cuerpo* la arquitectura se constituye como lugar de encuentro intersubjetivo. El espacio no es un objeto frente a un sujeto, sino una mediación entre cuerpos, miradas y gestos expresados por la materialización de este. El horizonte no es un límite físico, sino un campo abierto de posibilidades perceptivas que siempre remite a otras miradas posibles.

> "El ornamento es una melodía que acompaña la confrontación cotidiana. No importa que las figuras del adorno sean triviales, lo que importa es superar la crudeza de un encuentro, importa la expresividad de una mano singular, el vehículo que realiza el transporte de los impulsos vitales y los vuelca en lo artificial. Y es perentorio que para que eso ocurra se haga a través de una mano concreta, única, aunque sea anónima. La mano, bien directamente, bien mediante una herramienta, deja sus huellas en el objeto o en el espacio transfigurando su apariencia y dotándolo de una aureola o una especie de emanación fosforescente. Como medio de apropiación de la realidad, el ornamento es una instalación sobre una estructura preexistente: es simbiosis o parasitismo. El adorno caligráfico nos enseña paradigmáticamente la articulación de esa simbiosis. En el juego caligráfico hay una prolongación y un florecimiento a partir de la raíz predeterminada del tipo. Es una libertad superficial que se muestra en el arabesco desprendiéndose de la geometría estricta de la letra convencional." (Navarro Baldeweg. 'De dentro a fuera', en *Una caja de resonancia*, p. 78.)

En las obras de Baldeweg, la mano y los trazos que esta registra sobre distintos soportes (objetos, obras de arte, arquitectura) no es solo un signo de autoría, sino la marca de una presencia, vulnerable, no totalmente controlada, abierta a ser recibida y reinterpretada por otros. La mano no domina la materia; dialoga con ella, dejando espacio para la alteridad.

> "Me atrevería a decir, además, que la naturaleza «parasitaria» del garabato en otros formatos como la escritura o la pintura aclara el modus vivendi general del arte como ya se ha insinuado. El arte es una parte reducida de lo que entendemos por obra de arte: el arte es un parásito de la obra de arte. Reconocemos lo artístico como un destello, una adherencia o una emanación del objeto visual, es una cuestión de imponderables. Se aloja en interior del cuerpo físico, más o menos aparatoso y estructurado, de la obra de arte. Tal vez esto nos ayude a entender el efecto duradero, o la vigencia y la imperecedera actualidad de cualquier buena obra de arte del pasado que no es sino una especie de soporte o fondo del que emana, como un destilado, el arte: algo que reconocemos en forma de incandescencia, atmósfera, vibración, dardo... asaltos conectivos que afectan en profundidad al espectador." (Navarro Baldeweg. «Garabatos» en "Génesis de un zodíaco artístico" en *Escritos*, pp.274-277.)

El ornamento adquiere aquí una importancia decisiva. Frente a la condena moderna del ornamento formulada por Adolf Loos, Navarro Baldeweg recupera el valor expresivo de la mano y del gesto. El ornamento ya no aparece como decoración superficial, sino como inscripción corporal sobre la materia.

Las intervenciones realizadas para la Universitat Pompeu Fabra en Barcelona (1996-2008), o en los equipamientos culturales en Burgos (2000-2012), muestran esta actitud. Los filtros de luz definidos mediante garabatos introducen una dimensión táctil y vulnerable dentro del edificio. La arquitectura conserva la huella del cuerpo y evita la neutralidad abstracta y pulida de muchas envolventes contemporáneas.

Esta recuperación de la mano resulta especialmente significativa en una época dominada por la producción digital de formas. La arquitectura corre hoy el riesgo de convertirse en una imagen algorítmica sin espesor humano. Navarro Baldeweg, por el contrario, insiste en la dimensión corporal y manual de toda experiencia estética.

IV. El anillo de los procesos. Construir y destruir

El cuarto anillo está dedicado a los procesos de transformación de la materia y la construcción-destrucción de toda obra (Fig. 4). En efecto, construir implica siempre destruir, modificar, desgastar y alterar. La arquitectura aparece aquí como un proceso temporal antes que como un objeto terminado. En este anillo se incluyen además aquellas transformaciones de orden semántico que afectan a la creación y destrucción de significados. Se consideran las alteraciones de connotación semántica de un objeto sin modificación en lo físico, tal como ocurre en la estrategia del *readymade*.



Fig. 4. Anillo de los procesos, Juan Navarro Baldeweg. Listado de obras: 1. *Jarro,* figura definida a partir del corte de una pieza cerámica, 1973-1999. 2. *Biblioteca Hertziana,* Mascherone como readymade de acceso al edificio. El interior como metáfora de una cabeza iluminada. Roma, 1995-2012. 3. *Casa para una intersección,* display de varios readymades de Duchamp, 1976. 4. *Equipamientos Culturales en el 'Solar de Caballería',* envolvente de la torre de instalaciones realizada a partir de un modelo de papel recortado a mano. Burgos, 2000-2012. 5. *Centro de Investigación y Museo de Altamira,* proyecto entendido como talla en el terreno. Santander, 1994-2001.

Esta dimensión procesual introduce una crítica implícita a la lógica contemporánea de la perfección visual. La estética digital tiende a eliminar toda huella de tiempo, desgaste o entropía. Lo bello se identifica con superficies impecables y eternamente disponibles.

En el capítulo que Han dedica a la *Estética del desastre*, argumenta de distintas maneras como la experiencia de lo bello está conformado también por un desconcierto que provoca al observador, que le desbarata los órdenes conocidos al contemplarlo. Afirma Han, "la apariencia bella es frágil y está amenazada. Se ve progresivamente perturbada por lo distinto a ella, por lo terrible". El autor así contrapone una estética del desastre a la de la complacencia: la belleza no nace del auto-disfrute del sujeto, sino de acontecimientos (cita por ejemplo acontecimientos como el polvo blanco arremolinado por una gota de lluvia, una nevada silenciosa en el crepúsculo matinal, o el olor de unas rocas en el calor estival) que lo desestabilizan y lo vacían. Incluso lo mínimo o silencioso puede ser "desastroso" si despoja al yo de sí mismo. Así, lo bello implica una pérdida del ego y una apertura a lo otro.

> "En *Las flores del mal* de Baudelaire se encuentra el poema «Himno a la belleza». Las «estrellas», *des astres*, de las que emana la belleza, Baudelaire hace que rimen con «desastres», *désastres*. La belleza es un desastre que desbarata los órdenes de las estrellas. Es la antorcha (*flambeau*) a la que la mariposa se acerca y con la que se quema. *Flambeau* rima con *tombeau*, «tumba». La belleza (*beau*) es intrínseca tanto a la antorcha (*flambeau*) como a la tumba (*tombeau*). La negatividad del desastre, de lo mortal, es un momento de lo bello." (Han. *La salvación de lo bello* , p. 64.)

En autores como Baudelaire, Rilke y Adorno, lo bello está ligado a lo terrible: no lo elimina, sino que lo contiene y deja entrever. Es una forma que surge de lo amorfo y lo amenaza constantemente. Por eso, la belleza es ambivalente, frágil y atravesada por una negatividad esencial: sin ruptura, dolor o contradicción, se vuelve superficial.

Lo estético no radica pues en un ente, sino en el ser. La obra es una manifestación del ser. Lo bello, según declara Han en el último capítulo titulado *Engendrar en lo bello*, no es algo relativo al agrado ni es meramente objeto de agrado. Dice el autor que "la obra es el lugar que gesta, recibe y encarna el acontecimiento de la verdad". Es en Martin Heidegger donde se afirma que lo bello adquiere un sentido ontológico, manifestación de la verdad del ser. La belleza ocurre cuando la verdad se revela y transforma nuestra comprensión del mundo.

En *El banquete* de Platón, dice Han, la belleza se recorre como una escala que va desde los cuerpos hasta lo bello en sí:

> "Por mediación de lo bello, el Eros tiene acceso a lo inmortal. Los «hijos inmortales» que él engendra son obras (*erga*) no solo poéticas o filosóficas, sino también políticas. [...] La política que se deja conducir por el Eros es una política de lo bello. [...] Lo bello es lo vinculante. Funda duración. No es casual que, en Platón, lo «bello en sí» «sea eternamente» (*aei on*)." (Han. *La salvación de lo bello* . p. 105-106, 108.)

Estos procesos generativos, estéticos, no son pasivos: ante lo bello, el alma se activa y genera nuevas obras, impulsada por el Eros, que conectan con lo inmortal. Han interpreta esta condición como una pérdida de negatividad. Lo bello auténtico contiene siempre una dimensión de fragilidad y desaparición. La experiencia estética implica aceptar la temporalidad y la vulnerabilidad de las cosas.

Navarro Baldeweg comparte esta comprensión procesual de la obra. Sus proyectos revelan constantemente operaciones de corte, sustracción, excavación o transformación material. El Centro de investigación y museo de Altamira (1994-2001) puede entenderse como una arquitectura excavada en el terreno más que como un objeto depositado sobre él. La construcción se aproxima aquí a la talla escultórica.

Este anillo revela la dimensión temporal y procesual de la obra, entendida como resultado de acciones que modifican tanto la materia como el sentido. El construir entendido como talla del terreno, como recorte manual, como manipulación lenta de la materia, y viceversa, en la destrucción, se convierte así en una práctica que suspende el tiempo ordinario del trabajo y lo transforma en tiempo de presencia. El proceso no produce solo forma, sino sentido, y lo hace mediante una economía del gasto.

> "Además de pintar como fenómeno aditivo, exploré la realización de obras por eliminación o sustracción de partes. La obra que proviene de una actitud en parte destructiva, o al menos aditiva y sustractiva a la vez, ya ha sido señalada: hay obras que se realizan eliminando más que añadiendo. Estas estrategias sustractivas llevarían a ser exploradas en el medio de la escultura y luego además en arquitectura. En general, el construir asume en su seno la destrucción. Construir es también destruir y, en todo caso, siempre se debe hablar de procesos de transformación más que de agrupación formal." (Navarro Baldeweg. «Estratos, convivencia de lo heterogéneo» en "Génesis de un zodíaco artístico" en *Escritos*, p. 254.)

La obra deja así visibles las huellas del proceso y evita la apariencia de perfección cerrada. El tiempo permanece inscrito en la materia. Esta actitud resulta profundamente crítica frente a una cultura arquitectónica dominada por la imagen instantánea y la circulación digital. La belleza ya no se encuentra en la perfección formal, sino en la capacidad de la obra para hacer visible el devenir temporal del mundo.

Lo bello como experiencia común

La pregunta planteada acerca de quién define la belleza en la arquitectura contemporánea no puede responderse únicamente desde criterios estilísticos o tecnológicos. La obra de Navarro Baldeweg y la reflexión de Han permiten desplazar el problema hacia una dimensión más profunda: la belleza como experiencia compartida de presencia y vinculación.

En un contexto donde la percepción está cada vez más mediada por plataformas digitales, algoritmos y economías de la atención, la arquitectura puede seguir ofreciendo espacios de lentitud, silencio y experiencia corporal. Lo bello no aparece entonces como una norma universal impuesta desde el poder ni como una preferencia subjetiva arbitraria, sino como una práctica de apertura al mundo.

La belleza común no consiste en homogeneizar el gusto, sino en construir condiciones de experiencia capaces de intensificar nuestra relación con el entorno y con los otros. La arquitectura puede producir comunidad no mediante imágenes consensuales, sino mediante experiencias sensibles compartidas.

La obra de Juan Navarro Baldeweg demuestra que la belleza arquitectónica no depende necesariamente de la monumentalidad ni del espectáculo visual. Puede surgir de fenómenos aparentemente mínimos: una luz cenital, una sombra cambiante, un equilibrio inestable, un horizonte fragmentado o una materia atravesada por el tiempo.

La lectura conjunta de Juan Navarro Baldeweg y Byung-Chul Han nos ha permitido reconsiderar críticamente el lugar de la belleza en la arquitectura contemporánea. Ambos autores coinciden en entender lo bello no como una categoría superficial, sino como una experiencia capaz de transformar la relación entre sujeto y mundo. Además, la belleza posee también una dimensión ética. Frente a la aceleración contemporánea, lo bello exige atención y cuidado. Habitar lo bello significa aprender nuevamente a percibir el mundo junto al otro.

Frente a la estetización digital de la experiencia y la reducción de la arquitectura a imagen consumible, la obra de Navarro Baldeweg propone una arquitectura de la resonancia, la vulnerabilidad y la percepción corporal. Sus cuatro anillos —gravedad, luz, cuerpo y procesos— constituyen una fenomenología del habitar donde la belleza emerge como experiencia vinculante.

En este sentido, la belleza se experimenta como proceso, como oscilación entre presencia y desaparición. Tal como sugiere Baldeweg, este vaivén genera "presagios de resurrección, atisbos de inmortalidad" (Navarro Baldeweg. «Construir y destruir» en "Génesis de un zodíaco artístico" en *Escritos*, p. 254), conectando con la idea de Han de que lo bello funda duración y sentido. Así, la obra de arte se revela como un lugar donde lo efímero y lo eterno se entrelazan, haciendo visible una verdad que transforma nuestra relación con el mundo.

> "Estos anillos de obras son una ayuda visual que nos permite ver lo que es común y las ata entre sí por sus determinaciones participadas, por las energías y procesos involucrados en ellas. [...] Cristalizó la idea de agrupar los anillos en un anillo de anillos. Todo esto ha supuesto la creación de unas travesías por las que se nos permite viajar en el firmamento de unas obras de brillos tan variados como distintas las artes. Finalmente, me gustó pensar en ese anillo de anillos como si se tratara de un zodíaco. La imagen del zodíaco es un hallazgo taxonómico que naturalmente está abierto a muchas y variadas incorporaciones y a la vez sugiere espacio y navegación entre los anillos." (Navarro Baldeweg. «Un Zodíaco» en "Génesis de un zodíaco artístico" en *Escritos*, p. 303.)

> "Hoy nos hallamos en una *crisis de lo bello* en la medida en que a este se lo satina, convirtiéndolo en objeto de agrado, en objeto del «me gusta», en algo arbitrario y placentero. La salvación de lo bello es la salvación de lo vinculante." (Han. *La salvación de lo bello* . p. 110.)

La arquitectura puede seguir siendo un lugar donde lo humano se reconcilie con las fuerzas naturales y temporales que configuran la existencia. En este sentido, la "salvación de lo bello" no implica nostalgia formal ni retorno estilístico, sino recuperación de la capacidad de atención, contemplación y apertura a lo otro.

Habitar lo bello significa entonces habitar el mundo de manera más consciente, más lenta, más vulnerable y más vinculante.

Figures

Fig. 1. Anillo de gravedad, Juan Navarro Baldeweg. Listado de obras: 1. *Rueda y peso*, pieza de equilibrio. 1973-1999. 2. Palacio de Congresos y Exposiciones de Castilla-León, cúpula flotante. Salamanca, 1985-1992. 3. El columpio detenido en un extremo de vaivén. De la instalación *Luz y metales* (Interior V). 1976. 4. *Aro dorado colgado*, pieza de gravedad. 1999. 5. Centro de Investigación y Museo de Altamira, losa en el aire. Santander, 1994-2001. 6. *Sin título*, velos de pintura vertidos. 1964.

Fig. 2. Anillo de luz, Juan Navarro Baldeweg. Listado de obras: 1. *Cinco unidades de luz*, cajas que muestran los efectos diversos de la luz que circula en su interior, 1974. 2. *Proyecto de reloj de sol en el río Charles*, receptor geodésico para captar la luz solar por fibra óptica. Boston, 1972. 3. *Paisaje*, lluvia de luz. 1989. 4. *Luna*, mancha de aceite en una superficie rectangular de terciopelo blanco (instalación), 1973. 5. Proyecto para el diseño urbano de la Marina de Arrecife de Lanzarote, estructura de luz cenital, 1998. 6. *Paisaje*, luz en la naturaleza, 1991. 7. *Espacio expositivo*, lugar de luz universal, 1992.

Fig. 3. Anillo del cuerpo, Juan Navarro Baldeweg. Listado de obras: 1. Rehabilitación del Molino de Martos y Balcón del Guadalquivir, el horizonte fragmentado. Córdoba, 1997-2005. 2. Proyecto para el Centro de Espectáculos de Blois, los tres horizontes, 1991. 3. *Noche*, estructura espacial dibujada, 1998. 4. *Sede Departamental de la Universidad Pompeu Fabra*, filtro de luz manualmente definido. Barcelona, 1996-2008. 5. *Proyecto para Palacio de Congresos y hotel en Mallorca*, espacios de acceso con filtros solares según dibujos manuales. Mallorca, 2005.

Fig. 4. Anillo de los procesos, Juan Navarro Baldeweg. Listado de obras: 1. *Jarro*, figura definida a partir del corte de una pieza cerámica, 1973-1999. 2. *Biblioteca Hertziana*, Mascherone como readymade de acceso al edificio. El interior como metáfora de una cabeza iluminada. Roma, 1995-2012. 3. *Casa para una intersección*, display de varios readymades de Duchamp, 1976. 4. *Equipamientos Culturales en el 'Solar de Caballería'*, envolvente de la torre de instalaciones realizada a partir de un modelo de papel recortado a mano. Burgos, 2000-2012. 5. *Centro de Investigación y Museo de Altamira*, proyecto entendido como talla en el terreno. Santander, 1994-2001.

Bibliography

Han, Byung-Chul. *La salvación de lo bello*. Barcelona: Herder, 2015.

Navarro Baldeweg, Juan. *La habitación vacante*. Valencia: Pre-Textos, 1999.

Navarro Baldeweg, Juan. «Tribute to Gyorgy Kepes» (publicado en italiano e inglés bajo el nombre *"Omaggio a Gyorgy Kepes"*) en *Lotus International*. Nº 125, Milán, 2005, pp. 26 y 35.

Navarro Baldeweg, Juan. *Una caja de resonancia*. Valencia: Pre-Textos, 2007.

Navarro Baldeweg, Juan. *Conversaciones con estudiantes*. Barcelona: Gustavo Gili, 2010.

Navarro Baldeweg, Juan. *Escritos*. Valencia: Pre-Textos, 2017.

Navarro Baldeweg, Juan. *Juan Navarro Baldeweg*. Madrid: Ministerio de Fomento. Secretaria General Técnica. Centro de Publicaciones. 2017.

07

Andrea Ortiz de Zárate Seoane

Arquitecta e investigadora independiente //
andreaodez@gmail.com

REIA NO.28
JUN. 2026
ISSN: 2340-9851

Un Pequeño *Miessunderstanding*. Cuando la Funcionalidad del Diseño Dejó de Funcionar / A Little *Miessunderstanding*. When Functional Design Ceased to Function

Architectural minimalism emerged as an emancipatory strategy of formal reduction, became universalised through hygienism and functionalism, and was ultimately co-opted by neoliberal rationality as an aesthetic of control, operating as a spatial pedagogy of the universal subject. This article argues that this trajectory culminates when reproduction ceases to be an architectural procedure and becomes instead a form of power capable of homogenising space, naturalising a particular model of dwelling, and reproducing the logics of contemporary capitalism. As long as apparent alternatives remain embedded within the same regime, architecture will continue to reproduce the fiction of universal neutrality rather than responding to the irreducible diversity of those who inhabit it.

Keywords: Architectural minimalism; neoliberalism; modernism; biopolitics; universal subject; urban homogenisation; spatial reproduction; aesthetic co-optation.

El minimalismo codificado nace a partir de una reducción emancipadora, se universaliza bajo el higienismo y el funcionalismo y finalmente, es captado por la racionalidad neoliberal como estética de control; operando como pedagogía espacial del sujeto universal. Este artículo sostiene que la deriva mencionada culmina cuando la reproducción deja de ser un procedimiento arquitectónico para convertirse en una forma de poder capaz de homogeneizar el espacio, naturalizar un determinado modelo de habitar y reproducir las lógicas del capitalismo contemporáneo. Mientras que las alternativas aparentes continúen inscritas dentro del mismo régimen, la arquitectura seguirá reproduciendo la ficción de una neutralidad universal en lugar de responder a la diversidad irreductible de quiénes la habitan.

Palabras clave: *Minimalismo arquitectónico; neoliberalismo; modernismo; biopolítica; sujeto universal; homogeneización urbana; reproducción espacial; cooptación estética.*

01. Introducción

El minimalismo no fue creado por el neoliberalismo, puesto que la absorción no implica origen, sino captura. Y es que el problema no reside en la reducción formal en sí misma, capaz de responder a condiciones históricas, sanitarias, productivas o materiales concretas, sino en el proceso por el cual esas respuestas situadas se abstraen de las circunstancias que les dieron sentido. La reducción se convierte entonces en principio; el principio, en lenguaje; y el lenguaje, presentado como neutral y universal, adquiere autonomía respecto al contexto.

Sin embargo, un espacio difícilmente puede presentarse como universal sin preconizar también la existencia de un habitante universal. La arquitectura no elimina las diferencias cuando deja de representarlas, sino que convierte una experiencia particular del habitar en norma general. En lugar de adaptarse a la pluralidad de cuerpos, edades, géneros y formas de convivencia, son los usuarios quienes terminan ajustándose a una gramática espacial previamente establecida. La neutralidad opera así como una pedagogía silenciosa que codifica comportamientos y nos obliga a habitar bajo la ficción de un sujeto universal, en lugar de responder a la diversidad irreductible de quienes la habitan.

Este artículo sostiene que la autonomía de la reducción formal transforma el minimalismo en un código fácilmente reconocible, exportable y reproducible: una arquitectura con pasaporte universal, capaz de aterrizar en cualquier territorio sin declarar de dónde viene ni para quién fue concebida. Cuando la repetición deja de ser una consecuencia técnica y pasa a operar independientemente de las condiciones del lugar, la reproducibilidad se convierte en un mecanismo activo de expansión espacial. Es en ese desplazamiento donde la reproducción deja de ser un procedimiento arquitectónico para convertirse en una forma de poder.

02. Genealogía de una sensibilidad: la reducción formal como germen del minimalismo arquitectónico

El minimalismo arquitectónico surge como la cristalización formal de una serie de transformaciones sociales, económicas y epistemológicas que redefinieron la relación entre cuerpo y espacio. Su genealogía se encuentra en el proyecto moderno de clarificación estructural y racionalización espacial, donde la forma debía expresar directamente su lógica constructiva y eliminar aquello considerado accesorio o superfluo. La condena moral del ornamento formulada por Adolf Loos y la reducción miesiana no constituían todavía un minimalismo codificado, sino respuestas vinculadas a las condiciones materiales, productivas y culturales de la modernidad (Loos [1908] 1998, 167-176; Mies van der Rohe 1960, 11-18).

La industrialización y el posterior modelo fordista transformaron la manera de concebir el espacio y la vida doméstica. La producción seriada de acero, vidrio y componentes constructivos introdujo una lógica basada en la repetición y la optimización. La arquitectura absorbió los códigos de la industria mediante

estructuras visibles, ensamblajes modulares y la eliminación progresiva de aquello considerado improductivo. La vivienda pasó a entenderse como una «máquina de habitar», mientras que la función se convertía en un argumento aparentemente indiscutible (Gropius 1965, 31-44; Le Corbusier [1923] 1986, 4-18).

Esta racionalización adquirió también una dimensión biológica y sanitaria. El auge del higienismo transformó la arquitectura en un instrumento de salud pública: ventilación cruzada, iluminación solar, separación de estancias y superficies lisas lavables respondían a un contexto médico concreto. El espacio no solo albergaba cuerpos, sino que comenzaba a disciplinarlos, normalizarlos y convertirlos en objeto de intervención técnica. En términos foucaultianos, la arquitectura participaba así en una racionalidad biopolítica capaz de ordenar los cuerpos y regular sus condiciones de vida (Foucault [1975] 1977, 135-169).

Caso 1. El sanatorio de Paimio: de solución terapéutica a norma doméstica

Diseñado por Alvar y Aino Aalto a partir de 1929 y finalizado en 1933 como hospital para pacientes con tuberculosis, el sanatorio de Paimio constituye uno de los ejemplos más precisos de una arquitectura concebida desde unas condiciones biológicas específicas. La disposición de sus alas atendía a la luz, la temperatura y el contacto con el bosque; las terrazas permitían las curas de aire y las habitaciones fueron proyectadas desde la posición horizontal del paciente. La iluminación indirecta, los lavabos silenciosos, el tratamiento cromático y el mobiliario trataban de reducir cualquier esfuerzo o perturbación. Cada decisión estaba pensada para facilitar la recuperación: el edificio no representa la salud; la produce (Aalto 1963, 124-130).



Fig. 1. Sanatorio de Paimio, edificio principal, Alvar y Aino Aalto, Paimio, Finlandia, 1929–1933. Fotografía: Marit Henriksson, 2025. Licencia CC BY-SA 4.0.

Paimio interesa aquí no solo como obra canónica del funcionalismo, sino como la bisagra en la que una respuesta situada comienza a abandonar la habitación del enfermo. Sus atributos, inicialmente ligados al tratamiento de la tuberculosis, se filtraron progresivamente hacia el ámbito doméstico. La casa moderna adopta la estética clínica: la blancura se vuelve moral; la ventilación, virtud; el ornamento, sospecha de polvo y decadencia. La arquitectura del sanatorio se convierte así en una suerte de paciente dado de alta, capaz de continuar su vida fuera de la institución médica (Colomina 2019, 35-47).

Lo decisivo no es únicamente que Paimio desarrollase una arquitectura adaptada a determinadas necesidades terapéuticas, sino que sus cualidades, blancura, iluminación, ventilación, superficies lisas y ausencia de ornamento, trascendieran el contexto sanitario hasta convertirse en valores arquitectónicos autónomos. Una solución situada comenzaba así a transformarse en principio y el principio, en norma. La reducción continúa respondiendo a una función concreta. Sin embargo, comienza aquí el proceso por el cual aquello que había sido diseñado para un cuerpo enfermo termina presentándose como el escenario universal de una vida saludable.

En el marco de esta ética proto-moderna, la arquitectura soviética comparte la fe en la razón espacial, aunque la inscribe en un horizonte político diferente. Pese a que capitalismo y socialismo persiguieran fines profundamente distintos, ambos compartieron un mismo imaginario moderno: la capacidad del espacio para producir orden social. Si el fordismo orientó la estandarización hacia la optimización productiva, el proyecto socialista la puso al servicio de la construcción de una sociedad igualitaria. La repetición tipológica, la vivienda colectiva y la prefabricación dejaron de entenderse únicamente como estrategias industriales

para convertirse en instrumentos políticos. En este contexto, la arquitectura asumió un papel activo en la construcción de un nuevo sujeto colectivo: el espacio dejó de responder a preferencias individuales para organizar formas de convivencia, trabajo y reproducción acordes con el proyecto social moderno. La vivienda colectiva, los equipamientos comunes y la racionalización del territorio expresaban así la confianza en que transformar la sociedad exigía transformar también su entorno construido.

La racionalidad, la estandarización y la planificación consolidaron la idea de unas soluciones reproducibles y de un sujeto considerado universal. Esta aspiración todavía no constituye un minimalismo codificado, pues sus formas permanecen vinculadas a objetivos históricos y políticos concretos; sin embargo, prepara el terreno para que estos términos comiencen a adquirir una validez aparentemente independiente del individuo y del contexto. La universalidad moderna no era todavía neoliberal, pero ya compartía la fe en la normalización espacial.

03. De lo situado a lo universal: consolidación del minimalismo como lenguaje autónomo

Mientras que el Movimiento Moderno había contribuido a sistematizar un nuevo lenguaje arquitectónico, el *International Style* fue responsable de su difusión global. Más que inaugurar nuevos principios, consolidó un vocabulario arquitectónico universal capaz de trascender contextos nacionales e ideológicos. La abstracción, la neutralidad y la repetición dejaron entonces de ser únicamente respuestas a las condiciones de la modernidad para convertirse en el idioma compartido de la arquitectura internacional.

Minimalismo codificado y su emancipación fenomenológica

En este contexto comienza a consolidarse el denominado *Minimal Art;* disciplina que instaura el término. Los artistas minimalistas trasladaron el interés desde la representación hacia la presencia física del objeto, empleando geometrías elementales, repetición modular y materiales industriales asumidos ya como parte del paisaje material de la sociedad contemporánea. La industria dejaba de ser únicamente una condición de producción para convertirse también en lenguaje artístico (Judd 1975, 181-189; Foster 1996, 41-53).

Tras su consolidación durante la década de 1970, la categoría de «minimalismo» comenzó a trasladarse progresivamente al ámbito arquitectónico. Muchos de los principios que la arquitectura moderna había desarrollado décadas antes fueron releídos bajo esta nueva sensibilidad, configurando un vocabulario formal con identidad propia. Sin embargo, esta reducción formal puede operar de dos maneras distintas:

Caso 2. Peter Zumthor: la reducción como instrumento de intensificación de una experiencia situada

Peter Zumthor nunca se ha identificado con la etiqueta de arquitecto minimalista y viene rechazando entender su obra como expresión de una corriente estética determinada. Lejos de concebir la simplificación como un fin en sí mismo, la emplea para intensificar la experiencia del espacio y reforzar el vínculo entre cuerpo, materia y lugar. La arquitectura deja así de concebirse como un objeto destinado únicamente a ser contemplado para convertirse en una experiencia vivida, donde la luz, la textura, la temperatura, el sonido y el paso del tiempo adquieren la misma relevancia que la forma construida (Zumthor 2006, 11-39; Merleau-Ponty 1962, 203-239).



Fig. 2. Bruder Klaus Feldkapelle, Peter Zumthor, Mechernich-Wachendorf, Alemania, 2007. Fotografía: Hausleiten, 2016. Licencia CC BY-SA 4.0.

La capilla Bruder Klaus, construida en 2007, materializa esta forma de reducción situada. Su espacio interior no nace de la aplicación de un vocabulario formal previo, sino del propio proceso constructivo: un entramado de troncos fue recubierto con masa encofrada y posteriormente incendiado, de modo que el vacío conserva la huella material del fuego que lo originó. La reducción no elimina aquí el contexto, sino que lo concentra. Preservando el impulso fenomenológico del *Minimal Art* antes de que la simplicidad se convirtiera en un estilo reconocible (Zumthor 2006, 65-72).

Caso 3. John Pawson: el minimalismo como código formal autónomo

Con la publicación de *Minimum* en 1996, el minimalismo deja de entenderse únicamente como una estrategia perceptiva para consolidarse como un lenguaje arquitectónico autónomo, dotado de una gramática y unos principios propios. La simplicidad deja de justificarse por un contexto histórico concreto para presentarse como un valor espacial en sí mismo, asociado a ideas como la claridad y el orden. Organizado mediante categorías como masa, luz, estructura, orden, repetición y volumen, el libro convierte la reducción en una suerte de sintaxis portátil aplicable a cualquier momento, cultura y programa (Pawson 1996, 7-15).

La Pawson House, desarrollada en Londres entre 1997 y 1999, permite observar la traducción construida de esta gramática. El interior de la vivienda existente fue completamente vaciado para introducir una nueva estructura caracterizada por la continuidad de las superficies, los elementos pétreos, las grandes aperturas y el control preciso de la luz. Más que responder a una necesidad determinada, la intervención aplica un repertorio ya reconocible de reducción, orden y depuración. *Minimum* formula el código; la casa demuestra que puede habitarse.



Fig. 3. Wooden Chapel, John Pawson, Unterliezheim, Alemania, 2017–2018.

Fotografía: Clisch, 2023. Licencia CC0. Imagen ajustada.

En el pensamiento de John Pawson, la simplicidad se plantea como una condición capaz de favorecer una experiencia de serenidad y claridad espiritual. Sin embargo, esta búsqueda tiende a formularse en términos universalizantes, como si dichas cualidades constituyeran una aspiración compartida e igualmente deseable para cualquier sujeto, con independencia de su contexto cultural o material. La reducción comienza así a desvincularse de las circunstancias específicas que habían motivado su aparición para presentarse como un ideal espacial de validez aparentemente universal.

En términos cercanos a Baudrillard, el minimalismo deja de funcionar como expresión de una racionalidad moderna para convertirse en un simulacro de sí mismo: una estética que reproduce indefinidamente sus propios códigos mientras pierde el vínculo con los problemas que le dieron origen (Baudrillard [1981] 1994, 1-6).

04. De la reducción formal a la cooptación neoliberal: la reproducción como forma de poder

A finales del siglo XX, la autonomía alcanzada por el lenguaje minimalista lo convirtió en un candidato idóneo para ser cooptado por la racionalidad económica dominante. En el capitalismo tardío descrito por Fredric Jameson, la abstracción formal, la ausencia de ornamento y la supresión de narrativa facilitaron su transformación en lenguaje corporativo. Lo que podía constituir una búsqueda de claridad o una intensificación de la experiencia se convirtió en signo de eficiencia, sofisticación empresarial y circulación global (Jameson 1991, 1-20; Martin 2003, 17-42).

La sofisticación empresarial dejó también su escenografía de serie: no-lugares sin memoria, *Junkspaces* extendidos como paisaje cotidiano y ciudades donde la identidad local se subcontrata a un catálogo de marcas (Augé 1995, 77-103; Koolhaas 2002, 175-190; Zukin 2010, 1-28). Pero su deriva más eficaz no se reconoce sólo en la fachada, sino en quien aprende a habitarla:

Sujeto universal como medida reguladora del espacio

Un espacio sólo puede presentarse como universal si presupone también la existencia de un habitante universal. La claridad y la abstracción se formulan como valores comunes porque parten de un sujeto igualmente abstracto. Como señala Rosi Braidotti, este sujeto nunca fue verdaderamente universal, sino la generalización de un individuo históricamente situado: masculino, occidental, autónomo, productivo y antropocéntrico (Braidotti 2013, 15-37).

La ficción de la neutralidad

La neutralidad no consiste en la ausencia de ideología, sino en la capacidad de convertir una experiencia particular del habitar en norma general. La arquitectura no elimina las diferencias cuando deja de representarlas; presenta como universal una forma concreta de entender el cuerpo y el espacio. La claridad, el vacío y el silencio pudieron parecer cualidades universalmente deseables porque el sujeto desde el que habían sido definidas permanecía oculto tras su propia blancura. El espacio neutro no carece de identidad: ha conseguido que la suya parezca natural y deseable.

Del habitante abstracto al sujeto global

Como ha señalado Beatriz Colomina, la arquitectura no se limita a contener sujetos, sino que participa activamente en su construcción. La vivienda moderna proyecta un cuerpo normalizado cuyas necesidades aparecen como universales. En lugar de adaptarse a la pluralidad de cuerpos, edades, géneros y formas de convivencia, es el usuario quien termina ajustándose a una gramática espacial previamente establecida (Colomina 2019, 7-24; Foucault 1977, 135-169).

La relación opera, por tanto, en ambas direcciones: el lenguaje minimalista se reproduce sobre el territorio, pero también reproduce al sujeto que debe habitarlo. Hacia fuera, homogeneiza el espacio; hacia dentro, normaliza la conducta. Su poder no reside únicamente en imponer unas formas, sino en naturalizarlas hasta obligarnos a modificar nuestras formas de habitar para encajar en ellas.

Caso 4. Los bloques cebra: la reproducción como forma contemporánea de poder espacial

En la arquitectura residencial española contemporánea, los denominados bloques cebra constituyen un caso especialmente visible de reproducción espacial independizada del contexto. Reconocibles por la alternancia de bandas claras y oscuras, aparecen en ciudades con climas y tejidos urbanos distintos sin responder necesariamente a sus condiciones específicas. No se trata de un lenguaje atribuible a una única autoría, sino de una fórmula tan extendida que ha dejado de percibirse como excepción para instalarse silenciosamente como norma. La cuenta ciudadana Bloque Cebra documenta esta proliferación y convierte la repetición dispersa en un fenómeno reconocible (Bloque Cebra 2025).

Como señala el arquitecto bilbaíno Iñigo Berasategui en *El mundo cebra*, esta arquitectura se construye desde la renuncia a decidir: el blanco y el negro sustituyen al color, las bandas organizan alternativamente cerramientos y aperturas y la optimización material ocupa el lugar del proyecto. El edificio ya no necesita establecer un encuentro con la calle, el barrio o la memoria del territorio; le basta con reproducir una imagen previamente aceptada. La fachada se convierte así en una plantilla que no ofrece resistencia, una arquitectura que ya no propone: se replica (Berasategui 2025).

El problema no reside únicamente en la repetición formal, sino en que la autonomía alcanzada por el lenguaje permita aplicarlo a cualquier parcela, ciudad o mercado sin alterar sus códigos fundamentales. El proyecto ya no responde a unos condicionantes situados y comienza a justificarse mediante su propia capacidad de circulación.



Fig. 4. Bloques cebra en Dorre Barriak, Garellano, Bilbao.
Fotografía: Xabier, 2020. Licencia CC BY-SA 4.0. Imagen ajustada.

Hacia fuera, esta repetición homogeneiza el paisaje; hacia dentro, organiza formas de habitar obligadas a adaptarse a un producto previamente codificado. La reproducibilidad deja entonces de ser una consecuencia técnica de la construcción para convertirse en una forma contemporánea de poder espacial al servicio del capital.

05. Conclusiones

Deriva poscapitalista en la era de la reproducción

El recorrido de este texto confirma que el problema nunca estuvo en reducir. La reducción formal puede revelar una estructura, intensificar una experiencia o responder con precisión a unas condiciones concretas. El verdadero *Miessunderstanding* comienza cuando eliminar deja de significar concentrar y pasa a significar borrar: borrar el lugar, la memoria, el conflicto y al sujeto para el que se proyecta.

Una arquitectura presentada como neutral sólo puede sostenerse mientras oculta la medida desde la que ha sido definida. Cuando esa forma particular se disfraza de universal, el espacio deja de adaptarse a quienes lo habitan y comienza a exigir que sean ellos quienes encajen.

La autonomía respecto al contexto completa el desplazamiento. Una vez liberado de toda condición situada, el lenguaje ya no necesita pertenecer a ningún lugar para aparecer en todos. Su poder no reside únicamente en imponerse, sino en repetirse hasta dejar de parecer una imposición. La reproducción conquista por acumulación silenciosa: homogeneiza el territorio, normaliza la conducta y convierte lo contingente en inevitable. Así, la reproducibilidad deja de ser una posibilidad técnica de la arquitectura para convertirse en una forma contemporánea de poder espacial.

El desafío no consistiría, por tanto, en sustituir el minimalismo por una nueva estética, pues cualquier lenguaje podría volver a convertirse en un código reproducible hasta convertirse en plantilla. Consiste en recuperar la capacidad de la arquitectura para responder a situaciones específicas: cuerpos diversos, culturas, climas, memorias, formas de vida y condiciones materiales concretas. Frente a la universalidad reproducible, una arquitectura situada.

¿Es posible una alternativa?

Quizá la alternativa no sea otra forma, sino otra manera de producirla: una arquitectura que no llegue al lugar con respuestas aprendidas, sino que permita que el lugar le haga preguntas.

Una arquitectura menos universal y más situada; menos dirigida a un sujeto abstracto y más capaz de escuchar a las formas de vida que ya están allí. No se trataría de renunciar a compartir conocimiento, sino de evitar que este se convierta en un molde. De proyectar desde las diferencias, aceptando que cada territorio contiene una inteligencia propia y que construir también puede significar dejarse transformar.

La cuestión queda abierta, no como vacío, sino como posibilidad: ¿cómo construir afinidades sin fabricar modelos universales? Tal vez la arquitectura vuelva a encontrar su sentido cuando deje de aterrizar con pasaporte universal y aprenda, otra vez, a pertenecer.

Bibliography

Aalto, Alvar. 1963. *Alvar Aalto: The Complete Work*. Vol. 1, 1922–1962. Editado por Karl Fleig. Zúrich: Les Éditions d'Architecture Artemis.

Augé, Marc. 1995. *Non-Places: Introduction to an Anthropology of Supermodernity*. Traducido por John Howe. Londres: Verso.

Baudrillard, Jean. (1981) 1994. *Simulacra and Simulation*. Traducido por Sheila Faria Glaser. Ann Arbor: University of Michigan Press.

Berasategui, Íñigo. 2025. «El mundo cebra». *Patio*, enero.

Bloque Cebra. 2025. *Bloque Cebra*. Instagram. Consultado el 27 de julio de 2026. https://www.instagram.com/bloque_cebra/

Braidotti, Rosi. 2013. *The Posthuman*. Cambridge: Polity Press.

Colomina, Beatriz. 2019. *X-Ray Architecture*. Baden: Lars Müller Publishers.

Foster, Hal. 1996. *The Return of the Real: The Avant-Garde at the End of the Century*. Cambridge, MA: MIT Press.

Foucault, Michel. (1975) 1977. *Discipline and Punish: The Birth of the Prison*. Traducido por Alan Sheridan. Nueva York: Pantheon Books.

Gropius, Walter. 1965. *The New Architecture and the Bauhaus*. Traducido por P. Morton Shand. Cambridge, MA: MIT Press.

Jameson, Fredric. 1991. *Postmodernism, or, The Cultural Logic of Late Capitalism*. Durham, NC: Duke University Press.

Judd, Donald. 1975. *Complete Writings 1959–1975*. Halifax: Press of the Nova Scotia College of Art and Design.

Koolhaas, Rem. 2002. «Junkspace». *October* 100: 175–190.

Le Corbusier. (1923) 1986. *Towards a New Architecture*. Traducido por Frederick Etchells. Nueva York: Dover Publications.

Loos, Adolf. (1908) 1998. «Ornament and Crime». En *Ornament and Crime: Selected Essays*, traducido por Michael Mitchell, 167–176. Riverside, CA: Ariadne Press.

Martin, Reinhold. 2003. *The Organizational Complex: Architecture, Media, and Corporate Space*. Cambridge, MA: MIT Press.

Merleau-Ponty, Maurice. 1962. *Phenomenology of Perception*. Traducido por Colin Smith. Londres: Routledge.

Mies van der Rohe, Ludwig. 1960. *Mies van der Rohe*. Editado por Philip Johnson. Nueva York: Museum of Modern Art.

Pawson, John. 1996. *Minimum*. Londres: Phaidon Press.

Zukin, Sharon. 2010. *Naked City: The Death and Life of Authentic Urban Places*. Oxford: Oxford University Press.

Zumthor, Peter. 2006. *Thinking Architecture*. 2.ª ed. Basilea: Birkhäuser.

08

Javier Mosquera González

Universidad Europea de Madrid. Escuela de Arquitectura, Ingeniería, Ciencia y Computación //
javier.mosquera@universidadeuropea.es

REIA NO.28
JUN. 2026
ISSN: 2340-9851

Pragmatismo Poético: la Influencia de Andrea Deplazes en la Arquitectura Suiza (1997–2018) / Poetic Pragmatism: the Influence of Andrea Deplazes on Swiss Architecture (1997–2018)

This article examines the influence of the teaching methodology of Professor Andrea Deplazes' chair at the Swiss Federal Institute of Technology Zurich (ETH) between 1997 and 2018, and how it has conditioned the production of a significant set of practices of contemporary Swiss architecture professionally linked to his chair within a broader disciplinary ecosystem. In a historical period defined by abstraction and the primacy of the final image of the built object, Deplazes' pedagogy proposed incorporating the fundamentals of construction as a system of thought and design. The text analyses the teaching structure of the first-year course (*Grundkurs*) and the reference book *Constructing Architecture* as significant milestones, which shifted academic interest towards material intelligence. The analysis identifies a reinforced correlation—rather than a strict causal determination—between the chair's theory and the professional practice of those who studied under Deplazes, modulated by concurrent factors such as the Swiss constructive tradition, regulatory standards, and the craft culture of German-Swiss builders. The hypothesis proposes that his pedagogy generated an ethical and intellectual substrate best described as *Poetic Pragmatism*: a descriptive and analytical category, rooted in the Greek notion of *poiesis* and in the pragmatist aesthetics of John Dewey and Richard Shusterman, defining an architecture of resistance where beauty emerges as a consequence of constructive sincerity. The scope of this category is restricted to the practices analysed, without claiming a generalised influence on contemporary Swiss architecture as a whole.

Keywords: Andrea Deplazes, Constructive Sincerity, Poetic Pragmatism, Technique, Matter.

Este artículo examina la influencia de la metodología docente de la cátedra del profesor Andrea Deplazes en la Escuela Politécnica Federal de Zúrich (ETH) entre 1997 y 2018, y cómo ha condicionado, dentro de un ecosistema disciplinar más amplio, la producción de un conjunto significativo de prácticas de la arquitectura suiza contemporánea vinculadas profesionalmente a su cátedra. En un periodo histórico marcado por la relevancia de la abstracción y la imagen final del objeto construido, la pedagogía de Deplazes propuso incorporar los fundamentos de la construcción como sistema de pensamiento y de diseño fundamental. El texto analiza la estructura docente del curso de primer año (Grundkurs) y el libro de referencia Constructing Architecture, como hitos significativos del autor, que desplazaron el interés académico hacia la inteligencia material. El análisis identifica una correlación reforzada entre la teoría de la cátedra y la práctica profesional de quienes cursaron la asignatura de Deplazes, matizada por factores concurrentes como la tradición constructiva suiza, la exigencia normativa helvética y la cultura artesanal del gremio. La hipótesis enuncia la idea de que su pedagogía generó un sustrato ético y de pensamiento que puede identificarse como Pragmatismo Poético: una categoría descriptiva y analítica, con antecedentes en la noción griega de poiesis y en la estética pragmatista de John Dewey y Richard Shusterman, que define una arquitectura de resistencia donde la belleza emerge como consecuencia de la sinceridad constructiva. El alcance de la categoría se circunscribe a las prácticas analizadas, sin pretender demostrar una influencia generalizada sobre el conjunto de la arquitectura suiza contemporánea.

Palabras clave: *Andrea Deplazes, Sinceridad Constructiva, Pragmatismo Poético, Técnica, Materia.*

01. La técnica y la poética

A finales de la década de los 90, la enseñanza de la arquitectura en la Escuela Politécnica Federal de Zúrich (ETH) atravesaba un momento de profunda redefinición. Tras un periodo marcado por la influencia teórica de la "Arquitectura Analógica" de Aldo Rossi y Fabio Reinhart, que a menudo derivaba en una producción gráfica historicista desligada de la realidad constructiva (Šik 1991), la irrupción de las herramientas de diseño asistido digitales introdujo una nueva variable por descubrir. Según Antoine Picon (2010), la cultura digital no solo alteró los métodos de representación, sino que transformó la propia materialidad de la disciplina, favoreciendo una arquitectura de flujos y superficies complejas que a menudo desafiaba la lógica tectónica tradicional. La libertad derivada de la producción digital, fluida y compleja generaba en primera instancia objetos visualmente muy atractivos pero en cierta medida ingenuos desde la realidad física, constructiva y material.

Una situación coincidente con la creciente repercusión mediática global de obras arquitectónicas significativas, pese a que muchas de ellas eran fruto de sistemas constructivos sobredimensionados convertidos en medios necesarios para justificar el fin icónico del objeto construido. El nombramiento de Andrea Deplazes como catedrático de Arquitectura y Construcción en 1997 puede entenderse como una alternativa a la metodología empleada desde los 70 hasta los 90 por su predecesor Herbert Kramel, que se fundamentaba en las leyes compositivas que consideraban a la edificación como un sistema relacional de componentes abstracto (*Konstruktion und Systemdenken*) (Kramel 1986). Conviene precisar la naturaleza y la genealogía de este curso: el *Grundkurs* no es una asignatura de proyectos ni un curso teórico de construcción, sino el curso introductorio de primer año, en el que proyecto y construcción se imparten de forma integrada mediante ejercicios proyectuales cuyo punto de partida es una lógica material concreta. El curso, por tanto, no se origina con Deplazes: existía como estructura docente del primer año al menos desde los años setenta, cuando Kramel lo consolidó bajo esa orientación sistémica y compositiva. Lo que Deplazes pone en marcha en 1997 no es un curso nuevo, sino una refundación de su contenido y de su método, desplazando el sistema abstracto de componentes hacia la materia como origen del proyecto (Deplazes et al. 2017). La historiografía reciente de las pedagogías arquitectónicas ha subrayado hasta qué punto estos cursos fundacionales condicionan culturas disciplinares enteras (Colomina et al. 2022). Conviene subrayar, no obstante, que la ETH de aquel periodo albergaba simultáneamente otras propuestas pedagógicas: la cátedra de Miroslav Šik —cuya Analog Architektur exploraba una memoria fenomenológica del lugar al margen de las posiciones de Deplazes— constituyó un contrapunto significativo dentro de la misma institución (Šik 2000). La tensión productiva entre ambas visiones enriquece el contexto en el que debe leerse la pedagogía que aquí se estudia.

Este sistema planteado por la ETH debe situarse someramente en el contexto de la enseñanza de la arquitectura en Suiza, para comprender lo relevante e innovador de su planteamiento. En la Accademia di Architettura di Mendrisio, fundada en 1996 por iniciativa de Mario Botta, la enseñanza del proyecto se ha organizado históricamente en torno a talleres dirigidos por arquitectos en ejercicio, entre otros, y en distintos periodos, Peter Zumthor, Valerio Olgiati, Aires Mateus o Miller & Maranta; de modo que el estudiante se incorpora a la cultura proyectual de un estudio de autor, complementada con cursos teóricos e históricos (Davidovici 2024). Desde 2020 el primer año funciona como un curso unificado bajo la responsabilidad de Valerio Olgiati, articulado en una decena de estudios dirigidos por arquitectos jóvenes bajo su supervisión y con temas comunes de proyecto; la iniciación se plantea desde una poética de autor, sin que exista un curso introductorio unificado de fundamentos constructivos comparable al Grundkurs. En la École Polytechnique Fédérale de Lausanne (EPFL), en cambio, el primer año sí opera como un año propedéutico común. Desde 2006 la iniciación al proyecto está vinculada al laboratorio ALICE (Atelier de la Conception de l'Espace), dirigido por Dieter Dietz, que la aborda desde la experimentación volumétrica con ejercicios colectivos que llegan a la escala real. Frente a las dinámicas individuales de Mendrisio y a la aproximación espacial de Lausana, la especificidad del Grundkurs de la ETH reside en fundamentar la iniciación al proyecto en la lógica material y constructiva (Wang 2008).

Deplazes propuso una "resistencia física" que, aunque se asemeja con el mandato moral de la "Lámpara de la Verdad" de John Ruskin sobre la honestidad estructural (Ruskin 1849), encuentra su verdadero referente conceptual en la *Stoffwechseltheorie* (Teoría del Cambio Material) de Gottfried Semper (fig.1). Para comprender el alcance de esta influencia es necesario profundizar en el pensamiento semperiano: Semper argumentaba que el origen de las formas arquitectónicas no reside en la abstracción estética sino en las técnicas originarias de producción material —el tejido, la cerámica, la tectónica y la estereotomía—, y que cada material posee una "técnica" intrínseca que genera su forma, de modo que ignorar esa correspondencia constituye un error artístico (Semper 1851). Harry Francis Mallgrave (1996) ha subrayado que esta teoría no es un simple determinismo material sino una filosofía de la producción: la forma es el resultado del proceso, y ocultarlo equivale a falsear el lenguaje del edificio. También es una idea coincidente con la crítica de Adolf Loos sobre el revestimiento (Loos [1921] 1993) pero matizada: no negándolo sino señalando aquel que finge ser estructura.

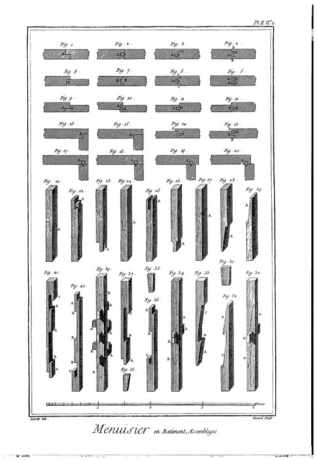


Fig. 1. "Ensamblaje de bastidores. Ensambladura en carpintería, trabajos de carpintería en la construcción." La Enciclopedia de Diderot y d'Alembert. *Menuisier en bâtimens* (Carpintero de obra / de edificios), *Encyclopédie ou Dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers* (Enciclopedia o Diccionario razonado de las ciencias, las artes y los oficios), París, 1769.

Lejos de plantear la sinceridad constructiva únicamente como un dogma ético contra el engaño, la cátedra transformó estos principios en una gramática pedagógica. La construcción no es el medio para realizar una forma *a priori*, sino que la comprensión de las leyes físicas, químicas, constructivas y fenomenológicas de la materia será el medio para que la materia informe al espacio que ha de ser habitado. En la metodología de Deplazes, la forma sigue a la materia. Al incorporar el proceso constructivo en el origen mismo del desarrollo del proyecto, la cátedra dotó a una generación de estudiantes de un sistema de pensamiento específico basado en la ética y la honestidad desde la materia.

Esta generación, activa profesionalmente desde principios del 2000, ha consolidado lo que aquí se ha denominado *Pragmatismo Poético*. No debe entenderse desde una acepción romántica del término, sino desde su raíz etimológica griega, *poiesis*, entendida como el acto de 'hacer' o 'producir' algo que pasa de no ser a ser. En este contexto, la poética no es un atributo estético añadido a la funcionalidad del edificio, sino que reside en el propio acto de su materialización. Si el pragmatismo se ocupa de la *tecné*, esto es, la resolución eficaz y lógica de los problemas constructivos y normativos; el componente poético eleva esa resolución a la categoría de cultura mediante la revelación de su verdad material.

La relación pragmatismo—poética remite, por un lado, a la distinción aristotélica entre *praxis* y *poiesis* —la acción que se agota en sí misma frente a la acción que produce un objeto—, en la que la *tecné* opera como saber productivo que une conocimiento y hacer (Aristóteles 2014). Por otro lado, entronca con la tradición del pragmatismo filosófico norteamericano, en particular con las ideas de John Dewey, para quien el arte nace del hacer, y la belleza es una cualidad de la experiencia cumplida, no un atributo añadido al objeto (Dewey [1934] 2008). Esta línea ha sido recuperada por Richard Shusterman, quien reivindica la continuidad entre práctica, cuerpo y experiencia frente a las estéticas de la contemplación (Shusterman 1992). Desde este doble fundamento, el *Pragmatismo Poético* puede definirse con mayor precisión como aquel que designa una práctica en la que la resolución técnica —el momento pragmático— constituye simultáneamente el acto productivo —la *poiesis*— del que emana la experiencia estética del edificio. La belleza no precede al hacer ni se le superpone: es una cualidad de la experiencia del hacer constructivo bien ejecutado.

02. Más allá del formalismo y de la forma

Críticos como Ákos Moravánszky (2008) o Martin Steinmann (2001) han empleado términos como "Minimalismo Suizo" o "La Forma Fuerte" para describir una producción arquitectónica caracterizada por su abstracción formal y conceptual. Estas aproximaciones tienden a centrarse en el objeto final como un ente estético autónomo perteneciente a un cierto linaje tipológico, pero obviando el sustrato pedagógico que vincula la forma con una ética constructiva.

Como señala Kenneth Frampton, existe una distinción fundamental entre la arquitectura escenográfica que prioriza la imagen visual, y la arquitectura tectónica que encuentra su poética en la manifestación de su construcción (Frampton 1995). Asimismo, Irina Davidovici sostiene que la arquitectura suiza de habla alemana realizada entre 1980 y 2000 no debe definirse como un estilo minimalista, sino como una actitud ética compartida hacia la profesión (Davidovici 2018). En este punto conviene señalar también la trayectoria de Bearth & Deplazes: la obra construida por el propio Andrea Deplazes junto a su socio Valentin Bearth ofrece una referencia ineludible para contrastar hasta qué punto la práctica profesional del docente coincide con las posiciones teóricas de su cátedra. Su ausencia como objeto de análisis en este artículo responde a la elección metodológica de centrar el estudio en los arquitectos formados por Deplazes y no en el propio maestro, si bien una comparación explícita constituiría una línea de investigación futura pertinente.

Es en este punto donde resulta necesario delimitar con precisión el concepto de *Pragmatismo Poético* respecto a las categorías ya establecidas en la literatura académica. La *cultura tectónica* de Frampton constituye el referente más próximo, pero opera fundamentalmente como una crítica histórico-teórica del siglo XIX y XX, mientras que el *Pragmatismo Poético* designa una práctica profesional contemporánea y localizable, cuyo origen es identificablemente pedagógico. La distinción clásica de Eduard Sekler entre estructura, construcción y tectónica (Sekler 1964) ofrece el instrumental teórico preciso para explicar por qué las obras de los arquitectos formados por Deplazes no son simplemente "correctas" constructivamente sino que producen un efecto estético específico: la tensión visible de la materia bajo carga.

El término *Pragmatismo Poético* se establece como una categoría fundamentalmente descriptiva y analítica: su función es identificar y nombrar un fenómeno observable en la práctica construida, no prescribir un modelo estético. Una categoría descriptiva exige asimismo delimitar sus límites negativos: no pertenecen a ella las arquitecturas suizas cuya resolución material permanece subordinada a una lógica compositiva formal previa, ni aquellas en las que la sinceridad constructiva se convierte en repertorio visual sin mediación reflexiva. La propia obra de arquitectos como Valerio Olgiati o Christian Kerez ilustra ese límite con claridad: se trata de posiciones igualmente rigurosas pero orientadas hacia una tectónica de la desmaterialización antes que de la exaltación material.

También resulta imprescindible mencionar a Peter Zumthor, contemporáneo suizo de Deplazes y sin duda la figura más reconocida internacionalmente con respecto a esta sensibilidad arquitectónica. Zumthor ha articulado en sus textos una fenomenología de la presencia material que converge con los fundamentos del *Pragmatismo Poético*: el edificio que conmueve lo hace porque la materia de la que está hecho es fiel a su propia naturaleza (Zumthor 1998). La diferencia estriba en que Zumthor es ante todo un caso individual de genio artesanal, mientras que el *Pragmatismo Poético* describe un sustrato colectivo generado por un proceso pedagógico institucional y replicable. Es necesario precisar que Zumthor ejerció también como docente en la Accademia di Architettura di Mendrisio a partir de 1996, con lo que su influencia pedagógica existe y ha generado asimismo una genealogía de arquitectos. La decisión de no desarrollar ese hilo en este artículo responde a un criterio de acotación del campo de estudio y no a la negación de esa influencia; un análisis comparado entre la genealogía Deplazes y la genealogía Zumthor constituiría un desarrollo futuro de gran interés.

El presente artículo estudia la influencia pedagógica de esta sinceridad constructiva, a raíz del cambio curricular específico introducido por Deplazes en el curso fundacional (*Grundkurs*) y del libro que de él se deriva, *Constructing Architecture: Materials, Processes, Structures* (Deplazes 2005) (fig.2). Se puede considerar que su figura actuó como catalizador que transformó la manera de proyectar de la generación formada durante el periodo de vigencia de su cátedra en la ETH.



Fig. 2. Portada de Constructing Architecture: Materials, Processes, Structures. Basilea: Birkhäuser.

03. De la teoría a la práctica

A través de una metodología cualitativa comparada, se trata de establecer una correlación reforzada entre la pedagogía de Deplazes y la estética de la verdad de ciertas arquitecturas producidas por profesionales formados en su cátedra, desde comienzos del siglo XXI hasta la actualidad. El artículo establece así una relación entre el porqué de la pedagogía y el cómo de la práctica.

Límites y precisión de la hipótesis

El diseño metodológico presentado no incluye un grupo de control sistemático—esto es, una muestra equivalente de arquitectos formados en la ETH en el mismo periodo pero en otras cátedras—, lo que impide afirmar con rigor absoluto que las características observadas sean exclusivamente atribuibles a la influencia de Deplazes. Existen factores concurrentes que deben tomarse en cuenta: la tradición constructiva suiza en general, el nivel de exigencia normativa helvética, la cultura artesanal del gremio de la construcción en Suiza alemana ya documentada por Davidovici (2018), y la presencia simultánea de otras cátedras con posicionamientos propios dentro de la misma ETH. La hipótesis planteada sostiene que la cátedra de Deplazes fue un catalizador particularmente potente dentro de un ecosistema disciplinar ya predispuesto a valorar la integridad constructiva. Esta precisión no afecta al argumento central sino al modo en que deben leerse todos los análisis que siguen. En consecuencia, los resultados deben leerse como evidencia de una correlación circunscrita a las prácticas vinculadas a la cátedra, y no como demostración de una influencia general sobre el conjunto de la arquitectura suiza contemporánea.

Criterios de inclusión y selección de casos

En primer lugar se estudió el manual *Constructing Architecture* entendido no como un prontuario de soluciones constructivas, sino como un ensayo sobre la cuestión constructiva, en el que se recogen los conceptos básicos impartidos en el primer curso, o *Grundkurs*, de la ETH. Además se estudiaron los enunciados de los ejercicios de taller impartidos entre 1998 y 2005, accesibles a través de los fondos pedagógicos del Institut für Geschichte und Theorie der Architektur (gta) de la ETH Zúrich.

Se definen tres roles de vinculación con la cátedra —colaborador, asistente docente y alumno— empleados como criterio de inclusión. Estos roles tienen pesos formativos muy diferentes: un colaborador puede haber ejercido influencia sobre el propio Deplazes tanto como haberla recibido, mientras que un estudiante de primer año estaba expuesto al *Grundkurs* en una fase de formación inicial. Según las personas mencionadas en los agradecimientos de las diferentes ediciones del manual *Constructing Architecture: Materials, Processes, Structures*, se rastrearon los

diferentes perfiles atendiendo a esta distinción, para finalmente seleccionar nueve casos de estudio en los que están representados los tres niveles de vinculación. Los criterios de inclusión fueron: (1) haber tenido un vínculo documentado con la cátedra; (2) ejercer la práctica profesional activa en la actualidad; y (3) disponer de obra construida publicada o premiada.

Finalmente, se realizó un análisis comparativo de nueve casos de estudio construidos, tres por cada categoría pedagógica (mampostería-gravedad, hormigón-encofrado, madera/acero-ensamblaje). El número responde a la estructura tripartita del *Grundkurs* y a la necesidad de obtener al menos tres ejemplos por categoría para evitar generalizaciones a partir de casos únicos. Todos los casos seleccionados están documentados críticamente en publicaciones especializadas, han sido ejecutados en un periodo posterior a la formación del arquitecto en la ETH, y exhiben de manera reconocible los principios del *Grundkurs* en su materialidad construida. La muestra se limita al área de influencia directa de la cátedra, mayoritariamente la Suiza alemana, lo que constituye tanto una coherencia contextual como una limitación reconocida al tratarse de una representatividad geográfica restringida.

04. El Grundkurs como proceso de iniciación ético

El texto *Constructing Architecture: Materials, Processes, Structures* está organizado bajo la premisa de que la arquitectura y la construcción son indivisibles: el *cómo* se construye informa el *qué* se proyecta. El análisis del índice revela una progresión pedagógica clara que se mueve desde lo específico (el elemento) hacia lo general (el edificio terminado), de la materia al sistema.

El libro se organiza en módulos que actúan como capas de complejidad creciente. *Materiales* abarca los capítulos dedicados a la mampostería, hormigón, madera, acero y aislamiento, analizando las propiedades físicas y culturales de cada material y su "voluntad" en la tradición de Louis Kahn o Semper. *Elementos* analiza los componentes funcionales (cimientos, fachadas, huecos, cubiertas y escaleras), centrándose en la unión y el ensamblaje. *Estructuras* aborda el comportamiento estructural global, integrando la física del edificio con la expresión espacial. A través de textos teóricos densos y precisos detalles técnicos, muchos a escala 1:20 o 1:10, Deplazes refuerza la tesis de que la teoría sin técnica no es obra construida, y la técnica sin teoría es una simple acción constructora.

La llegada de Andrea Deplazes a la cátedra de la ETH supuso un deliberado distanciamiento con la tradición de la composición abstracta que dominaba muchas escuelas de arquitectura europeas en aquella época. Reestructuró el primer año en torno a una fenomenología de la construcción, alejando a los

estudiantes del manejo inicial de volúmenes puros en el espacio, herencia más formalista de la Bauhaus. El marco conceptual, profundamente semperiano, era que la belleza arquitectónica no es una idea previa que se impone a la materia, sino una cualidad que emana directamente de las leyes físicas cuando estas son respetadas y expresadas con claridad (fig. 3).



Fig. 3. ETH Material Hub. Muestra de materiales para el curso de primer año de la cátedra de Deplazes. ETH Zúrich.

estudiantes del manejo inicial de volúmenes puros en el espacio, herencia más formalista de la Bauhaus. El marco conceptual, profundamente semperiano, era que la belleza arquitectónica no es una idea previa que se impone a la materia, sino una cualidad que emana directamente de las leyes físicas cuando estas son respetadas y expresadas con claridad (fig. 3).

La primera fase del curso trata sobre el aparejo y la gravedad. A partir de la unidad material—el ladrillo, el bloque o la piedra— se construyen sistemas relacionales complejos mediante la repetición y la seriación. La normativa del curso es estricta: se prohíben las estructuras de pórticos ocultos. El muro debe sostenerse por sí mismo, recuperando su doble condición de cerramiento y soporte. La estabilidad y la estética son inseparables en la mampostería, y un muro mal trabado evidencia un fallo estructural a la vez que no responde a unas leyes constructivas claras. Se descubre la capacidad del individuo para empatizar con la obra construida mediante la humanización de esta (Wölfflin [1886] 2016), al reconocer en la fachada una belleza antropomórfica derivada del esfuerzo muscular del material para salvar el vacío.

El curso avanza hacia el hormigón como material vertido y su posterior transformación en estado sólido unitario. Deplazes introduce la aproximación conceptual al encofrado como sistema de diseño desde el molde negativo. Fenomenológicamente, las juntas del encofrado, los agujeros de los espadines y las variaciones de color no son defectos, sino el testimonio veraz de la construcción: la belleza arquitectónica se redefine, según Juhani Pallasmaa (2009), como la estética de la huella.

Recuperando la teoría de los cuatro elementos de Semper, la última fase del curso se centra en la articulación y el ensamblaje, estudiando la tectónica de la madera y el acero. Aquí cobra toda su relevancia el principio teórico de Frascari (1984): el detalle no es una cuestión técnica subsidiaria del diseño, sino el lugar donde la arquitectura narra su propia construcción. Se rechaza la indefinición de las juntas invisibles en favor de una expresividad técnica donde pernos, pletinas, cortes y ensamblajes narran explícitamente cómo se transmiten las cargas.

Todo este proceso intelectual se verifica mediante la sección de fachada a escala 1:20, implementada por Deplazes no como documento técnico final sino como la herramienta principal de diseño. El diseño asistido por ordenador se utiliza para verificar con tolerancia milimétrica la viabilidad del ensamblaje, asegurando que la imagen final del proyecto sea tan cierta como la realidad construida.

05. La materialización de una metodología pedagógica

El análisis de la obra construida por esta generación de arquitectos revela que los paradigmas del *Grundkurs* trascendieron el ámbito académico para cristalizar en una práctica profesional crítica. Los nueve casos que siguen han sido seleccionados como instancias representativas de las tres lógicas materiales del curso: mampostería-gravedad, hormigón-encofrado y madera/acero-ensamblaje. En cada caso se señala la condición de vinculación con la cátedra (colaborador, asistente docente o alumno) según los datos reflejados en *Constructing Architecture* y en *Making Architecture* (Deplazes 2012).

Las obras de Meier Hug, Käferstein & Meister y Giuliani Hönger resultan realizaciones ejemplares de esa primera lección sobre la gravedad y la traba, y la colocación de una pieza sobre otra. Estas arquitecturas rechazan la consideración de la envolvente o piel como revestimiento, sino que en sí mismas son estructurales. En el *Zürichsee-Gut* de Meier Hug (Marius Hug, colaborador), la lección del ladrillo se interpreta desde una lógica atmosférica y rural: el aparejo es tratado con una lechada que unifica la textura sin borrar la lectura de las piezas individuales de hormigón reciclado (fig. 4). Por su parte, la *Landhaus in Küsnacht* de Käferstein & Meister (Urs Meister, asistente docente) emplea bloques aserrados de piedra caliza de concha Kirchheim de 10 cm de espesor en el muro exterior, autoportante y sin anclajes (fig. 5). Esta honestidad tectónica se escala a la dimensión urbana en los edificios del *Zwicky Areal* de Giuliani Hönger (Lorenzo Giuliani y Christian Hönger, colaboradores), donde la mampostería maciza vista actúa como una hoja pesada y autoportante que dialoga con el pasado industrial del sitio (fig. 6).



Fig. 4. Edificio residencial y comercial *Zürichsee-Gut*. Michael Meier und Marius Hug Architekten Zürich. 2014-2018. Fotografía: Roman Keller. (Meier Hug Architekten)



Fig. 5. Casa en el Campo. Küsnacht. Zúrich. Käferstein & Meister. 2007-2010. Fotografía: Goswin Schwendinger. (Käferstein Meister)



Fig. 6. Conjunto residencial *Zwicky Areal*. Wallisellen. Giuliani Hönger. 2014-2019. Fotografía: David Willen. (Giuliani Hönger - Architekten)

El tránsito de la materia fluida al estado sólido mediante el uso del hormigón se ve reflejado en las obras de Angela Deuber, Raphael Zuber y Corinna Menn. En la escuela *Schulhaus Buechen* de Angela Deuber (asistente docente), pilares, vigas y losas se funden en una matriz continua donde la "huella" del proceso constructivo es la única ornamentación (fig.7). En la escuela en Grono de Raphael Zuber (alumno), la complejidad geométrica y los grandes recortes circulares desafían la lógica del apilamiento simple, significando el punto exacto de la transmisión de cargas verticales (fig. 8). Una aproximación más fenomenológica aparece en la *Chesa Gabriel* de Corinna Menn (alumna), donde el hormigón nuevo actúa como un "líquido" que ocupa el interior de la ruina de piedra, consolidándola (fig. 9).



Fig. 7. Escuela Buechen. Thal. Angela Deuber. 2013. Schaub Stierli Fotografie. (HIC Archive)



Fig. 8. Escuela en Grono. Raphael Zuber. 2011. Fotografía: Javier Miguel Verme. (ArchDaily)



Fig. 9. Edificio residencial Chesa Gabriel. Samedan. Corinna Menn Architekten. 2013. Fotografía: Franz Rindlisbacher. (ArchDaily)

La tercera categoría recupera la distinción jerárquica entre estructura y piel, celebrando la poética de la junta. En *Erlenmatt Ost*, el Atelier Abraha Achermann (Stephan Achermann, asistente docente, y Daniel Abraha, alumno) aplican una lógica de apilamiento como sistema aditivo de elementos prefabricados. La junta no se oculta sino que se diseña como el lugar del acontecimiento tectónico (fig. 10). Esta claridad se traslada a la madera en la casa en Balsthal de Pascal Flammer (alumno), donde la intersección de los planos específicos define el espacio y la arquitectura es el resultado directo de la lógica de montaje en seco y el corte numérico preciso (fig.11). Finalmente, el taller y residencia en Nuglar de Lilitt Bollinger (asistente docente) introduce la noción de la reutilización de la materia aplicada al ensamblaje: una estructura ligera de madera se atornilla sobre una base existente, diferenciando radicalmente lo nuevo de lo antiguo mediante la técnica de unión (fig.12).



Fig. 10. Conjunto residencial *Erlenmatt Ost*. Basilea. Atelier Abraha Achermann. 2015-2019. Fotografías: Rasmus Norlander / Abraha Achermann. (Atelier Abraha Achermann)



Fig. 11. Casa en Balsthal. Pascal Flammer. 2013. Fotografía: Ioana Marinescu. (ArchDaily en Español)



Fig. 12. Taller y residencia en un antiguo almacén de vinos. Nuglar. Lilitt Bollinger. 2019. Fotografía: Mark Niedermann. (Revista PLOT)

06. El *Pragmatismo Poético* y la belleza de lo verdadero

La convergencia de las prácticas analizadas permite identificar y definir una posible deriva de la arquitectura suiza actual bajo el término de *Pragmatismo Poético*. Este concepto debe diferenciarse de etapas previas que dominaron la escena internacional durante los años noventa del siglo XX y principios del 2000, identificadas con obras de carácter mucho más abstracto y conceptual, y con autores como Herzog & de Meuron, Gigon/Guyer, Valerio Olgiati o Christian Kerez. Conviene observar que Herzog & de Meuron—arquitectos emblemáticos de esa generación anterior— se formaron también en la ETH (bajo la tutela de Aldo Rossi y Dolf Schnebli). La continuidad y la ruptura con esa tradición institucional compartida ilustran, con mayor nitidez que cualquier argumento abstracto, la especificidad del giro pedagógico que Deplazes introdujo: ambas genealogías nacen del mismo entorno académico pero se bifurcan en sensibilidades opuestas.

Si aquella arquitectura buscaba la abstracción visual mediante la desmaterialización y el empleo de volumetrías esenciales, el *Pragmatismo Poético* opera en una dirección complementaria, ensalzando las cualidades técnicas al exhibir la tensión constructiva. Para esta nueva generación formada bajo la pedagogía fundacional de Deplazes, ocultar el esfuerzo estructural o la naturaleza de la unión constituye, en última instancia, una falta de integridad estética.

Este posicionamiento ético y estético se cristaliza en una búsqueda de la honestidad constructiva o la estética del *Rohbau* (obra gruesa). El principio es que el material que realiza el trabajo estructural debe ser, invariablemente, el que defina el acabado espacial y la atmósfera del edificio. Esta renuncia sistemática a las capas de revestimiento responde a una voluntad superior de reducir el edificio a su verdad esencial. En este contexto surge la puesta en valor de una nueva ordinariedad: el bloque de cemento gris, la viga de acero estándar, el ladrillo industrial o el tablero de encofrar se elevan a la categoría de materiales nobles desde la precisión de la ejecución.

Una respuesta que guarda resonancias con otras corrientes arquitectónicas contemporáneas. La comparación con los denominados "Nuevos Realistas" de Cataluña y las Islas Baleares (Ribas y Roig 2025) resulta sugerente como línea de investigación futura: ambas tradiciones comparten el interés por la materia ordinaria, la sinceridad estructural y los acabados vistos. Sin embargo, sus contextos normativos, económicos y pedagógicos son lo suficientemente distintos como para que una comparación sistemática—que permitiría determinar si el *Pragmatismo Poético* es una especificidad de la cultura técnica suiza o un fenómeno de alcance más general— quede reservada para trabajos posteriores.

Leatherbarrow y Mostafavi (1993) han argumentado que el envejecimiento visible de los materiales no es un defecto sino la señal de que el material ha sido honesto con su propia naturaleza. Esta dimensión temporal de la sinceridad constructiva

refuerza la noción de belleza sostenible que el *Pragmatismo Poético* implica, esto es, lo que no necesita ser sustituido porque su verdad física permanece elocuente a través de los años.

En cierto modo se aprecia en la materialización de estas arquitecturas una suerte de ejercicio formal con reminiscencias de periodos pasados, casi posmodernismos reinterpretados, generados mediante una sintaxis compositiva basada en el ensamblaje de elementos reconocibles. Arquitecturas anónimas pero prefijadas en el imaginario colectivo, cuyo carácter neofigurativo (García-Germán 2024) las convierte en familiares, es decir, comprensibles y por tanto socialmente aceptables.

07. El legado de la inteligencia material

La investigación realizada permite concluir que la labor docente de Andrea Deplazes en la ETH de Zúrich trasciende la mera instrucción técnica. Su legado no es un manual, sino una mentalidad desde la que afrontar el proceso de diseño desde las primeras fases de concepción. Los arquitectos analizados en este estudio no imitan formalmente a su maestro sino que operan bajo su misma gramática profunda. Todos comparten la convicción de que la arquitectura es el acto riguroso de organizar la materia. Esta constante se refleja en los nueve casos analizados y en su vínculo documentado con la cátedra; la extensión del Pragmatismo Poético al conjunto de la arquitectura suiza contemporánea permanece como hipótesis abierta y no como resultado demostrado.

No obstante, una mirada atenta a la arquitectura producida en la última década merece una reflexión crítica de primer orden. La normalización del método Deplazes corre el riesgo real de una banalización similar a la sufrida por las cajas abstractas carentes de base conceptual alguna. Cuando un vocabulario arquitectónico se convierte en idioma institucional, cuando las juntas vistas, el hormigón rugoso y la mampostería autoportante se replican como códigos visuales de legitimidad profesional sin que medie el proceso de pensamiento que los originó, el resultado es un formalismo tan vacuo como el que se pretendía combatir. Paradójicamente, la "estética de la verdad" puede convertirse en imagen de la verdad. Esta tensión es inherente a cualquier pedagogía de gran éxito institucional, y el propio Deplazes era consciente de ella: la restricción del *Grundkurs* estaba diseñada para generar pensamiento, no para producir estéticas exportables.

También cabe preguntarse qué aspectos de la formación arquitectónica quedaron en segundo plano durante el periodo de vigencia de la cátedra. Una pedagogía fuertemente anclada en la lógica física de la construcción puede, si no se equilibra con otras aproximaciones, reducir el margen para exploraciones más conceptuales, espaciales o programáticas que no tengan una traducción constructiva inmediata. Este límite no invalida el proyecto pedagógico de Deplazes, pero merece ser señalado como parte de una evaluación honesta de su legado.

Este artículo abre múltiples vías de desarrollo futuras como; el análisis más extenso de algunos de sus discípulos; el análisis de la producción de concursos públicos entre 2010 y 2025 en Suiza; el análisis comparado de su metodología docente y aquella que se emplee en la actualidad tras su jubilación; la comparación sistemática con la genealogía pedagógica de Peter Zumthor en Mendrisio; y la comparación con corrientes afines en otras geografías—las tradiciones neorrealistas catalana y balear, los países nórdicos, Japón— que permitiría determinar si el *Pragmatismo Poético* es una especificidad de la cultura técnica suiza o un fenómeno de alcance más general. También quedaría pendiente un estudio de grupo de control sistemático—arquitectos formados en la ETH en el mismo periodo bajo otras cátedras— que permitiría precisar en qué medida el énfasis en la sinceridad material es un atributo específico de la pedagogía de Deplazes o una característica más ampliamente distribuida en la escuela.

El legado final de esta pedagogía es la consolidación de una cultura arquitectónica suiza contemporánea que reniega de la indefinición constructiva pero también de la fascinación visual digital carente de credibilidad y responsabilidad técnica y social. Es una muestra de que, en un mundo cada vez más virtual y volátil, la honestidad en el uso de la materia sigue siendo un posicionamiento proyectual desde el que poder encontrar una belleza arquitectónica propia.

Figures

Fig. 1. "Ensamblaje de bastidores. Ensambladura en carpintería, trabajos de carpintería en la construcción." La Enciclopedia de Diderot y d'Alembert. *Menuisier en bâtimens* (Carpintero de obra / de edificios), *Encyclopédie ou Dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers* (Enciclopedia o Diccionario razonado de las ciencias, las artes y los oficios), París, 1769.

Fig. 2. Portada de Constructing Architecture: Materials, Processes, Structures. Basilea: Birkhäuser.

Fig. 3. ETH Material Hub. Muestra de materiales para el curso de primer año de la cátedra de Deplazes. ETH Zúrich.

Fig. 4. Edificio residencial y comercial *Zürichsee-Gut*. Michael Meier und Marius Hug Architekten Zürich. 2014-2018. Fotografía: Roman Keller. (Meier Hug Architekten)

Fig. 5. Casa en el Campo. Küsnacht. Zúrich. Käferstein & Meister. 2007-2010 FFotografía: Goswin Schwendinger. (Käferstein Meister)

Fig. 6. Conjunto residencial *Zwicky Areal*. Wallisellen. Giuliani Hönger. 2014-2019. Fotografía: David Willen. (Giuliani Hönger - Architekten)

Fig. 7. Escuela Buechen. Thal. Angela Deuber. 2013. Schaub Stierli Fotografie. (HIC Archive)

Fig. 8. Escuela en Grono. Raphael Zuber. 2011. Fotografía: Javier Miguel Verme. (ArchDaily)

Fig. 9. Edificio residencial Chesa Gabriel. Samedan. Corinna Menn Architekten. 2013. Fotografía: Franz Rindlisbacher. (ArchDaily)

Fig. 10. Conjunto residencial *Erlenmatt Ost*. Basilea. Atelier Abraha Achermann. 2015-2019. Fotografías: Rasmus Norlander / Abraha Achermann. (Atelier Abraha Achermann)

Fig. 11. Casa en Balsthal. Pascal Flammer. 2013. Fotografía: Ioana Marinescu. (ArchDaily en Español)

Fig. 12. Taller y residencia en un antiguo almacén de vinos. Nuglar. Lilitt Bollinger. 2019. Fotografía: Mark Niedermann. (Revista PLOT)

Bibliography

Aristóteles. 2014. *Ética a Nicómaco*. Traducción de Julio Pallí Bonet. Madrid: Gredos.

Böhme, Gernot. 2017. *The Aesthetics of Atmospheres*. Editado por Jean-Paul Thibaud. Londres: Routledge.

Colomina, Beatriz, Ignacio G. Galán, Evangelos Kotsioris y Anna-Maria Meister, eds. 2022. *Radical Pedagogies*. Cambridge, MA: MIT Press.

Davidovici, Irina. 2018. *Forms of Practice: German-Swiss Architecture 1980–2000*. 2.ª ed. Zúrich: gta Verlag.

Davidovici, Irina. 2024. *The Autonomy of Theory. Ticino Architecture and Its Critical Reception*. Zúrich: gta Verlag.

Deplazes, Andrea, ed. 2005. *Constructing Architecture: Materials, Processes, Structures*. Basilea: Birkhäuser.

Deplazes, Andrea, ed. 2012. *Making Architecture: Projects from the First Year Course*. Zúrich: gta Verlag.

Deplazes, Andrea, et al. 2017. "Learning by building. Dos experiencias didácticas de la Cátedra Deplazes ETH-Z". En *V Jornadas sobre Innovación Docente en Arquitectura (JIDA'17)*, editado por Daniel García Escudero y Berta Bardí Milà, 123–137. Barcelona: UPC IDP; GILDA. https://doi.org/10.5821/jida.2017.5218.

Dewey, John. (1934) 2008. *El arte como experiencia*. Traducido por Jordi Claramonte. Barcelona: Paidós.

Forty, Adrian. 2000. *Words and Buildings: A Vocabulary of Modern Architecture*. Londres: Thames & Hudson.

Frampton, Kenneth. 1995. *Studies in Tectonic Culture: The Poetics of Construction in Nineteenth and Twentieth Century Architecture*. Cambridge, MA: MIT Press.

Frascari, Marco. 1984. "The Tell-the-Tale Detail". *VIA*, n.º 7: 23–37.

García-Germán Vázquez, Jacobo. 2024. *Ensayos críticos 04. Prácticas documentalistas. Técnicas y genealogías*. Madrid: DPA ETSAM y Ediciones Asimétricas.

González de Canales, Francisco. 2023. *The Mannerist Mind. An Architecture of Crisis*. Nueva York, Barcelona: Actar.

Hartoonian, Gevork. 1994. *Ontology of Construction: On Nihilism of Technology in Theories of Modern Architecture*. Cambridge: Cambridge University Press.

Kramel, Herbert. 1986. *Grundkurs 86*. Zürich: ETH Zürich.

Leatherbarrow, David y Mohsen Mostafavi. 1993. *On Weathering: The Life of Buildings in Time*. Cambridge, MA: MIT Press.

Loos, Adolf. (1921) 1993. *Escritos I: 1897–1909*. Editado por Adolf Opel. Traducido por Josep Quetglas y Alberto Estévez. Madrid: El Croquis Editorial.

Mallgrave, Harry Francis. 1996. *Gottfried Semper: Architect of the Nineteenth Century*. New Haven: Yale University Press.

Moravánszky, Ákos. 2008. "Adventures of the 'Swiss Box'". En *Swiss Made: New Architecture from Switzerland*. Nueva York: Princeton Architectural Press.

Moravánszky, Ákos, y Albert Kirchengast, eds. 2010. *Experiments: Architecture Between Sciences and the Arts*. Viena: Metroverlag.

Pallasmaa, Juhani. 2009. *The Thinking Hand: Existential and Embodied Wisdom in Architecture*. Chichester: Wiley.

Picon, Antoine. 2010. *Digital Culture in Architecture: An Introduction for the Design Professions*. Basilea: Birkhäuser.

Ribas, Carme y Joan Roig, eds. 2025. *Los nuevos realistas: Arquitectura catalana y balear desde la crisis del 2008*. Barcelona: Ajuntament de Barcelona.

Ruskin, John. 1849. *The Seven Lamps of Architecture*. Nueva York: John Wiley.

Sekler, Eduard F. 1964. "Structure, Construction, Tectonics". En *Structure in Art and in Science*, editado por György Kepes. Nueva York: Braziller.

Semper, Gottfried. 1851. *The Four Elements of Architecture and Other Writings*. Cambridge: Cambridge University Press.

Shusterman, Richard. 1992. *Pragmatist Aesthetics: Living Beauty, Rethinking Art*. Oxford: Blackwell.

Šik, Miroslav. 1991. *Analoge Architektur*. Zürich: gta Verlag.

Šik, Miroslav. 2000. *Alt Neu*. Sulgen: Niggli.

Steinmann, Martin. 2001. *Forme forte: Ecrits/Schriften 1972–2002*. Basilea: Birkhäuser.

Wang, Wilfried, ed. 2008. *Swiss Made: New Architecture from Switzerland*. Nueva York: Princeton Architectural Press.

Wölfflin, Heinrich. (1886) 2016. *Prolegomena to a Psychology of Architecture*. Traducido por Michael Selzer. North Charleston, SC: CreateSpace Independent Publishing Platform.

Zumthor, Peter. 1998. *Thinking Architecture*. Basilea: Birkhäuser.

Zumthor, Peter. 2006. *Atmospheres*. Basilea: B

09

Jorge Armando Recio Martínez

ETSAM, Universidad Politécnica de Madrid //
jorge.recio.martinez@alumnos.upm.es

REIA NO.28
JUN. 2026
ISSN: 2340-9851

La estética de lo planificable. Régimen de visibilidad y umbral del registro. Helsinki y Bajos de Haina como casos en contraste / The Aesthetics of the Plannable. Regimes of Visibility and the Threshold of Registration: Helsinki and Bajos de Haina as Contrasting Cases.

Institutions plan territories previously converted into legible objects. This article calls the filter that determines which fragments enter the field of design *the aesthetics of the plannable* and describes it through four attributes: cartographic legibility, grain homogeneity, documentary data integrity, and fixed temporality.

Through a maximum-variation design, the same matrix is applied to Helsinki and Bajos de Haina (Dominican Republic). In Helsinki, institutional continuity naturalizes the mediation of registration, although the capacity to correct the territorial version remains unevenly distributed. In Haina, informal urbanization and industrial harm reveal differences that institutions may process as information deficits.

The contrast shows that legibility depends on correspondence between the territory and the categories prepared to recognize it. The mismatches become four review questions and lead to a situated audit of digital registration. Its intended product, the situated record, would link each inscription to its provenance and each objection to the response and effect produced on the version. The argument concerns urban design and territorial justice because this filter conditions which neighborhoods attain the status of planning objects.

Keywords: aesthetics; digital planning; urban visibility; situated knowledge; situated audit; slow violence; Global South; Bajos de Haina; Helsinki

Las instituciones planifican sobre territorios convertidos previamente en objetos legibles. Este artículo denomina estética de lo planificable al filtro que delimita qué fragmentos entran en el campo del proyecto y lo describe mediante cuatro atributos: legibilidad cartográfica, homogeneidad de grano, integridad del dato y temporalidad fija.

Mediante un diseño de máxima variación, la misma matriz se aplica a Helsinki y Bajos de Haina (República Dominicana). En Helsinki, la continuidad institucional naturaliza la mediación del registro, aunque la capacidad de corregir la versión territorial permanece distribuida de manera desigual. En Haina, la urbanización informal y el daño industrial revelan diferencias que las instituciones pueden tramitar como déficit de información.

El contraste muestra que la legibilidad depende de la correspondencia entre el territorio y las categorías dispuestas para reconocerlo. Los desajustes se convierten en cuatro preguntas de revisión y conducen a una auditoría situada del registro digital. Su producto previsto, el registro situado, vincularía cada inscripción con su procedencia y cada objeción con la respuesta y el efecto producidos sobre la versión. El argumento concierne al proyecto urbano y a la justicia territorial porque ese filtro condiciona qué barrios alcanzan la condición de objeto de plan.

Palabras clave: *estética; planificación digital; visibilidad urbana; conocimiento situado; auditoría situada; slow violence; Sur Global; Bajos de Haina; Helsinki*

01. Introducción

Antes de intervenir, la planificación urbana produce mediante catastros, planos, censos o fotografías una imagen operativa del territorio. Integrada hoy en infraestructuras digitales de decisión, esa mediación delimita qué puede convertirse en problema de proyecto urbano.

¿Bajo qué condiciones un territorio resulta legible para el registro digital y qué ocurre con las relaciones que exceden sus categorías? La hipótesis sostiene que la legibilidad surge de la correspondencia entre relaciones territoriales y categorías del registro. La cantidad de datos ocupa un papel secundario. Los cuatro atributos examinan esa relación. Cuando se sostiene, las convenciones se naturalizan. Cuando falla, la diferencia puede tramitarse como falta de información o actualización pendiente. El objetivo es reconstruir cómo cada atributo forma una versión territorial y qué revisiones responden a sus desajustes.

Un visor, un panel de indicadores o una interfaz de participación son plataformas de un dispositivo digital de planificación: la infraestructura técnica y el marco institucional que definen categorías, permisos y procedimientos. Cada plataforma concreta ese conjunto. Una herramienta ejecuta una tarea y un modelo tridimensional produce una representación. La jerarquía atribuye las decisiones a las instituciones y reserva al software su ejecución.

En el dispositivo circulan inscripciones, entradas fechadas que vinculan un dato con su unidad territorial.[1] Seleccionadas, relacionadas y estabilizadas institucionalmente, forman una versión territorial: el estado documentado y custodiado que sostiene decisiones. El registro digital captura, clasifica, compone y actualiza esas inscripciones. El régimen de visibilidad determina cuáles entran y bajo qué condiciones.

La *estética de lo planificable* examina ese régimen mediante cuatro atributos. El contraste entre Helsinki y Haina convierte sus desajustes en preguntas para una auditoría situada del registro digital, cuyo producto previsto es el registro situado.

El contraste reúne Helsinki, apoyada en continuidad catastral y administrativa, y Bajos de Haina, municipio costero dominicano cuyo tejido urbano informal convive con presiones industriales y ambientales.[2]

Las fuentes de ambos casos ocupan posiciones distintas. El *god trick* de Haraway nombra la visión que oculta su perspectiva; por ello la procedencia forma parte de la evidencia y limita cada afirmación (Haraway 1988).

[1] Elden permite entender el territorio como una tecnología política, un conjunto de técnicas para medir la tierra y controlar el terreno (Elden 2010). El artículo lo define además como un campo material y relacional que las técnicas de medición estabilizan parcialmente y que excede cada versión. La medición examinada prolonga esa herencia técnica dentro de sistemas digitales de planificación.

[2] El caso de Haina se apoya en materiales empíricos de un proyecto de investigación ejecutado entre 2024 y 2025 y en su campaña de continuidad de 2026. La relación del equipo con el territorio forma parte del marco crítico desde el que se formula el artículo.

02. La estética de lo planificable

Los datos que exhibe una plataforma llegan ya producidos y traducidos (Kitchin 2014). Antes de la consulta, decisiones institucionales han definido qué unidad cuenta como edificio o barrio, qué campos se relacionan y quién puede corregirlos.

Easterling denomina *disposición* al «carácter o la propensión de una organización que resulta del conjunto de su actividad» (Easterling 2014, 25) (traducción propia). En el dispositivo digital, esa disposición reside en protocolos, categorías, dependencias y permisos. Se reconoce en el objeto comentable, las modificaciones previstas y la autoridad facultada para incorporarlas a una nueva versión.

La conexión del mapa con bases de datos y procedimientos de decisión prolonga una historia más larga de producción cartográfica del espacio.[3] Su especificidad contemporánea reside en el enlace de la simplificación cartográfica con bases actualizables y circuitos institucionales de decisión. El territorio se convierte así en un objeto comparable y disponible como materia de proyecto.

Ese paso de la inscripción a la decisión introduce la cuestión estética. Rancière llamó *reparto de lo sensible* al sistema de evidencias que fija qué puede aparecer como objeto de percepción y decisión, además de aquello que queda del lado del ruido (Rancière [2000] 2009). La *estética de lo planificable* traslada esa pregunta al umbral técnico del proyecto urbano. Designa las condiciones bajo las cuales un territorio logra aparecer como objeto legítimo susceptible de intervención.

El término *estética de lo planificable* parte del *aesthetic regime of planning* con el que Ghertner estudia Delhi (Ghertner 2015). Allí, el ideal de ciudad mundial organiza el juicio sobre usos del suelo visibles. Aquí, la atención se desplaza a la formación del campo técnico donde el territorio aparece, puede juzgarse y se vuelve materia de proyecto.

El conocimiento situado de Haraway exige declarar la posición desde la que se conoce. La *located accountability* de Suchman, traducida como responsabilidad localizada, sitúa la responsabilidad en las relaciones que producen y usan la tecnología (Suchman 2002). Los cuatro atributos preguntan dónde se forman las categorías, quién las custodia y qué efecto produce una objeción.

[3] Los estudios críticos de la cartografía y el GIS han mostrado que representar un territorio es hacerlo circular dentro de sistemas que clasifican el espacio y gobiernan sus usos. Cf. (Pickles 2004).

Tabla 1. Cuatro atributos operativos de la estética de lo planificable.

Atributo	Exigencia operativa	Efecto sobre el proyecto
Legibilidad cartográfica	Contornos definidos, atributos asignables, relaciones topológicas estables	Las entidades sin delimitación aparecen como vacío, ruido o residuo
Homogeneidad de grano	Unidades comparables de análisis territorial	La heterogeneidad interna se promedia o desaparece
Integridad del dato	Cobertura pertinente y límites documentados	La ausencia de inscripción se confunde con ausencia de fenómeno
Temporalidad fija	Estados actualizados, capas fechadas, versiones estables	Los procesos lentos o continuos quedan fuera del registro

Al operar juntos, los cuatro atributos (Tabla 1) tienden a hacer coincidir lo visible con lo existente, lo comparable con lo gobernable, lo registrado con lo verdadero y lo estable con lo proyectable. La deliberación sobre la forma urbana comienza así sobre una selección previa de los territorios que el sistema reconoce como materia de proyecto. La estética de lo planificable designa ese umbral anterior a la decisión proyectual

02. Dos territorios bajo una misma matriz

Las cuatro exigencias producen efectos distintos según la historia del registro. En Helsinki, la continuidad catastral y estadística sostiene las infraestructuras digitales. En Haina, las legibilidades azucarera, extractiva, logística y ambiental preceden a los instrumentos actuales. El contraste aplica un mecanismo común y conserva las diferencias institucionales, territoriales y documentales.

2.1 Diseño comparativo y posición

La selección trata Helsinki y Bajos de Haina como extremos informativos de máxima variación.[4] La continuidad institucional de Helsinki vuelve menos perceptibles las categorías. Las fuentes heterogéneas de Haina las hacen explícitas. La comparación conserva la diferencia histórica y permite que cada caso revele supuestos del otro (Caldeira 2016). El alcance es reconstruir el mecanismo en estos casos. Estimar frecuencias o generalizarlo exige otra investigación.

[4] Los estudios críticos de la cartografía y el GIS han mostrado que representar un territorio es hacerlo circular dentro de sistemas que clasifican el espacio y gobiernan sus usos. Cf. (Pickles 2004).

Helsinki procede de un cribado documental entre plataformas municipales maduras.[5] Su selección combinó catastro denso, modelo tridimensional municipal abierto y participación cartográfica digital mediante SoftGIS y sistemas públicos (Rantanen y Kahila 2009; Kahila-Tani et al. 2016; Julin et al. 2018). Haina procede de una intervención con cartografía aérea, modelos tridimensionales, inventario georreferenciado de edificios y encuestas domiciliarias (Moyano Molina et al. 2026). En marzo de 2026, la continuidad añadió el escaneo láser terrestre inédito de cuatro callejones.[6]

La evidencia de Helsinki procede de documentación municipal y literatura indexada; la de Haina, de la intervención. Desde la perspectiva parcial de Haraway, esa asimetría vincula cada afirmación con la posición que la hace posible y con su alcance (Haraway 1988).

2.2 Condiciones históricas de legibilidad

En 2017 estaba documentado el acceso en línea a un modelo tridimensional de todo el término municipal de Helsinki, apoyado en registros catastrales y administrativos anteriores (Julin et al. 2018; City of Helsinki 2023). Los edificios conservan identificadores persistentes y custodia institucional. La continuidad entre catastro, estadística, modelo y administración estabiliza los objetos antes de la interfaz y vuelve menos perceptible su mediación.

En Haina, los registros históricos sitúan el río dentro de sucesivos sistemas productivos y estratégicos que anteceden al municipio actual. En época colonial, el Ingenio de Santa Ana, luego Engombe, incorporó un tramo del cauce al sistema azucarero mediante trabajo esclavizado o sometido a tributo. Engombe aporta así un antecedente fluvial y regional asociado a la memoria de la esclavitud caribeña.[7]

Durante la Guerra Fría, Haina apareció en documentos que registraban su capacidad productiva y su posición estratégica. Un informe confidencial de 1954 registró embarques de mineral de hierro de Río Haina hacia Estados Unidos. El *Álbum de oro* de 1956 presentó la maqueta del Central Río Haina como emblema de modernización (Fig. 1). Durante la intervención militar estadounidense de 1965, un memorando señaló Haina como punto de desembarco para avanzar hacia Santo Domingo. Esta sucesión documental construyó el corredor como espacio de producción, infraestructura y control estratégico, dejando en segundo plano la vida residencial y el daño ambiental.[8]

[5] El examen comparativo previo consideró también Singapur, Tartu, Ámsterdam, Curitiba y Boston.

[6] Las 16 manzanas se seleccionaron mediante muestreo intencional estratificado. La encuesta georreferenciada registró 13 variables por edificación y la domiciliaria reunió 155 casos.

[7] Para Engombe como complejo azucarero del siglo XVI sobre el río Haina y el trabajo esclavizado o tributario, véase (Gordo Peláez y Niell 2024, 1). La fuerza laboral africana y la memoria regional de la esclavitud proceden de (Delegación Permanente de la República Dominicana ante la UNESCO 2018).

[8] El informe de 1954 registra que mineral procedente de la mina de hierro de Río Haina fue embarcado hacia Estados Unidos durante el primer semestre de ese año (Central Intelligence Agency 1954, 1). El memorando de 1965 ordena desembarcar marines en Haina para avanzar hacia Santo Domingo (Central Intelligence Agency 1965, 1).

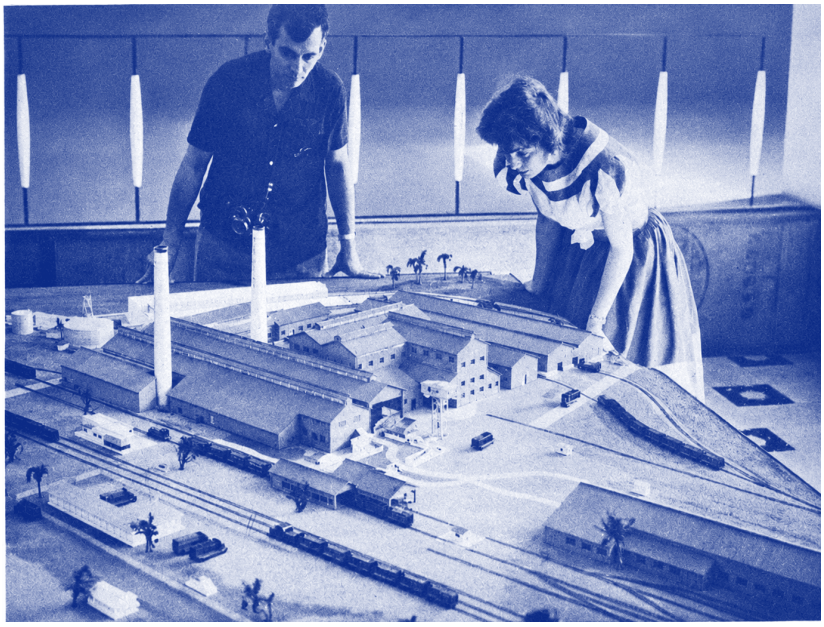


Fig. 1. Maqueta del Central Río Haina, reproducida en el Álbum de oro de la Feria de la Paz y Confraternidad del Mundo Libre (1956). Fuente: Archivo General de la Nación (Álbum de oro 1956).

Esa centralidad productiva y estratégica de la infraestructura continúa en el municipio actual. El nodo industrial y portuario de Haina convive con tejidos urbanos de alta vulnerabilidad expuestos a presiones industriales y ambientales.[9]

En sectores como Paraíso de Dios, la ocupación residencial coincide con un foco documentado de contaminación por plomo. Esa proximidad hace que una misma superficie adquiera sentidos distintos según la versión territorial que la registra.

En 2006, el Blacksmith Institute describió el foco de Paraíso de Dios como el sitio de contaminación por plomo más grave de ese tipo conocido por la organización y lo incluyó entre los diez lugares más contaminados del mundo (Blacksmith Institute 2006, 20). Informes posteriores modificaron su clasificación y documentaron la retirada de suelo contaminado. El paso de foco crítico a caso remediado registra un cambio institucional mientras los efectos acumulados del daño siguen otra temporalidad.[10]

Roy muestra que el aparato regulatorio también puede producir informalidad (Roy 2005), y Bhan orienta la práctica hacia las configuraciones existentes y el vocabulario de acción que nace de ellas (Bhan 2019). Ambas referencias sitúan los vacíos documentales dentro de la historia territorial que los produce.

En Helsinki, la continuidad institucional estabiliza los objetos antes de que lleguen a la plataforma. En Haina, las inscripciones sucesivas conservan partes distintas de un territorio marcado por la extracción, la vida urbana y el daño ambiental. La comparación de los cuatro atributos permite observar qué relaciones sostiene cada versión y cuáles quedan fuera de sus decisiones.

[9] El proyecto documenta tejidos de alta vulnerabilidad en un ámbito que concentra la única refinería nacional de petróleo, más de 200 unidades industriales activas y un puerto comercial estratégico. Dentro de la cobertura filtrable del dashboard, la pobreza alcanza al 26,9 % de los hogares (Moyano Molina et al. 2026, 33, 47, 59, 156). El municipio ocupa 39,5 kilómetros cuadrados (Oficina Nacional de Estadística 2024).

[10] En 2007 el sitio pasó al grupo ampliado Dirty Thirty (Blacksmith Institute 2007, 9) y en 2009 se documentó la retirada de suelo contaminado (Blacksmith Institute 2009, 51-53). El cribado de seguimiento de 1997 había registrado una media de plomo en sangre de 32 µg/dL entre los niños muestreados cerca de la antigua planta. Solo el 9 % quedó bajo el umbral entonces empleado de 10 µg/dL (Kaul et al. 1999). En 2013, el foco intervenido se presentó como un caso de mitigación completa (Blacksmith Institute y Green Cross Switzerland 2013, 11), aunque muestras de ese año registraron todavía niveles muy altos de plomo en algunos suelos de la antigua planta y su entorno (Ramírez et al. 2021).

03. Los cuatro atributos en contraste

3.1 Legibilidad cartográfica

Gobernar exige simplificar el territorio hasta volverlo registrable (Scott 1998). La legibilidad cartográfica es la posibilidad de inscribir una entidad mediante una forma delimitada y relacionarla con otros registros. Lo que queda fuera puede aparecer como vacío o ruido y perder condición de materia de proyecto.

El modelo tridimensional de Helsinki hereda edificios individualizados e identificadores persistentes (City of Helsinki 2023). Una preparación administrativa previa asigna objetos y custodios, y su continuidad puede hacer que decisiones históricas parezcan propiedades neutrales del software.

En Haina, un vacío puede indicar fallo de captura, condición material no reconocida o exclusión regulatoria. La geometría remite también a la relación política que produjo el borde. Un error geométrico altera el contorno. Uno semántico puede confundir una cubierta ligera con una vivienda. Si una detección no verificada entra en la versión como hecho, ambos afectan la planificación. Fig. 2 relaciona LiDAR aéreo y SLAM terrestre con un tratamiento común. Como escalas e instrumentos difieren, la lámina ilustra la asimetría documental.

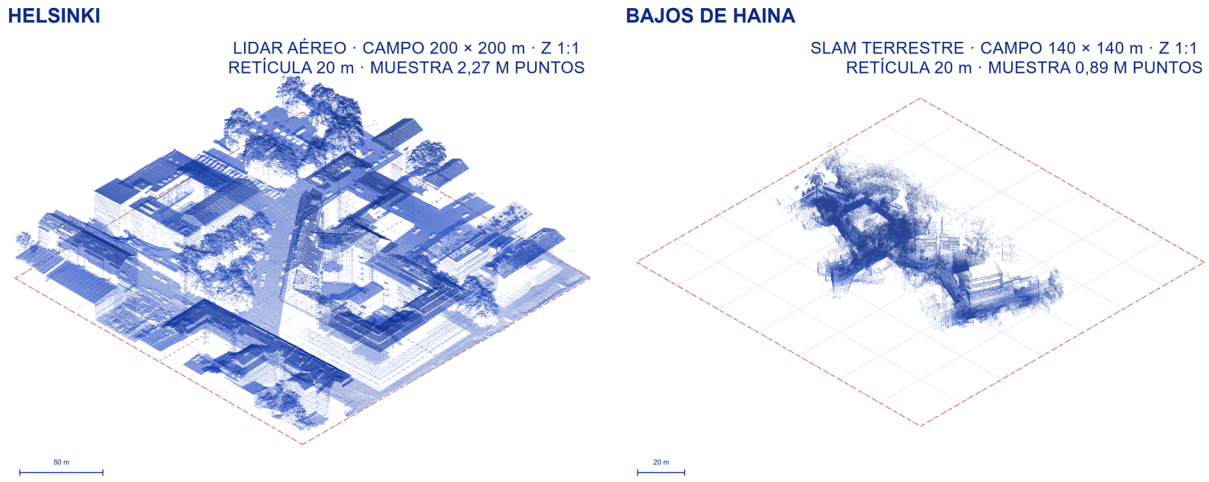


Fig. 2. Legibilidad cartográfica. Nubes de puntos a escala vertical 1:1 y retícula de 20 m: LiDAR aéreo de Helsinki, campo de 200 × 200 m y barra de 50 m (izquierda), y SLAM terrestre de Callejón 2, Paraíso de Dios, campaña de marzo de 2026, campo de 140 × 140 m y barra de 20 m (derecha). Fuentes: City of Helsinki, Urban Environment Division / City Survey Services (CC BY 4.0), y proyecto Haina; elaboración propia.

El contraste sitúa la **legibilidad cartográfica** en la cadena que construye y sostiene cada objeto. Helsinki vuelve menos perceptible el recorrido. Haina obliga a interpretar cada discontinuidad.

3.2 Homogeneidad de grano

Cada clasificación estabiliza un punto de vista y desplaza otros en el acto aparentemente técnico de ordenar el mundo (Bowker y Star 1999). El atributo de homogeneidad de grano hace comparables las unidades mínimas del sistema de registro y facilita su agregación, pero puede borrar diferencias internas decisivas cuando el resultado agregado se toma como la única forma relevante del territorio.

Las unidades comparables de Helsinki ya están constituidas, desde el distrito hasta la manzana. Un sistema reciente de indicadores aplica y monitoriza la sostenibilidad sobre ellas (Vaattovaara et al. 2024). Esas unidades son el resultado de una trayectoria institucional que las ha estabilizado. Por eso la comparación entre barrios parece inmediata.

En las 16 manzanas seleccionadas del ámbito piloto de Haina se estimó un universo de 328 edificaciones y se relevaron 309 de forma completa, equivalentes al 94 % (Moyano Molina et al. 2026). La propuesta normativa elaborada con esos materiales distinguió seis tipologías de manzana, desde la residencial pura hasta la mixta tripartita. Todas aparecieron dentro del área estudiada. Una unidad aparentemente común reunía así relaciones diferentes entre residencia, actividad productiva y ocupación del suelo. La agregación por sección censal podría haber promediado esa coexistencia y ocultado relaciones relevantes para el diagnóstico. Con campo, cámara y escala comunes, Fig. 3 relaciona las parcelas catastrales de Helsinki con una teselación morfológica inferida en Haina y eleva la muestra central según las plantas o niveles disponibles. La unidad de Haina pertenece a un ámbito distinto de las 16 manzanas y carece de estatuto catastral.

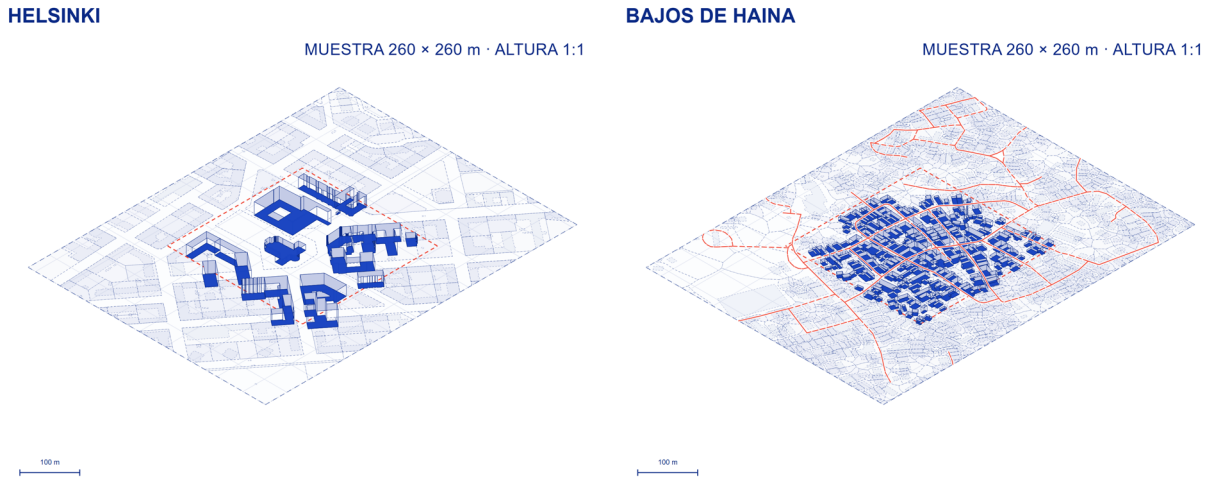


Fig. 3. Homogeneidad de grano. Campo común de 600 × 457 m, retícula de 50 m y muestra central de 260 × 260 m, a escala vertical 1:1. Helsinki (izquierda): parcelas, edificios, viario y alturas derivadas de plantas registradas. Bajos de Haina (derecha): huellas proxy de Open Buildings v3, teselas inferidas y viario de OpenStreetMap; las alturas aparecen donde una huella se enlaza con niveles Survey123. El sombreado expresa el área respecto de la mediana de cada caso. Fuentes: City of Helsinki y Google Research Open Buildings v3 (CC BY 4.0), © OpenStreetMap contributors (ODbL) y proyecto Haina; elaboración propia.

Mientras la unidad comparable de Helsinki precede al análisis y su estabilidad institucional vuelve menos perceptible el coste de agregar, en Haina el levantamiento tuvo que construir esa unidad y mostró qué relaciones pueden desaparecer al elegir una escala.

3.3 Integridad del dato

La integridad del dato designa aquí el grado en que una versión reúne y relaciona las inscripciones relevantes para la decisión que pretende sostener. También declara el alcance de sus vacíos. Esta integridad documental hace visible la cobertura disponible, la incertidumbre de lo registrado y las omisiones que pueden alterar una decisión. Los datos ausentes expresan además relaciones desiguales de poder y capacidad de inscripción (D'Ignazio y Klein 2020).

La cobertura extensa de Helsinki convive con formas desiguales de intervenir sobre lo registrado. Desde los años dos mil, SoftGIS y los sistemas de participación pública recogen experiencias y preferencias espaciales como una capa comunitaria transferible al sistema municipal (Rantanen y Kahila 2009; Kahila-Tani et al. 2016). A la vez, los indicadores que describen la desventaja en cuatro áreas periféricas sirven para monitorizar una política que Yrjänä interpreta como gentrificación conducida por el Estado (Yrjänä 2026). Los datos administrativos, los indicadores y el registro vivido pueden coexistir mientras la capacidad de modificar la versión permanece distribuida de manera desigual.

La encuesta domiciliaria de Haina registró que el 78,8 % de las personas consultadas nunca había participado en un proceso formal de decisión municipal y que el 67,2 % desconocía la existencia del presupuesto participativo (Moyano Molina et al. 2026). Las cifras muestran una relación limitada de la muestra con esos canales formales y conservan abiertas la capacidad comunitaria y la presencia de conocimiento local. El levantamiento amplió la cobertura disponible, aunque sigue pendiente quién puede revisar la versión y qué ocurre cuando la discute. Fig. 4 contrasta la presencia de cinco campos en Helsinki con el enlace entre huellas y fichas en Haina. El enlace admite una proximidad de hasta 8 m; el borde rojo reúne las 19 manzanas que contienen fichas.

La justicia del dato amplía el problema hacia la equidad con que las personas son hechas visibles, representadas y tratadas a partir de los datos (Taylor 2017). La integridad de una versión depende de las relaciones que contiene y de la posibilidad de señalar sus omisiones. Helsinki y Haina muestran así un límite político compartido. Tanto una versión abundante como una parcial pueden representar a las personas sin otorgarles una capacidad equivalente para corregir sus categorías. Esa distancia entre aparecer en el registro y poder revisarlo será central para la auditoría situada.

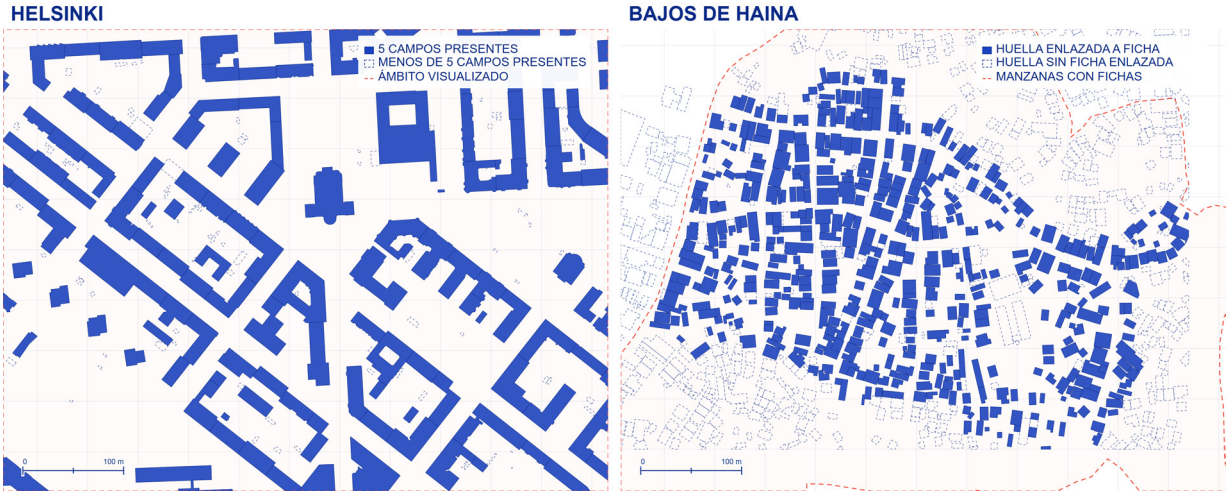


Fig. 4. Integridad del dato. Campo común de 600 × 457 m. Helsinki (izquierda): sólido indica una huella con los cinco campos auditados presentes; discontinuo, una huella con menos de cinco; el rojo señala el ámbito visualizado. Bajos de Haina (derecha): sólido indica una huella proxy enlazada a una ficha Survey123 por intersección o hasta 8 m; discontinuo, una huella sin enlace; el rojo reúne las 19 manzanas que contienen fichas. Fuentes: City of Helsinki/HRI, Google Research Open Buildings v3 y proyecto Haina; elaboración propia.

3.4 Temporalidad fija

Pensar el espacio como multiplicidad abierta de trayectorias simultáneas revela lo que se pierde al convertir un proceso en estado (Massey 2005). En un sistema de versiones, las instituciones tienden a admitir el cambio cuando puede formularse como evento discreto. Los procesos continuos o acumulativos desbordan el corte. El atributo de temporalidad fija describe ese ordenamiento del cambio mediante fechas, capas y versiones que detienen provisionalmente el territorio.

La actualización periódica de Helsinki ordena el cambio como una sucesión institucional de estados reconocibles (City of Helsinki 2023; Vaattovaara et al. 2024). La cadencia administrativa y la del territorio siguen ritmos distintos. Los procesos que carecen de un cauce de inscripción pueden quedar fuera incluso cuando el conjunto se actualiza con regularidad.

La serie de superficies urbanizadas de Haina ofrece, entre 1985 y 2025, cortes visuales de una transformación continua (Moyano Molina et al. 2026). El territorio continúa entre esos cortes, como también continúan los efectos del daño después de la remediación documentada. Nixon denomina *slow violence* a una violencia gradual y dispersa cuya duración escapa a la representación convencional del acontecimiento (Nixon 2011). La distancia entre el acontecimiento registrado y el proceso acumulativo vincula esa categoría con Haina. Fig. 5 compone diez franjas espaciales adyacentes tomadas de ortofotos municipales de Helsinki entre 1932 y 2025. Cada franja ocupa su posición dentro del mismo BBOX y aporta una

fecha distinta. Para Haina presenta vuelos de 1967, 1974 y 1983 homologados editorialmente mediante puntos visuales persistentes y transformaciones de similitud. Ese registro visual carece de valor de georreferenciación o escala métrica. Los intervalos en blanco indican la falta de imagen comparable en el corpus reunido. El mosaico consultado en 2026, cuya fecha de captura no está consignada, funciona como referencia contextual y queda fuera del registro histórico común.

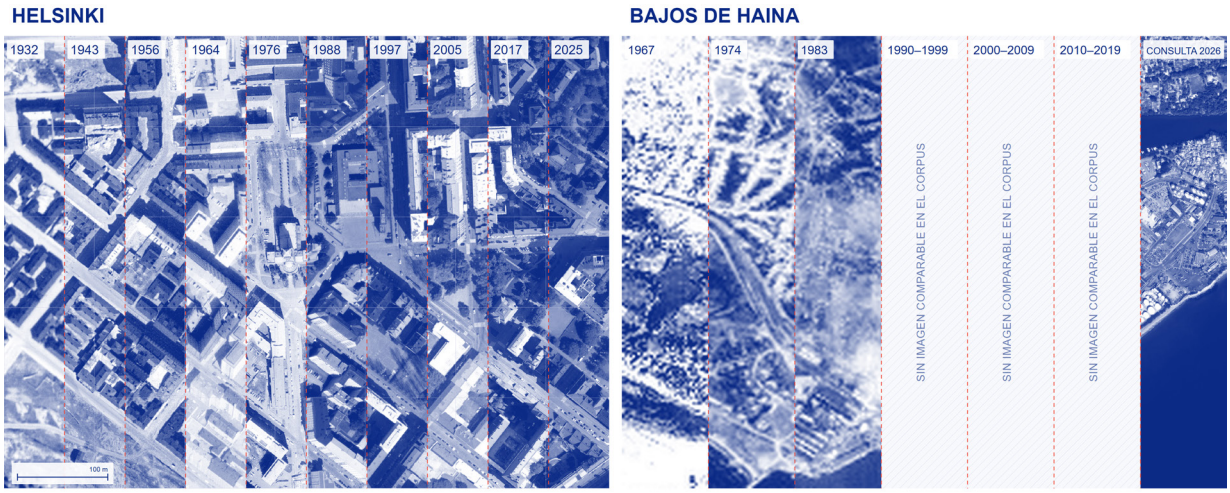


Fig. 5. Temporalidad fija. Helsinki (izquierda): diez franjas espaciales adyacentes, cada una tomada de una ortofoto municipal distinta entre 1932 y 2025 y situada en su posición dentro del BBOX común. Bajos de Haina (derecha): vuelos de 1967, 1974 y 1983 homologados por puntos visuales persistentes, tres intervalos sin imagen comparable en el corpus y mosaico contextual de Esri World Imagery sin fecha de captura consignada, consultado en 2026 y sin registro común con los vuelos históricos. Fuentes: City of Helsinki; imágenes reproducidas en Moyano Molina et al. (2026, pp. 267–269) y atribuidas allí al IGU y al ICM; Source: Esri, Maxar, Earthstar Geographics, and the GIS User Community; elaboración propia.

La fecha de una versión y la duración de los procesos que representa pertenecen a temporalidades distintas. La continuidad institucional de Helsinki hace legible la sucesión de estados documentados. La distancia entre los cortes de Haina expone lo que continúa sin inscripción. La **temporalidad fija** examina esa diferencia y pregunta qué queda activo después del cierre documental.

3.5 Resultado del contraste

La lectura conjunta muestra cómo configuraciones distintas hacen visible el paso del territorio a una versión. La continuidad institucional puede naturalizar las exigencias del registro. La discontinuidad documental permite reconocer sus efectos. Los atributos retornan como preguntas de revisión.

04. Del contraste a la auditoría situada

¿De dónde procede un contorno y quién decidió su clasificación? ¿Qué relaciones desaparecen al fijar una unidad de análisis? ¿Qué omisiones afectan la decisión y quién puede señalarlas? ¿Qué procesos continúan después del corte? La auditoría situada del registro digital nombra el regreso desde la versión hacia esas preguntas y abre la revisión a quienes conocen los efectos del registro y a quienes responden por la decisión.

Todo contorno llega a una versión con un método de captura, una clasificación y una forma de custodia. Revisar la **legibilidad cartográfica** reconstruye ese recorrido para distinguir un error geométrico de uno semántico y reconocer qué relación territorial se pierde cuando una entidad queda como vacío. La **homogeneidad de grano** desplaza la atención hacia la unidad de análisis y pregunta qué diferencias se borran al agregarla, por qué se eligió esa escala y qué efecto tiene la ausencia de una desagregación.

La revisión de la **integridad del dato** distingue la ausencia de un fenómeno de la falta de una inscripción, declara el alcance y la incertidumbre de lo disponible y reconoce las omisiones que afectan una decisión. Las enumeraciones comunitarias muestran que contar y cartografiar el propio asentamiento puede sostener prioridades colectivas y negociación con la administración (Patel et al. 2012). Una capa comunitaria amplía la cobertura. Su capacidad para discutir las categorías depende de que el diseño admita intervenciones y modificaciones. Los *limits-by-design* nombran las decisiones técnicas e institucionales que restringen esa participación o la posibilidad de modificar un gemelo urbano (De Jaeger y Swerts 2026). La auditoría mantiene cada omisión vinculada a la respuesta que recibe.

La **temporalidad fija** plantea qué continúa después de que una versión se cierra. Revisarla supone declarar cuándo entra en vigor una versión, qué estado sustituye y con qué ritmo se actualiza. Su propósito es preservar la diferencia entre el corte documental y la duración de los procesos que representa.

Estas preguntas adquieren un sentido situado cuando la revisión comienza en una relación que alguien reconoce como mal representada. Una persona o un colectivo formula una **objeción** al señalar una inscripción concreta y explicar qué deja fuera. La objeción permanece unida a aquello que discute mientras recibe una respuesta. La versión puede modificarse, incorporar parcialmente lo señalado, rechazarlo con una justificación o dejarlo pendiente. La **corrección** se produce cuando la respuesta genera una modificación identificable y versionada. Los demás resultados conservan el desacuerdo y las razones de la decisión.

Al mantener la procedencia y la incertidumbre, el documento reconoce, con Haraway, que toda inscripción parte de una perspectiva parcial. Al hacer visible quién produce, custodia, discute y modifica la versión, sitúa con Suchman la responsabilidad en relaciones concretas (Haraway 1988; Suchman 2002). El registro situado nombra la relación documental mínima que permite seguir ese recorrido y permanece abierto a un desarrollo metodológico posterior. Vincula cada dato con la información necesaria para comprender cómo llegó a la versión y cada objeción con la respuesta y el efecto que produjo. Su carácter situado reside en las relaciones mediante las que el dato se produce, se usa y se discute.[11]

El recorrido empírico de Haina contrasta capas e identifica omisiones e incertidumbres mediante el levantamiento y la encuesta. La evidencia alcanza la formulación de discrepancias. Seguir una de ellas desde quien la plantea hasta la decisión institucional y su efecto sobre una versión permanece como fase posterior. El artículo propone así un principio de revisión cuya integración futura deberá comprobarse en herramientas, interfaces y protocolos.

05. Cierre

Los dispositivos digitales de planificación intervienen en dos momentos. Antes de orientar una decisión, establecen la versión de la ciudad que sus categorías pueden reconocer. La *estética de lo planificable* nombra ese primer umbral, donde un territorio adquiere la forma de un objeto para el proyecto.

Helsinki muestra cómo la continuidad institucional puede volver naturales las categorías del sistema, aunque la capacidad de modificar la versión permanezca distribuida de manera desigual. En Haina, la discontinuidad revela una sucesión de registros que han vuelto legible el territorio como recurso, infraestructura, ruta, tejido urbano y daño. Cada inscripción conserva una relación y ofrece una visión parcial. El problema aparece cuando una versión reduce esas diferencias a lo que sus categorías pueden procesar e interpreta el resto como déficit.

La auditoría situada mantendría esa reducción abierta a revisión. En Helsinki permitiría seguir si una aportación pública llega a modificar una versión. En Haina conservaría incertidumbres, relaciones transversales y procesos acumulativos mientras la cadena institucional permanece incompleta. La propuesta exige que cada versión declare desde dónde conoce, qué relaciones deja fuera y qué ocurre cuando alguien la discute. Un territorio entra plenamente en el proyecto cuando quienes lo conocen y lo habitan pueden revisar la versión con la que será transformado.

[11] El vocabulario de práctica de Bhan orienta la atención hacia las configuraciones existentes (Bhan 2019). Las lógicas transversales de Caldeira permiten conservar relaciones que la agregación separa (Caldeira 2016, 2, 5). Ambas referencias sostienen el principio de revisión y dejan abierto su desarrollo como procedimiento.

Figures

Fig. 1. Maqueta del Central Río Haina, reproducida en el Álbum de oro de la Feria de la Paz y Confraternidad del Mundo Libre (1956). Fuente: Archivo General de la Nación (Álbum de oro 1956).

Fig. 2. Legibilidad cartográfica. Nubes de puntos a escala vertical 1:1 y retícula de 20 m: LiDAR aéreo de Helsinki, campo de 200 × 200 m y barra de 50 m (izquierda), y SLAM terrestre de Callejón 2, Paraíso de Dios, campaña de marzo de 2026, campo de 140 × 140 m y barra de 20 m (derecha). Fuentes: City of Helsinki, Urban Environment Division / City Survey Services (CC BY 4.0), y proyecto Haina; elaboración propia.

Fig. 3. Homogeneidad de grano. Campo común de 600 × 457 m, retícula de 50 m y muestra central de 260 × 260 m, a escala vertical 1:1. Helsinki (izquierda): parcelas, edificios, viario y alturas derivadas de plantas registradas. Bajos de Haina (derecha): huellas proxy de Open Buildings v3, teselas inferidas y viario de OpenStreetMap; las alturas aparecen donde una huella se enlaza con niveles Survey123. El sombreado expresa el área respecto de la mediana de cada caso. Fuentes: City of Helsinki y Google Research Open Buildings v3 (CC BY 4.0), © OpenStreetMap contributors (ODbL) y proyecto Haina; elaboración propia.

Fig. 4. Integridad del dato. Campo común de 600 × 457 m. Helsinki (izquierda): sólido indica una huella con los cinco campos auditados presentes; discontinuo, una huella con menos de cinco; el rojo señala el ámbito visualizado. Bajos de Haina (derecha): sólido indica una huella proxy enlazada a una ficha Survey123 por intersección o hasta 8 m; discontinuo, una huella sin enlace; el rojo reúne las 19 manzanas que contienen fichas. Fuentes: City of Helsinki/HRI, Google Research Open Buildings v3 y proyecto Haina; elaboración propia.

Fig. 5. Temporalidad fija. Helsinki (izquierda): diez franjas espaciales adyacentes, cada una tomada de una ortofoto municipal distinta entre 1932 y 2025 y situada en su posición dentro del BBOX común. Bajos de Haina (derecha): vuelos de 1967, 1974 y 1983 homologados por puntos visuales persistentes, tres intervalos sin imagen comparable en el corpus y mosaico contextual de Esri World Imagery sin fecha de captura consignada, consultado en 2026 y sin registro común con los vuelos históricos. Fuentes: City of Helsinki; imágenes reproducidas en Moyano Molina et al. (2026, pp. 267–269) y atribuidas allí al IGU y al ICM; Source: Esri, Maxar, Earthstar Geographics, and the GIS User Community; elaboración propia.

Bibliography

Álbum de oro de la Feria de la Paz y Confraternidad del Mundo Libre. 1956. Vol. 1. Compañía Periodística El Mirador, S. A. https://colecciones.agn.gob.do/opac/ficha.php?codopac=OP003&idpag=1746344765&informatico=00128684PI&presenta=normaimg&suposi=2.

Moyano Molina, Ana; Recio Martínez, Jorge Armando; Villamizar Fernández, Javier Fernando; Ramírez Arias, Carlos Manuel; Pérez Teruel, Karina; et al. 2026. *Herramientas digitales de planificación urbana, gestión de riesgos y participación pública. Caso de estudio: Bajos de Haina*. Santo Domingo: Consorcio Arcoíris RD · TECCA Caribe · BARNA Management School. https://doi.org/10.5281/zenodo.19638440

Bhan, Gautam. 2019. «Notes on a Southern Urban Practice». *Environment and Urbanization* 31 (2): 639-54. https://doi.org/10.1177/0956247818815792.

Blacksmith Institute. 2006. *The World's Worst Polluted Places*. New York.

Blacksmith Institute. 2007. *The World's Worst Polluted Places. The Top Ten of the Dirty Thirty*. New York.

Blacksmith Institute. 2009. *The World's Worst Polluted Places*. New York.

Blacksmith Institute, y Green Cross Switzerland. 2013. *The World's Worst 2013: The Top Ten Toxic Threats — Cleanup, Progress, and Ongoing Challenges*. Blacksmith Institute. https://www.worstpolluted.org/docs/TopTenThreats2013.pdf.

Bowker, Geoffrey C., y Susan Leigh Star. 1999. *Sorting Things Out: Classification and Its Consequences*. MIT Press.

Caldeira, Teresa PR. 2016. «Peripheral Urbanization: Autoconstruction, Transversal Logics, and Politics in Cities of the Global South». *Environment and Planning D: Society and Space* 35 (1): 3-20. https://doi.org/10.1177/0263775816658479.

Central Intelligence Agency. 1954. *Offer of Río Haina Iron Ore/ Analysis and Available Tonnage*. Information Report CIA-RDP80-00926A007500040002-5. Central Intelligence Agency. https://archive.org/details/cia-readingroom-document-cia-rdp80-00926a007500040002-5.

Central Intelligence Agency. 1965. *Situation in the Dominican Republic (as of 1900)*. Intelligence Memorandum OCI No. 1210/65; CIA-RDP79T00472A001400010008-5. Central Intelligence Agency, Office of Current Intelligence. https://archive.org/details/cia-readingroom-document-cia-rdp79t00472a001400010008-5.

City of Helsinki. 2023. *Helsinki 3D: Maps and Geospatial Data*. Https://www.hel.fi/en/decision-making/information-on-helsinki/maps-and-geospatial-data/helsinki-3d.

D'Ignazio, Catherine, y Lauren F. Klein. 2020. *Data Feminism*. MIT Press.

De Jaeger, Arthur, y Thomas Swerts. 2026. «Right to the Digital Twin City? Citizen Participation and Limits-by-Design in Rotterdam's Urban Digital Twin». *Cities* 168 (enero): 106498. https://doi.org/10.1016/j.cities.2025.106498.

Delegación Permanente de la República Dominicana ante la UNESCO. 2018. *Primeros Ingenios Coloniales Azucareros de América*. Lista Indicativa del Patrimonio Mundial, referencia 6291; Centro del Patrimonio Mundial de la UNESCO. https://whc.unesco.org/en/tentativelists/6291/.

Easterling, Keller. 2014. *Extrastatecraft: The Power of Infrastructure Space*. Verso.

Elden, Stuart. 2010. «Land, Terrain, Territory». *Progress in Human Geography* 34 (6): 799-817. https://doi.org/10.1177/0309132510362603.

Flyvbjerg, Bent. 2006. «Five Misunderstandings About Case-Study Research». *Qualitative Inquiry* 12 (2): 219-45. https://doi.org/10.1177/1077800405284363.

Ghertner, D. Asher. 2015. *Rule by Aesthetics: World-Class City Making in Delhi*. Oxford University Press.

Gordo Peláez, Luis, y Paul Niell. 2024. «Building for Atlantic Extraction». En *Architecture and Extraction in the Atlantic World, 1500–1850*, editado por Luis Gordo Peláez y Paul Niell. Routledge. https://doi.org/10.4324/9781003367413-1.

Haraway, Donna. 1988. «Situated Knowledges: The Science Question in Feminism and the Privilege of Partial Perspective». *Feminist Studies* 14 (3): 575. https://doi.org/10.2307/3178066.

Julin, Arttu, Kaisa Jaalama, Juho-Pekka Virtanen, et al. 2018. «Characterizing 3D City Modeling Projects: Towards a Harmonized Interoperable System». *ISPRS International Journal of Geo-Information* 7 (2): 55. https://doi.org/10.3390/ijgi7020055.

Kahila-Tani, Maarit, Anna Broberg, Marketta Kyttä, y Taylor Tyger. 2016. «Let the Citizens Map—Public Participation GIS as a Planning Support System in the Helsinki Master Plan Process». *Planning Practice & Research* 31 (2): 195-214. https://doi.org/10.1080/02697459.2015.1104203.

Kaul, B., R. S. Sandhu, C. Depratt, y F. Reyes. 1999. «Follow-up Screening of Lead-Poisoned Children near an Auto Battery Recycling Plant, Haina, Dominican Republic.» *Environmental Health Perspectives* 107 (11): 917-20. https://doi.org/10.1289/ehp.99107917.

Kitchin, Rob. 2014. *The Data Revolution: Big Data, Open Data, Data Infrastructures & Their Consequences*. SAGE Publications Ltd. https://doi.org/10.4135/9781473909472.

Massey, Doreen. 2005. *For Space*. SAGE Publications.

Nixon, Rob. 2011. *Slow Violence and the Environmentalism of the Poor*. Harvard University Press.

Oficina Nacional de Estadística. 2024. *Tu Municipio en Cifras: Bajos de Haina*. Oficina Nacional de Estadística (ONE). https://www.one.gob.do/publicaciones/2024/tu-municipio-en-cifras-bajos-de-haina/.

Patel, Sheela, Carrie Baptist, y Celine D'Cruz. 2012. «Knowledge Is Power—Informal Communities Assert Their Right to the City through SDI and Community-Led Enumerations». *Environment and Urbanization* 24 (1): 13-26. https://doi.org/10.1177/0956247812438366.

Pickles, John. 2004. *A History of Spaces: Cartographic Reason, Mapping and the Geo-Coded World*. Routledge.

Ramírez, Agripina, Gregorio García, Olaf Werner, José Navarro-Pedreño, y Rosa M. Ros. 2021. «Implications of the Phytoremediation of Heavy Metal Contamination of Soils and Wild Plants in the Industrial Area of Haina, Dominican Republic». *Sustainability* 13 (3): 1403. https://doi.org/10.3390/su13031403.

Rancière, Jacques. (2000) 2009. *El Reparto de Lo Sensible: Estética y Política*. Traducido por Cristóbal Durán, Helga Peralta, y Camilo Sanhueza. LOM Ediciones.

Rantanen, H., y M. Kahila. 2009. «The SoftGIS Approach to Local Knowledge». *Journal of Environmental Management* 90 (6): 1981-90. https://doi.org/10.1016/j.jenvman.2007.08.025.

Roy, Ananya. 2005. «Urban Informality: Toward an Epistemology of Planning». *Journal of the American Planning Association* 71 (2): 147-58. https://doi.org/10.1080/01944360508976689.

Scott, James C. 1998. *Seeing Like a State: How Certain Schemes to Improve the Human Condition Have Failed*. Yale University Press.

Suchman, Lucy. 2002. «Located Accountabilities in Technology Production». *Scandinavian Journal of Information Systems* 14 (2): 91-105. https://aisel.aisnet.org/sjis/vol14/iss2/7/.

Taylor, Linnet. 2017. «What Is Data Justice? The Case for Connecting Digital Rights and Freedoms Globally». *Big Data & Society* 4 (2). https://doi.org/10.1177/2053951717736335.

Vaattovaara, Mari, Jussi Jännes, y Mikko Posti, eds. 2024. *Towards More Sustainable Residential Areas: Indicators of Neighbourhood and Block Sustainability*. Helsinki Institute of Urban; Regional Studies (Urbaria), University of Helsinki. https://doi.org/10.31885/9789515183088.

Yrjänä, Hanna. 2026. «By Any Means Necessary: The Anti-Segregation Efforts and State-Led Gentrification in Helsinki». *Cities*, advance online publication. https://doi.org/10.1016/j.cities.2025.106718.

Carlos Eduardo Hernandez Arteaga

ETSALS, Universitat Ramon Llull //
ce.hernandez739@gmail.com

REIA NO.28
JUN. 2026
ISSN: 2340-9851

"Impromptu" or "Arrange": an Analysis of Contemporary Architectural Photography According to its Aesthetic / «Improvisación» o «Puesta en Escena»: un Análisis de la Fotografía Arquitectónica Contemporánea según su Estética

Since the emergence of the Modern Movement, architects have hired photographers to document and disseminate their built work, a practice that has intensified alongside the rise of visual and media culture. Today, architectural photography plays a central role in portfolios, publications, and exhibitions, shaping the public image of projects and offices alike. Of particular interest is how architects select photographers whose aesthetic approach aligns with their own design intentions, framing architecture in ways that go beyond mere documentation.

This article proposes a theoretical distinction between two photographic modes in contemporary architectural photography: the Impromptu, which captures architecture as lived and inhabited in its real state, and the Arrange, which presents the project as a composed and controlled object, closer to the logic of product photography. Through comparative analysis, the study examines how each mode handles degree of control, human presence, context, light, composition, and the relationship between the architectural object and its surroundings — revealing how photographic choices both reflect and reinforce an architect's design philosophy.

Keywords: architectural photography, Arrange, Impromptu, photographic aesthetics, commissioned photography, architectural representation

Desde la consolidación del Movimiento Moderno, los arquitectos han recurrido a fotógrafos para documentar y difundir su obra construida, práctica que se ha intensificado con el auge de la cultura visual y mediática. Hoy, la fotografía de arquitectura ocupa un rol central en portafolios, publicaciones y exposiciones, configurando la imagen pública de proyectos y oficinas. De especial interés resulta la manera en que el arquitecto elige al fotógrafo según su afinidad estética, enmarcando la arquitectura de formas que trascienden la simple documentación.

Este artículo propone una distinción teórica entre dos modos fotográficos en la fotografía de arquitectura contemporánea: el Impromptu, que registra la arquitectura habitada tal como existe en la realidad, y el Escenificado, que presenta el proyecto como un objeto compuesto y controlado, próximo a la lógica de la fotografía de producto. Mediante análisis comparativo, el estudio examina cómo cada modo aborda el grado de control, la presencia humana, el contexto, la luz, la composición y la relación entre el objeto arquitectónico y su entorno, revelando de qué manera las decisiones fotográficas reflejan y refuerzan la filosofía proyectual del arquitecto.

Palabras clave: *fotografía de arquitectura, Escenificado, Impromptu, estética fotográfica, fotografía comisionada, representación arquitectónica*

01. The photograph as a conscious act

Photography may be understood as a conscious act of constructing an image from reality through framing, light, and selection. The systems of representation and visual imitation are impartial even though they seek to be a faithful reproduction of reality; this is because they use individual translation schemes (Gombrich 1998, 55-78), making the photograph an intentional and subjective product. In this way, the power of the image takes on great value as a vehicle for visual postures and manifestos, especially before the digital era and its overloaded visual experience. Thus, the act of framing to conceive a reality becomes evident also in architectural photography, in which certain elements and "faces" of the project are voluntarily framed, transmitting a reading according to what one wants to capture while discarding — leaving out of the frame — that which does not contribute to the interpretation.

This framing can have an endless number of possibilities and varies according to the eye of the person handling the camera, shaped by their intentions and previous experiences to decide what and how to capture reality. Gisèle Freund refers to this dualism between the truth of the camera as an element of imitating reality and its simultaneous capacity to distort, depending on who frames it:

> "The lens, that supposedly impartial eye, allows for all possible deformations of reality, since the character of the image is increasingly determined by the operator's way of seeing and the demands of his commanders. Therefore, the importance of photography lies not only in the fact that it is a creation but above all in the fact that it is one of the most effective means of shaping our ideas and influencing our behavior." (Freund [1974] 2001, 8. Translated from Spanish)

An example of this intention — in which the image expresses a visual posture that transcends the merely plastic — is the one presented by Le Corbusier in the Beistegui Apartment in Paris (Image 1). This clearly reflects the intention of showing the relationship between the layered chimney installation — architectural opening and later ornamental addition alike — and the Arc de Triomphe, thus creating a permanent visual dialogue between two apparently unrelated elements. The type of diffusion and pertinence of this image further evokes its usefulness: since it was not part of the official photograph collection of the project, it could be understood as an anecdotal or merely documentary element. However, its expressive power and clear intention invites those who see the image to generate their own dialogues between its two most representative elements — the chimney and the arch.

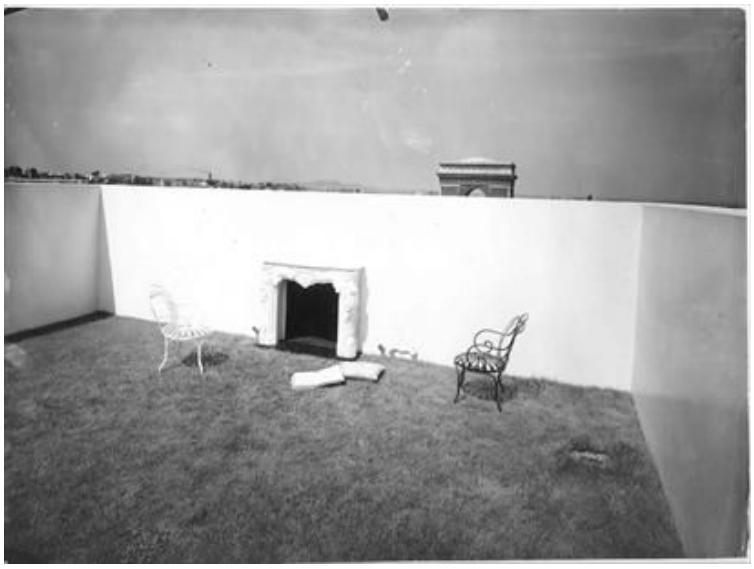


Fig. 1. Chambre à ciel ouvert, Apartment of Charles de Beistegui, Paris. Architecture by Le Corbusier and Pierre Jeanneret, 1929–31; Louis XV-style fireplace surround added by Charles de Beistegui[1]. Photograph by Marius Gravot, FLC L2 (5) 23. Source: Fondation Le Corbusier, accessed 2026.

On the other hand, this same consciousness of framing a part of reality becomes even more evident in plastic exercises linked to a more artistic than documentary sensibility. This refers to modern trends such as the "New Vision" developed by Moholy-Nagy in 1928, and "The New Objectivity" in Germany during the 1920s. In these, the relationship between the eye and the camera takes on a role in which they feed each other, using the camera as something that goes beyond being a means of discovering reality (Freund [1974] 2001, 171). In both tendencies, close-ups, the play of light and shadow, the handling of form, and the subjectivity generated by seeing common elements in multiple ways constitute a new reading of the same reality. In particular, the work of Albert Renger-Patzsch (1897–1966) in the Weimar Republic seeks the plastic composition of his photographs through framing, while also considering the essence of the object itself. Photographs such as Zeche "Graf Moltke" (Image 2) show this way of capturing everyday elements — in this case, a factory building — in which the building is highlighted as the primary element of the image. The play of textures, shadows, and lights makes the photograph an exercise that transcends the purely documentary to reach a more artistic and visual result. Regarding this type of exercise, in which a common element such as a factory is exhibited in another reality through photography, Susan Sontag proposes:

> "Photography is not limited to the reproduction of reality, it recycles it: a key procedure in modern society. In the form of photographic images, things and events are put to new uses, given new meanings that transcend the distinctions between beautiful and ugly, true and false, useful and useless, good taste and bad." (Sontag [1975] 2008, 244. Translated from Spanish)

[1] The abstract chimney opening was part of Le Corbusier and Pierre Jeanneret's original architectural design; the Louis XV-style fireplace surround visible in this photograph was added subsequently by Charles de Beistegui. The later surrealist scenography attributed to Salvador Dalí, which included a mirror and a taxidermied parrot, corresponds to a distinct and later phase of the installation (c. 1936) and is not present in this image (Álvarez 2021, 48).



Fig. 2. Zeche "Graf Moltke" by Albert Renger-Patzsch (1956) Source: Atlas of Places Archive Website - 2026

As noted above, the act of framing ultimately governs photographic composition, giving origin to as many options for seeing the same object as there are eyes. However, the predominant element in each of these unique ways of seeing is aesthetics. This, together with a need for expression, breaks singularity and gives way to results that can be related according to their similarities. Applied to architectural photography, this allows us to analyze photographed works by seeking to understand what is really being captured through the way the image is constructed.

These positions can also be contextualized in approaches such as the one offered by Gisèle Freund when discussing the general tendencies of photography:

> "Among the current trends, two major currents can be distinguished: photographers for whom the image is a means of expressing, through their own feelings, the concerns of our time. They feel alluded to by our human and social problems, they live committed. For others, photography is a means of realizing their personal artistic aspirations." (Freund [1974] 2001, 171. Translated from Spanish)

Within the history of photography in general, a parallel can be drawn analogously with architectural photography, generating the same philosophical and artistic concerns but transferred to the act of photographing the architectural project. These framing tendencies, initiated in Germany, can be considered one of the formative influences on what is currently practiced in contemporary architectural photography.

This relationship between photography and architecture is expressed with particular clarity in the use architecture makes of photography for dissemination and representative expression. It is not without reason that since Modernity, architectural projects are understood — and architects are taught from school — primarily through a representative image. However, the representation of architecture through photography presents limitations in explaining space in its entirety (Zevi 1948), confining itself to a single static point and the crop that the format allows. This becomes evident when a project is visited in person: the spatial understanding changes despite having previously analyzed plans, 3D models, and photographs.

The consciousness embedded in the act of photographing carries with it the intentional meaning of a spatial reading. Through the use of multiple images, as is the case in contemporary practice, a discourse is created that allows for pre-recognition of the work before it is experienced directly. This discourse of images, accompanied by an implicit message, reaches the image user, who processes and reinterprets it. Applied to the exercise of architecture, architects frequently design using images encountered through print or digital media, extracting purely visual dimensions of spatial understanding to apply in the design process. This makes the relationship between architecture and photography entirely visual, based on the appearance generated by the image. Many times, the image itself can suggest more than the actual characteristics of the architectural project (Bergera and Lampreave 2012, 21), distorting its true meaning and trivializing it. In this way, Pallasmaa observes:

> "Even architecture - an art form which, according to Sir Christopher Wren in 1660, should carry 'the attribute of the eternal' and be 'the only thing incapable of succumbing to new fashions' - has become an area of short-term images. This observation is reinforced when comparing publications on modern architecture with contemporary magazines; the former convey a sense of a culture under construction and in evolution, while the latter seem to usually show individual and passing formal inventions." (Pallasmaa 2014, 21)

At the origins of photography, its practical usefulness for society was questioned. Even in post-modern times, John Berger continued to ask who could truly make use of photography (Berger [1972] 1980, 58). Yet in its relationship to architecture — initially as a documentary record of monuments during the nineteenth century and later as a source of propaganda and dissemination — photography has always been fundamental to portraying built work, establishing a lasting alliance between the two disciplines. It was precisely this documentary function — the faithful record of monuments and built heritage — that established photography as an indispensable tool for architecture long before the Modern Movement formalized their alliance.

This same documentary capacity also carries a further dimension: photography's very stillness — architecture rendered motionless within the frame — invites a pause and a return to 'seeing,' distinguishing photography from the acceleration of contemporary visual media, and allowing architectural photography to transcend mere dissemination and become part of documentation, analysis, and an essential tool of architectural criticism (Tafuri quoted in Pérez Moreno 2012, 20).

This relationship between both disciplines is even more pronounced today due to the widespread diffusion of projects across digital platforms and print media. In Modernity, however, it was an equally close relationship — precisely because of the need for a few powerful images to function as a manifesto. The interesting question, when examining photographs that stand out from the rest, is to explore what Susan Sontag calls the "discerning eye" (Sontag [1975] 2008, 246).

It is precisely this "discerning eye" — the capacity to select, frame, and construct meaning through the photographic act — that becomes most consequential in the context of commissioned architectural photography. When a photographer is hired to document a building, the subjectivity inherent in every photographic act does not disappear; it is channeled toward a specific communicative purpose. The choices made — what to include, what to exclude, how to handle light, whether to wait for life to inhabit the space or to organize it in advance — are not technical decisions alone but expressions of an aesthetic position. The present study proposes that these positions, when examined across a corpus of commissioned architectural images, reveal recurring and identifiable patterns: what this article defines as the Impromptu and Arrange modes. Understanding these modes requires first understanding photography itself as a fundamentally intentional act — which is the purpose of this section.

02. Architecture and photography in the Modern Movement (1920–1960)

The dialogue between framing, aesthetics, and intention explored above finds sustained expression in the relationship between architecture and photography — a relationship that, far from being incidental, has shaped how buildings are understood, disseminated, and remembered. Like architectural composition, photographic framing must negotiate light, rhythm, structure, and atmosphere; photography has therefore supported architecture not only as a documentary tool but as part of its creative and conceptual process.

During the 1920s, with the consolidation of modern architecture as an established movement, a new position emerged in which architects began a dialogue with photographers to create a new paradigm in both fields. This institutional dialogue found a paradigmatic expression at the Bauhaus, where architecture and photography coexisted from the school's early years — photography initially serving to document the school's own buildings and objects, most notably through Lucia Moholy's work, before being formalized as an independent department in 1929 (Schuldenfrei 2013). This relationship, which went beyond a simple client-provider dynamic, was the beginning of a trend that would define architectural communication throughout the twentieth century and into the present.

The intentionality of the photographic gaze fulfils another function in the field of commissioned architectural photography, particularly that focused on the dissemination of a project. Here, the conditions for representing a work and the architect's need to exhibit their design position in a fixed image condition photography by limiting it to certain elements and aesthetics that are more explicit than interpretative or abstract. The image additionally aims to convey the values of an atmosphere (Rincón 2012, 30) through a plastic visual exercise.

This pursuit of representing a specific work and understanding ways[2] of seeing results in distinct approaches to photographing architecture. This awareness in approaching the project is not solely a contemporary position. Since the mid-twentieth century, it is possible to distinguish both modes, as evidenced in the comparison of working methodologies — the case of Julius Shulman in the Case Study Houses[3] (Image 3) and Lucien Hervé in the projects of Le Corbusier (Image 4). In both cases[4], the intention of what the architect-designer wants to reflect in the projects is evident, and the aesthetic represented in each image differs accordingly. These approaches would evolve toward contemporaneity together with the conception of the image, the techniques of capturing and reproducing photographs, and the systems of diffusion.

The set mode in which Shulman works is a posture taken to an extreme, resembling the literal mode of fashion or product photography, composing with elements that do not exist in the built work in order to idealize the image. This exercise of completing the image through the staging of elements — in this case, vegetation — during the session shows how the final photograph diverges from reality in order to enhance the promotion of the project (Image 5).



Fig. 3. Case Study House No. 22 by Julius Shulman (1960). Source: Case Study Houses, Taschen 2009



Fig. 4. Unité d'Habitation by Le Corbusier, photographed by Lucien Hervé (1954) Source: artsy.net – 2026

[2] In this study, the term "ways" refers to the methodological approaches adopted by photographers when engaging with architectural projects, particularly from the period of Modernity onwards. These approaches are broadly understood to oscillate between two methodological tendencies: the "set" approach and the "documentary" approach. By contrast, the term aesthetics is used here to refer to the visual character of the contemporary architectural image, within which the present study proposes the conceptual categories Arrange and Impromptu.

[3] It should be recalled that the Case Study Houses program was promoted by the American magazine Arts & Architecture. This context is relevant because it suggests that the photographic documentation of the projects was conceived from the outset as part of their dissemination and promotion.

[4] Within this framework, the photographs by Julius Shulman and Lucien Hervé can be interpreted as representative examples of the "set" and "documentary" methodological approaches respectively.



Fig. 5. Behind the scenes, Julius Shulman (1960). Source: Julius Shulman Photography Archive, The Getty Research Institute

03. The commissioned image and the digital turn

The 1970s mark not the origin but an acceleration of architectural photography's professionalization. Structures already visible during the Modern Movement — individual photographer-architect alliances such as that between Le Corbusier and Hervé, or editorial initiatives such as Arts & Architecture's promotion of the Case Study Houses — expanded during this decade into a broader and more diversified editorial infrastructure. The proliferation of specialized architecture magazines and the growing number of photographers working across multiple architectural practices, rather than within a single sustained relationship, gradually established architectural photography as an autonomous professional field serving the discipline at large, rather than a small number of individual alliances. This expansion did not yet produce the aesthetic bifurcation this study proposes, but it created the professional conditions — multiple photographers, multiple practices, a shared visual marketplace — under which such distinct positions could eventually emerge and be recognized as such.

This period also marks a methodological turn in the use of photography as a tool for architectural and urban analysis, rather than mere documentation. Robert Venturi and Denise Scott Brown's 1968 Yale studio, later published as Learning from Las Vegas (1972), exemplifies this shift: students photographed the Strip systematically from a moving vehicle, using the camera not to produce a single authored image but to generate a comparative visual record — an approach that treated photography as a research instrument for reading the urban and architectural landscape. This dual development — the professionalization of the commissioned image and the emergence of photography as an analytical tool — set the conditions under which the market continued to expand in the following decades, growing proportionally with the increased use of images and media.

It is in this context that the position of the architectural photographer, when portraying a project, generates different methodologies of approach conditioned by the observer's eye, the intention of framing, and the objectives of the designer. It was with the advent of commissioned photography for the dissemination of projects that the two modes of set and documentary — rooted in other fields of general photography — were transferred and applied to architecture.

Photography, as a still image of a stable element like architecture, resists the acceleration of a media landscape increasingly dominated by video and what De Seta calls 'visual disaster' (De Seta 2012, 40). With the arrival of the digital era, significant changes appeared in the technical aspects of photography, simultaneously transforming how the image is perceived. The conception of aesthetics also underwent a change: whereas previously a project was documented through a reduced number of photographs, it can now be presented through many, building a spatial narrative by accumulating multiple frames of the same project as a whole. It is understandable that in Modernity — given the chemical and physical process of producing a print, along with the cost of mass reproduction — projects were represented by one or at most three key frames, rather than the extensive collections found in today's digital and print media. In contemporary photography, there is an attempt to contextualize within a broader set of images to illustrate a narrative or idea, reinforcing the need for multiple frames to recreate a linear discourse (Berger [1972] 1980, 65).

A comparative exercise that illustrates this technical shift — outside the commissioned system that structures the four core cases analyzed below — is the analysis of the photographic production of two non-contemporaneous photographers of the same work. As an example, we compare Marvin Rand (1924–2009) — represented by one of his three prints — with one of the twenty images[5] made by Iwan Baan (1975) of Louis Kahn's Salk Institute (Image 6).

[5] It is also important to consider the number of photographs presented for each project. The transition from analog to digital photography significantly increased not only the quantity of images produced but also the number of photographs made publicly available as part of the representation of a single architectural work.



Fig. 6. Left: Salk Institute by Marvin Rand (1963). Right: Salk Institute by Iwan Baan (2010). Source: California Captured, Phaidon; and Iwan Baan Official Website - 2026

As seen in the case of the Salk Institute from these two perspectives, beyond the significant difference in the number of published photographs, there is no notable aesthetic variation apart from the handling of color and format. The way both photographers approach the project — capturing it within its inhabited reality rather than staging it — and the aesthetics they pursue do not differ significantly. This continuity across generations confirms that the aesthetic distinction in architectural photography responds not to technological change, but to a deliberate photographic position — the question that the following section addresses directly.

04. Methodology: visual analysis and case selection

This study adopts a qualitative comparative methodology based on the visual analysis of commissioned architectural photographs. It investigates whether recurring visual strategies can be identified in contemporary architectural photography and whether these strategies can be systematically grouped into two aesthetic modes, referred to here as *Impromptu* and *Arrange*. Rather than emerging from isolated examples, these categories are derived from the comparative observation of recurrent visual patterns across a corpus of commissioned architectural images. The historical discussion presented in the previous sections provides the theoretical framework within which these categories are identified, defined, and subsequently tested through comparative case analysis.

The analytical procedure consisted of three stages. First, a review of representative bodies of work from contemporary architectural photographers operating under commissioned systems, with the aim of identifying recurring visual patterns that could be grouped into distinct aesthetic tendencies. Second, the identification and definition of two recurring aesthetic modes — Impromptu and Arrange — defined according to six variables observable in the visual outcome of the photograph: (1) degree of control over the scene prior to shooting; (2) treatment of human presence; (3) role of contextual elements; (4) handling of light; (5) compositional logic; and (6) relationship between the architectural object and its surroundings. Third, the application of these categories to a selected set of cases for comparative verification.

Cases were selected according to three criteria: all photographers work under a commissioned system directly linked to the architect-designer; all selected works belong to post-2000 architectural production; and the MAMM expansion case was specifically included because it allows for the direct comparison of two photographers working on the same project under equivalent conditions, functioning as the methodological anchor of the study. The remaining cases — VIA *57* West and the Tournai School of Architecture — were selected because they represent photographers with consolidated and recognizable bodies of work whose aesthetic positions are clearly differentiated. These four photographers are not intended to represent the diversity of contemporary architectural photography but were intentionally selected as paradigmatic examples for testing the analytical framework.

The following table (table 1) summarizes the six variables and their expression in each mode:

Variable	Impromptu	Arrange
Degree of control	Low – scene accepted as found	High – scene organized prior to shooting
Human scale presence	Spontaneous	Staged or absent
Contextual elements	Active, integrated	Subordinated or eliminated
Light	Found, natural conditions	Selected or managed
Compositional logic	Emergent from existing disorder	Preconceived and controlled
Architectural object	Embedded in surroundings	Isolated and autonomous

Table 1: Analytical matrix of Impromptu and Arrange modes. Source: own elaboration

The six variables summarized in Table 1 constitute the analytical framework used throughout the comparative reading of the selected case studies. Rather than operating as binary classifications, they describe tendencies along a spectrum — a single photograph may exhibit characteristics of both modes simultaneously, as illustrated in the MAMM case studies, where both photographers engage with context and human presence but with fundamentally different degrees of control and compositional intent.

It should be noted that the classification proposed here refers exclusively to the perceived visual outcome of the photograph, not to the technical production process. Images produced through staged arrangements may intentionally simulate a spontaneous appearance, and would therefore be classified according to their visual result. The study is limited to a qualitative reading of a small, intentionally selected sample and does not claim statistical representativeness.

05. Two aesthetics in contemporary architectural photography

At the beginning of the diffusion of modern architecture photographs in magazines during the 1930s — as in the early days of photo-reportage (Freund [1974] 2001, 99) — images were produced individually to illustrate a written story and create a narrative about the project, exposing a manifesto rather than constructing a discourse through multiple images as is the case today. In contemporary practice, the photographic report of a project is largely visual, and only in specific cases is its publication accompanied by text, focusing the user's experience on the image itself. This shift in the appreciation of the image is largely due to digitalization and the ease of reproduction, which — aided by social media — has promoted the mass use of images both digitally and in print. This leads to what Barthes describes as "the civilization of the image" (Barthes quoted in Pallasmaa 2014, 19).

Within this "civilization of the image," the act of hiring a photographer to document a building for later dissemination tends to shift away from the artistic dimension of architectural photography toward its purely commercial dimension. It resembles the treatment that marketing applies to product photography and evolves alongside the same systems of diffusion used in that discipline. As Bauret explains:

> "Today's photography has its feet between two universes whose boundaries, although not totally insurmountable, are governed by at least different laws: the world of art and commissioned practice." (Bauret 1992, 15. Translated from Spanish)

Despite this relationship between architectural and product photography, the analyzed cases suggest that many architectural photographers seek to align their proposals with the fine arts, pursuing their own style and moving away from the merely commercial image. This pursuit — together with the need to distinguish an image within an agglomeration of them — is a direct cause of the emergence of the aesthetics of contemporary architectural photography.

For the purposes of this study, the two aesthetic modes proposed are defined as follows. The **Impromptu**[6] mode is understood as a photographic approach in which the architectural project is captured within its inhabited reality, without prior manipulation of the elements present in the scene. The photographer operates as an observer who allows life, context, and contingency to compose the image, privileging authenticity over formal control.

The **Arrange**[7] mode, by contrast, is defined as a photographic approach in which the elements of the scene are deliberately organized and controlled prior to or during the shooting session, presenting the architectural project as a composed object isolated from the disorder of everyday life. In both cases, the aesthetic result[8] is not accidental but responds to an intentional position of the photographer, aligned with the design discourse of the commissioning architect.

[6] The term Impromptu derives from the definition provided by the Real Academia Española (RAE), which describes it as a composition improvised by the performer and, by extension, one created without a preconceived plan (Real Academia Española, s.v. "impromptu"). In the context of architectural photography, the term is used metaphorically to describe images that appear to emerge from spontaneous circumstances, incorporating the contingencies of everyday life and the unplanned presence of contextual elements.

[7] The term Arrange is adopted from the definition provided in the Cambridge Dictionary, where the verb to arrange refers to the act of preparing or organizing elements into a particular order (Cambridge Dictionary, s.v. "arrange"). Within the context of this study, the term is used to describe photographic compositions in which architectural elements and surrounding components are deliberately organized to construct a controlled visual representation.

[8] As noted in the methodology, this classification is based on the photograph's visual outcome rather than its production process — a distinction particularly relevant here, since a staged image may deliberately simulate spontaneity and thus register visually as Impromptu.

Through the review and analysis of representative images from contemporary architectural photography, two distinct aesthetic modes were identified, referred to in this study as **Arrange** and **Impromptu**. To define and explain these proposed categories, a comparative analysis of photographers and their approaches to different architectural projects is undertaken. For each case, the manner in which the project is represented is examined, as well as the relationship between this approach and the resulting photographic aesthetic. This relationship also responds to the architect's intention when commissioning a photographer, seeking continuity between the conceptual discourse of the project and the visual narrative constructed through photography.

Within this methodological framework, two case studies are selected for analysis: VIA 57 West in New York, designed by BIG and photographed by Iwan Baan, and the Tournai School of Architecture, designed by Aires Mateus and photographed by Tim Van de Velde (Image 7)

Following the analytical Table 1 outlined above, Iwan Baan's photograph exhibits: low degree of control, spontaneous human presence, active and integrated context, natural found light, and an emergent compositional logic, with the architectural object embedded in its surroundings. In the first case, associated with the Impromptu mode, the photographer builds the composition from what the context of the installed work offers, without attempting to isolate it. He finds elements that enrich the photograph and convey a sense of architecture embedded in an urban center such as Manhattan, while the light conditions emphasize the building's presence and express the contrast of architectures within the context. The human scale, the vehicles, and the nature of the inhabited city evoke the urban photographs of René Burri or Henri Cartier-Bresson, in which architecture appears as a backdrop rather than an autonomous object (Bergera and Lampreave 2012, 21). The term Impromptu — taken from musical improvisation, which also composes through rhythms — is apt here, since the aesthetics and framing are constructed with elements already present in the place without prior organization, allowing the life of the building to be captured in the most realistic way possible. This photographic aesthetic also recalls the work of Ezra Stoller in the 1960s, where the documented building, though the primary element, was grounded in context and compositional disorder, anchoring it in architectural reality rather than presenting it as an isolated object.

Applying Table 1, Tim Van de Velde's photograph exhibits: high degree of control, absent human presence, subordinated context, selected and managed light, and a preconceived compositional logic, with the architectural object placed in deliberate juxtaposition with its preexisting surroundings rather than isolated from them. Through this Arrange approach, the photographer constructs a deliberate dialogue between the new intervention and the preexisting industrial building, allowing the older brick structure to occupy the greater part of the frame while the new volume appears at its edge — a composed contrast rather than an isolated presentation of the architecture. The composition foregrounds this relationship

between old and new, setting aside cars, people, and other urban elements that might distract from it. This order grants the architecture immediate presence and legibility (Pérez Escolano 2012, 43), even as it excludes the everyday reality beyond the frame. As for human scale, the photograph favors a clean, uninhabited reading — with as few human figures as possible, generally positioned in advance, or a strategically placed element that aids composition rather than evoking life within the architecture.

This presents an equally valid reading of the project, in which the architectural relationship — rather than architecture in isolation — is understood as something arranged in space to be composed and photographed with deliberate intent — hence the name Arrange. This position evokes images such as those of Marvin Rand in his photographs of Californian houses, presented as compositions in which all objects are arranged and accommodated as part of a larger whole, with the house itself as the central figure. The light, the prominence of the architectural element, the cleanliness of the composition, and the relationship to a present but non-dominant context recall the posture of fashion photography — particularly that of Helmut Newton. In his photographs, certain elements evoke a context rather than a studio, yet what stands out is the model: the figure that truly transmits the message within the composition.



Fig. 7. Left: VIA 57 West (BIG) by Iwan Baan (2017). Right: Tournai School of Architecture (Aires Mateus) by Tim Van de Velde (2017). Source: Iwan Baan Official Website and Aires Mateus Official Website - 2026

While the urban contexts and architectural scales of both cases differ, the aesthetic and compositional values of the images created for each are clearly differentiated by the posture and methodology of each photographer. The difference lies not only in the presence or absence of human scale and contextual elements but in the very nature of the photograph — implying that regardless of the type of work, there is a common denominator within each photographer's practice for creating the image and selecting the elements with which they choose to present the work.

To further clarify the aesthetics proposed, a comparative analysis is carried out using two images of the same project, taken from the same orientation and both commissioned by the architect-designers. This exercise more explicitly evidences the photographers' positions and the subjectivity that the camera offers. The photographs analyzed are of the expansion of the Museum of Modern Art of Medellín (MAMM), designed by CTRL G and 51-1, as seen through the lens of Cristóbal Palma (Image 8) and Federico Cairoli (Image 9). The project seeks the permeability of its spaces, generating covered public spaces and introducing the street-square logic at different levels. The volumetric approach and the play of materials are among its most outstanding characteristics.

Under the vision of Cristóbal Palma, one sees a project revolving around public space, where a wide range of activities are accompanied and appropriated by the architectural proposal. In the manner of the Impromptu mode, the captured elements appear just as they exist in the reality of a common day in the building — which functions as the primary element but in the manner of a backdrop for everyday life, rather than as an isolated object in the composition. According to Table 1, this image reflects: low degree of control, spontaneous human presence, active integrated context, natural light, and emergent composition, with the building embedded in the everyday life of the space. Reading the complete photographic session, the Impromptu mode is evident: the photographer allows reality to unfold, and its elements appear in the photograph without having been arranged to compose the image. The technical execution freezes human figures in the midst of their activities through fast shutter speed, yet reveals the interior of the project without sacrificing light detail. In this aesthetic — and particularly in this photograph — composition emerges through existing disorder. The aesthetic is created thanks to the photographer's agility and ability to harness the disorder of occupied space, contrasting it with the order of what is built, and thereby creating a pictorial language of spatial atmosphere.

Applying Table 1, Federico Cairoli's photograph reveals: high degree of control, staged human presence, a directly presented but geometrically subordinated context, selectively framed natural light, and a preconceived composition structured around a vanishing point, with the architectural object positioned as the terminus of the frame's converging lines. This presents an entirely different aesthetic from Palma's, organized through a clear compositional geometry: the converging lines of the plaza establish a vanishing point that draws the eye toward the building, framed by a wide-angle lens that encompasses the surrounding towers and greenery. The cleanliness of the composition and the premeditated placement of the single human

figure allow this photograph to be categorized within the Arrange aesthetic. It is worth noting that most of Cairoli's images from this project are developed in the Impromptu mode; however, certain exterior views — such as the one presented here — are developed in the Arrange mode, organizing available elements to produce a composed image. In this case, the context is presented directly rather than diffusely, yet the geometry, the vanishing point, and the centrality of the composition make the constructed object prevail over the surrounding disorder. The handling of light additionally gives a material sensitivity to the work that grounds it within the urban landscape rather than isolating it from it. The value of this photograph revolves around austerity of elements, focusing attention on the architectural project and the human figure presented within it.



Fig. 8. MAMM (CTRL G and 51-1) by Cristóbal Palma (2016).
Source: www.51-1.com/MAMM - Official project website 2026



Fig. 9. MAMM (CTRL G and 51-1) by Federico Cairoli (2016).
Source: www.51-1.com/MAMM - Official project website 2026

The relevance of comparing the same project through two distinct photographic positions should be underscored. In doing so, the proposed aesthetics become explicitly evident, while simultaneously demonstrating the subjective language that each image acquires from the person who frames it. The same project can yield an endless number of image possibilities, remaining open to being understood from any point of view — and even to complementing other perspectives in the construction of the discourse the architect wishes to propose.

It is worth noting that the aesthetic categories of Arrange and Impromptu proposed in this study constitute an original theoretical contribution to the field of architectural photography. While the distinction between documentary and staged approaches has been addressed tangentially in the broader literature on photography — particularly in the work of Freund ([1974] 2001) and Bauret ([1992] 2010) — no prior study has formalized these two modes as specific analytical categories applied to commissioned architectural photography and its relationship to the design discourse of the architect. The value of this proposal lies precisely in its operative nature: Arrange and Impromptu are not merely descriptive labels but analytical instruments that allow for the systematic reading of photographic bodies of work, the identification of aesthetic tendencies within architectural offices, and the understanding of the ideological dimension embedded in the act of commissioning an architectural photograph.

It is also important to emphasize that the compared photographs carry a clear intention of transmitting a design position and a language aligned with the architecture outlined in each project. For this reason, within the commissioned system analyzed here, the architect plays a central role in the construction of the project's image, as it is typically the architect who decides which photographer to hire according to their own style and aesthetics. It is equally telling to observe, when tracing the body of work of a specific architect, how the same aesthetic is consistently maintained across presentations of their projects — generating a common visual denominator through the photographic image. The selected cases indicate that architects tend to maintain ongoing relationships with their primary photographers, seeking alignment in aesthetic sensibility: a behavior inherited from modernity.

06. Conclusions

This study has sought to theorize contemporary commissioned architectural photography through a genealogical reading — tracing the photograph as a conscious and intentional act from the early debates on framing and objectivity, through the consolidation of the architect-photographer relationship in Modernity, to the digital and media transformations that define the current landscape. The parallel drawn between the broader history of photography and its specific application to architectural representation has allowed for the identification of two aesthetic modes — Impromptu and Arrange — whose roots lie in the documentary and staged tendencies that photography has carried since its origins.

The comparative analysis carried out has allowed for the preliminary validation of these two modes as analytical instruments capable of systematically describing the visual logic that governs the construction of the architectural image in photography. The Impromptu mode is characterized by the deliberate incorporation of inhabited reality into the composition: light conditions, human presence, contextual elements, and contingency are treated as constitutive components rather than disturbances to be eliminated. The Arrange mode operates through the opposite logic — organizing and controlling the elements of the scene prior to or during the session, isolating the architectural object from the disorder of everyday life and presenting it as a composed, autonomous object closer in logic to product photography than to documentary practice.

The six variables introduced in the methodology — control, human presence, context, light, composition, and the object's relationship to its surroundings — allow for systematic differentiation between both modes, expressed as binary tendencies: spontaneous versus staged, integrated versus subordinated, found versus controlled, emergent versus preconceived, embedded versus isolated. These variables operate not as binary switches but as a spectrum, which explains why a single photographer may produce images consistent with both modes within the same project, as observed in Federico Cairoli's work on the MAMM expansion.

The cases analyzed confirm that the choice of aesthetic mode responds to a deliberate alignment between the photographer's visual language and the architect's design discourse — and that this alignment may itself be understood as a discursive act. The selection of a photographer whose aesthetic tendency reinforces the architect's design philosophy constitutes an implicit statement about how the built work is intended to be read and remembered. A noteworthy observation, consistent across the cases examined, is that regardless of technological change — from analog to digital, from three key frames to extensive online galleries — the cases examined suggest that the intentionality of the image as a vehicle for a design position remains consistent with its role in Modernity, even if the resources and systems of diffusion are different.

It is important to acknowledge that a given photographer may move between both aesthetics according to the need and intention of each image. However, a reading of broader bodies of work consistently reveals a dominant tendency, particularly among photographers who serve as the primary visual voice of a specific architectural office. This search for a defined aesthetic has become even more pronounced in the contemporary context, the analyzed context suggests that photographers increasingly develop a recognizable visual language in order to stand out within the accelerating volume of images that characterizes current media culture — and where the expansion of the architectural photography market runs parallel to the architect's increasing reliance on digital visual systems to promote and give lasting presence to their projects. Even as access to cameras has become universal, the specialization of the architectural portrait remains indispensable for establishing a genuine dialogue between the image, the project, and the broader body of built work.

It is also worth noting that the contemporary commissioned photography market has evolved beyond the direct architect-photographer relationship that characterized Modernity. Increasingly, photographers produce and offer images speculatively — shooting a completed project independently and subsequently proposing the work to the architectural office. In this context, architectural practices may accumulate images of the same project from multiple photographers, selecting among them according to the communicative intent of each platform or publication — privileging one aesthetic mode or another depending on the reading experience sought for each specific audience and context. This multicanal logic not only explains the coexistence of both aesthetic modes within a single project's visual archive — as observed in the MAMM case — but also suggests that the distinction between Impromptu and Arrange has acquired a functional dimension beyond the purely aesthetic: each mode serves a specific communicative purpose within the contemporary image ecosystem.

This study is limited to a small selection of post-2000 cases, and the categories proposed do not support broad generalizations beyond the cases examined. Variables not controlled here — including geographic and cultural context, typological diversity, the specific brief provided to the photographer, and prior professional relationships between architect and photographer — represent productive directions for future research. Several questions remain open: how do these modes operate across different architectural typologies? To what extent do they map onto regional traditions of architectural photography? And how are they received by different audiences — architects, critics, and the general public? The analytical framework proposed here is designed to support that inquiry.

Figures

Fig. 1. Chambre à ciel ouvert, Apartment of Charles de Beistegui, Paris. Architecture by Le Corbusier and Pierre Jeanneret, 1929–31; Louis XV-style fireplace surround added by Charles de Beistegui[1]. Photograph by Marius Gravot, FLC L2 (5) 23. Source: Fondation Le Corbusier, accessed 2026.

Fig. 2. Zeche "Graf Moltke" by Albert Renger-Patzsch (1956) Source: Atlas of Places Archive Website - 2026

Fig. 3. Case Study House No. 22 by Julius Shulman (1960). Source: Case Study Houses, Taschen 2009

Fig. 4. Unité d'Habitation by Le Corbusier, photographed by Lucien Hervé (1954) Source: artsy.net – 2026

Fig. 5. Behind the scenes, Julius Shulman (1960). Source: Julius Shulman Photography Archive, The Getty Research Institute

Fig. 6. Left: Salk Institute by Marvin Rand (1963). Right: Salk Institute by Iwan Baan (2010). Source: California Captured, Phaidon; and Iwan Baan Official Website - 2026

Fig. 7. Left: VIA 57 West (BIG) by Iwan Baan (2017). Right: Tournai School of Architecture (Aires Mateus) by Tim Van de Velde (2017). Source: Iwan Baan Official Website and Aires Mateus Official Website - 2026

Fig. 8. MAMM (CTRL G and 51-1) by Cristóbal Palma (2016). Source: www.51-1.com/MAMM - Official project website 2026

Fig. 9. MAMM (CTRL G and 51-1) by Federico Cairoli (2016). Source: www.51-1.com/MAMM - Official project website 2026

Bibliography

Álvarez, Paula V. 2021. «Ático Beistegui: bifurcaciones superpuestas...» LC. Revue de recherches sur Le Corbusier, no. 3: 42–61.

Bauret, G. [1992] 2010. De la fotografía. Barcelona: La Marca.

Berger, J. [1972] 1980. Mirar. Barcelona: Editorial Gustavo Gili.

Bergera, I., y R. Lampreave. 2012. La ilusión de la luz: arquitecturas y fotografías del siglo XX. Pamplona: Lampreave.

Cambridge Dictionary. n.d. "Arrange." Cambridge University Press. Accessed July 2026. https://dictionary.cambridge.org/dictionary/english/arrange.

De Seta, D. 2012. En La ilusión de la luz: arquitecturas y fotografías del siglo XX, editado por I. Bergera y R. S. Lampreave, 40. Madrid: Lampreave.

Freund, G. [1974] 2001. La fotografía como documento social. Barcelona: Editorial Gustavo Gili.

Gombrich, E. H. 1998. Arte e ilusión: estudio sobre la psicología de la representación pictórica. Madrid: Debate.

Pallasmaa, J. 2014. La imagen corpórea: imaginación e imaginario en la arquitectura. Barcelona: Editorial Gustavo Gili.

Pérez Escolano, V. 2012. En La ilusión de la luz: arquitecturas y fotografías del siglo XX, editado por I. Bergera y R. S. Lampreave, 43. Madrid: Lampreave.

Pérez Moreno, L. C. 2012. En La ilusión de la luz: arquitecturas y fotografías del siglo XX, editado por I. Bergera y R. S. Lampreave, 20. Madrid: Lampreave.

Real Academia Española. n.d. "Impromptu." Diccionario de la lengua española, 23.ª ed. Accessed July 2026. https://dle.rae.es/impromptu.

Rincón, D. 2012. En La ilusión de la luz: arquitecturas y fotografías del siglo XX, editado por I. Bergera y R. S. Lampreave, 30. Madrid: Lampreave.

Schuldenfrei, R. 2013. "Images in Exile: Lucia Moholy's Bauhaus Negatives and the Construction of the Bauhaus Legacy." History of Photography 37 (2): 182–203.

Sontag, S. [1975] 2008. Sobre la fotografía. Barcelona: Debolsillo.

Venturi, R., D. Scott Brown, and S. Izenour. 1972. Learning from Las Vegas. Cambridge, MA: MIT Press.

Zevi, B. 1948. Saper vedere l'architettura. Torino: Einaudi.

José Luis Esteban Penelas

Universidad Europea de Madrid //
jluis.esteban@universidadeuropea.es

Luis Angel Alvarez Alfaro

Universidad Europea de Madrid //
luis.alvarez@universidadeuropea.es

REIA NO.28
JUN. 2026
ISSN: 2340-9851

Limits, Fluid Edges, And Specialized Architectural Spaces Functioning As Infrastructure From Within: Generating Advanced Pedagogical Design Systems In 21st-Century Megacities. / Límites, Bordes Fluidos, Espacios Arquitectónicos Especializados Infraestructurales Desde La Interioridad: Generando Sistemas Proyectivos Docentes Avanzados En Las Megaciudades Del Siglo XXI.

This paper presents an educational and research experience developed within the Advanced Architectural Design Studio at Universidad Europea de Madrid, aimed at exploring innovative design strategies for twenty-first-century megacities. Based on the concept of fluid boundaries, it proposes a pedagogical model that integrates research, critical thinking and architectural innovation to address contemporary urban transformation. The work is situated in the Carabanchel district of Madrid, where students developed design proposals at human, architectural and urban scales, focusing on specialized infrastructures related to performing arts and gastronomy. The methodology combines theoretical research, studio-based learning and individual project development. The results highlight the potential of this approach to foster advanced, interdisciplinary design processes capable of responding to the challenges of contemporary cities.

Keywords: megacities; academic innovation; fluid boundaries; architectural infrastructures; artificial intelligence; Carabanchel; contemporary architecture.

Este artículo presenta una experiencia docente e investigadora desarrollada en el Taller Avanzado de Proyectos Arquitectónicos de la Universidad Europea de Madrid, orientada a explorar nuevas estrategias proyectuales para las megaciudades del siglo XXI. Basado en el concepto de límites fluidos, propone un modelo pedagógico que integra investigación, pensamiento crítico e innovación arquitectónica para abordar la transformación urbana contemporánea. El trabajo se desarrolla en el distrito de Carabanchel (Madrid) mediante ejercicios proyectuales en escalas humana, arquitectónica y urbana, centrados en infraestructuras especializadas vinculadas a las artes escénicas y la gastronomía. La metodología combina investigación teórica, aprendizaje en taller y desarrollo individual de propuestas. Los resultados evidencian el potencial de este enfoque para fomentar procesos proyectuales avanzados, transdisciplinares y capaces de responder a los desafíos de las ciudades contemporáneas.

Palabras clave: *megaciudades; innovación docente; límites fluidos; infraestructuras arquitectónicas; inteligencia artificial; Carabanchel; arquitectura contemporánea*

01. Introducción. Marco conceptual. Límites fluidos: ¿Cómo VIVIREMOS y TRABAJAREMOS en las nuevas megaciudades del siglo XXI?

Nada es más inquietante que los constantes movimientos de lo que parece inmóvil (Deleuze y Guattari [1980] 1997)

Las metaciudades de hoy están formadas por mecanismos líquidos y fluidos, el nuevo paradigma de su desarrollo es el entendimiento de los cambios que deben experimentar los habitantes colectivos, siendo así capaces de mutar a gran velocidad.

En estas metaciudades, con fluctuaciones de 15 a 30 millones de habitantes, el habitante se transforma en espectador (Virilio [1984] 1997), y desde su presencia optimista observa el fascinante futuro que se presenta de manera continua, sin descanso. En su acontecer sucede lo que expresaron Deleuze y Guattari: nada es más inquietante que los constantes movimientos de lo que parece inmóvil. Ciudades que parecen inmóviles, pero que generan una multiplicidad espacial: son el paradigma del gran espejo de producción del siglo XXI (Baudrillard [1973] 1996).

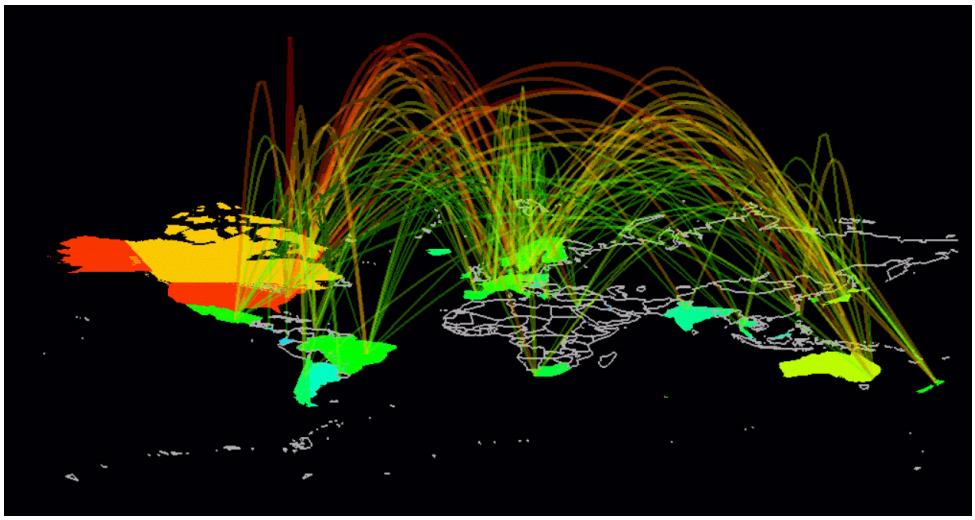


Fig.1. Tráfico global de Internet. 1998.

El proyecto de este Curso Avanzado de Proyectos de Arquitectura e Investigación ha consistido en desarrollar propuestas en diversas áreas que componen la ciudad de Madrid, enfocadas en paralelo en el ámbito del distrito vanguardista de Carabanchel (una propuesta global-local, en su relación con otras ciudades a

escala global), con fronteras permeables, relacionadas con el concepto principal "Límites fluidos: cómo viviremos y trabajaremos en el siglo XXI".

Se presenta una evolución avanzada: una nueva proyección avanzada para las ciudades del siglo XXI en esta era de Sobremodernidad (Augé [1992] 1998).

En paralelo, Carabanchel se puede entender como un laboratorio urbano que recoge las dinámicas a escala de las megaciudades de hoy. En ellas el sentimiento de felicidad se presenta cada vez más como uno de los rostros facetados de los espacios intersticiales de las ciudades sobremodernas, unido a su vez a lo espectacular: espacios vacíos, espacios del anonimato, de la movilidad, de la información y de la espectacularidad.

En Carabanchel se reproducen a una escala menor - pero con el mismo rostro- los vacíos residuales urbanoterritoriales de las hiperciudades postindustriales de hoy, reproducidas a su vez por todo el planeta (igual que ocurre con la arquitectura: son espacios rizomáticos, espacios de la felicidad transitoria, espectaculares y simultáneos; ámbitos de la velocidad, de la subjetividad, de la aleatoriedad, del desarraigo y del desplazamiento: escenarios multicapa, preparados para ser observados con multiplicadas miradas polifémicas). Estas características, en el conglomerado de la planetarización, hacen que las ciudades -o Carabanchel en su relación con la ya Megaciudad de Madrid- desarrollen perfiles y evoluciones similares: clones de clones. Todos los espacios parecen repetirse y todo parece suceder, de manera comprimida, en la simultaneidad de acontecimientos de hoy.

Cualquier ciudad, cualquier arquitectura, cualquier barrio (como Carabanchel) puede desarrollarse en cualquier sitio del planeta. Como clonaciones multiplicadas del urbanismo sobremoderno.

Se intenta presentar, por tanto, un proyecto docente avanzado de escala transcontinental. Consistente en intervenciones en diversas escalas en una ciudad en continua fluctuación, que se apoya en las nuevas superinfraestructuras de comunicación.

En paralelo, en el tema docente-investigativo general del Área de Proyectos Arquitectónicos de nuestra escuela, se concatena con el hecho ya irrefutable de que la inteligencia artificial (IA) está transformando la arquitectura al ofrecer capacidades avanzadas que optimizan el diseño, la visualización, la planificación y la ejecución de proyectos (Carpo 2017): éste ha sido otros de los aspectos a tener en cuenta en la conceptualización del Taller de Proyectos Arquitectónicos, que corresponde al último nivel de aprendizaje de la disciplina.

02. Marco pedagógico.

Se presenta, por tanto, un curso-taller generado, también, como un curso de investigación, donde se ha desarrollado el trabajo en el aula como un estudio-taller de arquitectura activo. El objetivo principal de este curso ha consistido en que los estudiantes hayan sido capaces de elaborar un proceso de pensamiento proyectivo propio (Seguí de la Riva 1996), relacionado con un Proyecto de Arquitectura. Para ello, el trabajo de cada alumno del curso G7 se ha abordado paralelamente desde un punto de vista teórico crítico y preparatorio con vistas a su desarrollo a través de una exposición razonada de los conceptos que lo sustentan.

Durante este curso de Taller de Proyectos G7, se ha trabajado en la ciudad con Especializaciones Arquitectónicas, Límites, Bordes, Fronteras: espacios especializados, totalmente equipados con Tecnologías, intermezclados con la biodiversidad, la transdisciplinariedad, la nueva sostenibilidad, la polihabitabilidad, o los Sistemas Computacionales (Spyropoulos 2013), donde, sin embargo, el ser humano es el eje fundamental, desde una perspectiva de su interioridad (Pardo 1992) y desde lo ontológico, abiertos a la ciudadanía para el desarrollo de diferentes actividades.

El planeta se está urbanizando cada vez más vertiginosamente. Hace varios años pasamos el punto en el que más del 50% de la población mundial vivía en áreas urbanas. Se proyecta que sea del 75% al 80% para el año 2050. Nuestras áreas urbanas parece que ya no pueden seguir creciendo como lo han hecho en el pasado. En esta era de cambios demográficos, en esta *Era de la Sobremodernidad* (Augé [1992] 1998), con la disminución de los recursos y el cambio climático, se necesitan nuevos modelos para vivir y trabajar.

En otras palabras: ¿cómo se puede vivir en nuestras inestables y fluctuantes ciudades contemporáneas?

Esta Unidad del Programa de Proyectos del último nivel en la formación de los estudios de Arquitectura, ha explorado nuevos modelos para vivir, relacionarse, trabajar, en las Ciudades del Futuro (y del Presente) en tres escalas (Humana-Arquitectónica-Urbana).

El objetivo final ha consistido en aprehender el proyecto arquitectónico desde una perspectiva crítica y desarrollar una propuesta en su más desarrollada definición, alcanzando la madurez necesaria para afrontar los distintos estadios del aprendizaje epistemológico.

¿Cómo podríamos vivir y trabajar en el futuro en estas nuevas áreas fronterizas fluctuantes? ... El futuro está aquí.



Fig. 2. Diagrama de límites, bordes fluidos y espacios arquitectónicos especializados. 2026.

03. Aproximaciones docentes

En este apartado se procede a describir con mayor pormenorización, los trabajos que se han desarrollado, organizados en torno a tres escalas: humana, arquitectónica y urbana, entendidos desde una transversalidad en este nivel del aprendizaje de Proyectos Arquitectónicos.

Se ha trabajado en Súper Infraestructuras Arquitectónicas Avanzadas, mixtas y complejas, ubicadas en el Distrito Artístico de Carabanchel, también conocido como DISTRITO 11, una zona de Madrid que se está desarrollando de manera espontánea, subversiva y rizomática al margen del urbanismo rígido impuesto por las instituciones. Los alumnos alimentarán su propio rizoma que colonizará de manera orgánica distintas localizaciones: espacios especializados, totalmente equipados con Tecnologías, abiertos a la ciudadanía para el desarrollo de diferentes actividades que aspiran a conseguir la cohesión social del territorio en el que operan.

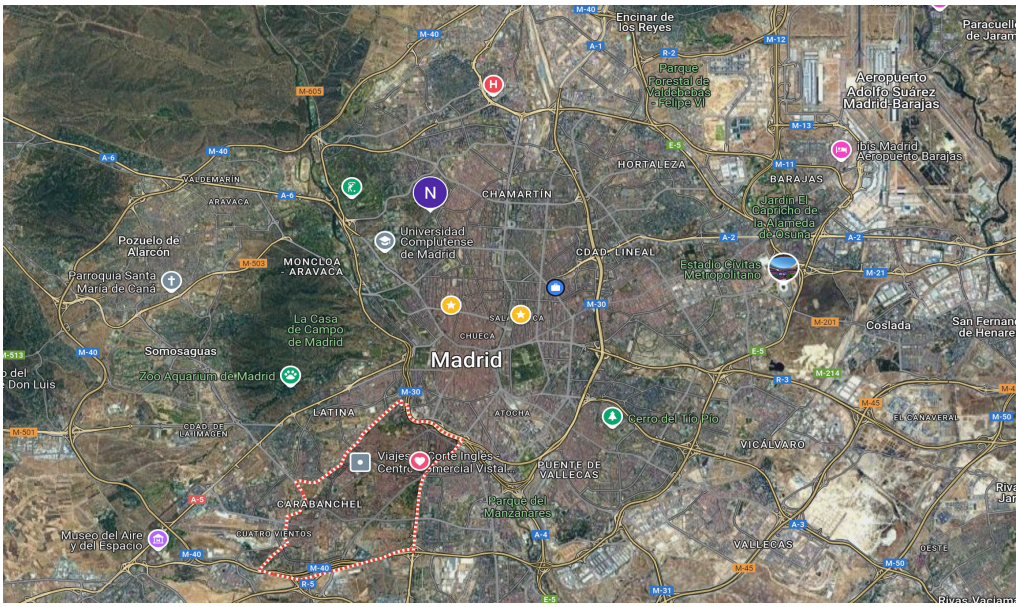


Fig. 3. Imagen aérea de Madrid con delimitación de distrito de Carabanchel. 2025.

Objetivos

Carabanchel dispone de varias zonas con alto potencial para el desarrollo de diversos espacios de servicios con diferentes programas. En cada una de ellas se ha puesto en práctica un programa específico pero, todas juntas han constituido una estrategia urbana con la idea de integrar un Conjunto de Infraestructuras Arquitectónicas del Distrito 11.

Se propuso a los alumnos trabajar en uno de los siguientes ámbitos espaciales dentro del Distrito 11:

- ESPACIO RIO + SAN ISIDRO: es la zona de Carabanchel ubicada junto a Madrid Río y que une Distrito 11 con Matadero Madrid, uno de los focos culturales y artísticos más importantes de Europa. La vanguardia de las artes escénicas tiene en Matadero su punto de referencia.

- ESPACIO TERCIO + ISO: lugar de residencia habitual de actores, actrices, directores o productores de cine. Una bohemia colonia con vida de barrio presidida por el mural dedicado a la figura de La Chulapa, obra del artista cubano residente en Nueva York Jorge Rodríguez-Gerada.

- ESPACIO VISTA ALEGRE: la progresiva recuperación de la finca Vista Alegre y su conexión con el Palacio de Vista Alegre consolida la zona como el gran contendor del arte de Carabanchel. Dos de los más importantes conservatorios de España están aquí: el Conservatorio Superior de Danza de Madrid María De Ávila y el Real Conservatorio Profesional Mariemma. Además, se celebra la edición del certamen Carabanchel en Danza.

- ESPACIO OPAÑEL: en esta zona, las fábricas están siendo sustituidas por galerías de arte de ámbito nacional e internacional, entre las que figura VETA, la más galería grande de Madrid, o la internacionalmente conocida galerista Sabrina Amrani.

Todas estas ubicaciones tienen una relación muy marcada con las artes escénicas y performativas. También tienen una relación menos evidente pero igual de fuerte con la nutrición y la gastronomía. Forman parte de una trama continua que les confiere una serie de aspectos comunes a considerar, pero al mismo tiempo, cada ubicación posee unas características particulares que deberán ser abordadas a la hora de imaginar las soluciones posibles a los retos arquitectónicos y urbanos que se despliegan ante el alumnado al afrontar su proyecto.

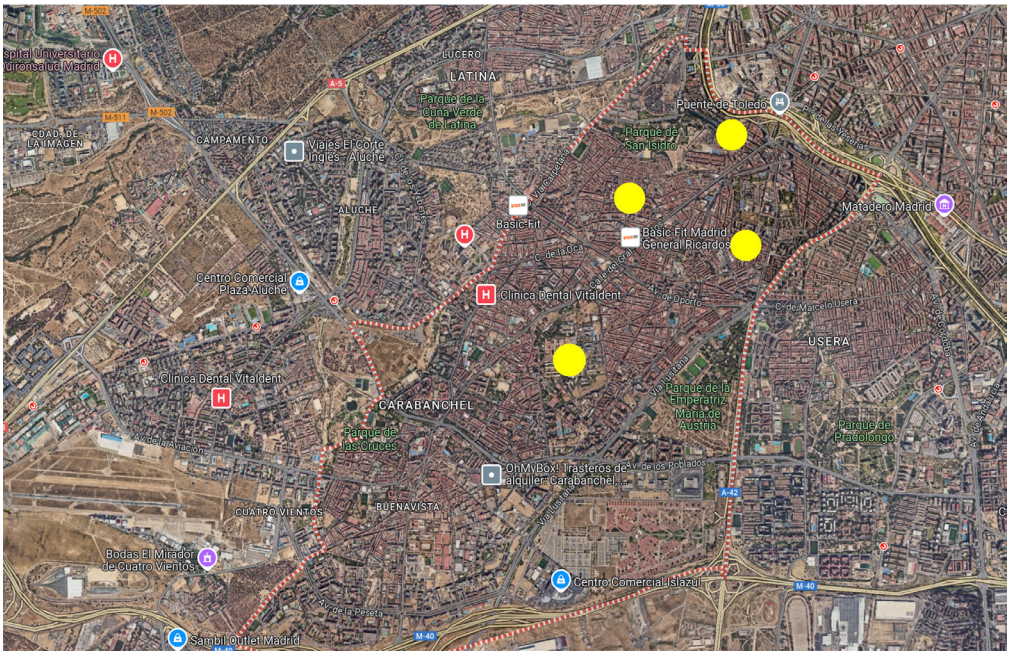


Fig. 4. Vista aérea cercana del distrito de Carabanchel con las ubicaciones propuestas. 2025.

En este ejercicio, hay dos sistemas programáticos fluidos en los que se han centrado los trabajos. Estos sistemas son paralelamente proyectos fluidificados (es decir, con la voluntad de ser modificables y variables con el desarrollo de los proyectos), y surgen al hacerlos presentes tenerlos en cuenta y en su consideración en el desarrollo de los trabajos, basados en la aprehensión por parte de alumnado de la relación continua de los sistemas proyectivos edilicios con los otros relativos a los vacíos urbanos carentes de significación (o lo que se ha venido a convenir como espacio público), con límites cambiantes y permanentemente transformables:

Laboratorio de Artes Escénicas (stagelab). La infraestructura arquitectónica a desarrollar era un laboratorio de artes escénicas. Se dedicaría a la investigación, ensayo o puesta en escena de música, danza, teatro, ópera, danza popular, performances, etc. El objetivo es que el nuevo equipamiento sirviera de plataforma que pudiera ser alquilada o cedida temporalmente para que cualquier ciudadano interesado pueda desarrollar en él sus proyectos colectivos o individuales. Se espera que se utilice tanto para eventos clásicos como experimentales. Por tanto, su configuración, escala y formato deben ser muy diversos y flexibles.

Laboratorio de Gastronomía (foodlab). Se proponía a los alumnos desarrollar un programa dedicado a la investigación relacionada con la alimentación avanzada y sostenible, es decir, el desarrollo de programas de innovación que puedan desencadenar o acelerar la transición hacia novedosos sistemas de alimentación, en términos de medio ambiente, economía y cuestiones sociales, nutrición o salud.

Se ofrecía a los alumnos la posibilidad de desarrollar un programa mixto que aunara estos dos programas.

04. Metodología

Los ejercicios que se presentan a continuación fueron desarrollados de forma individual por cada estudiante, dando respuesta a los objetivos y criterios establecidos para el curso. El trabajo se articuló en torno al aula-taller-estudio como un espacio activo de investigación y experimentación proyectual, complementado mediante debates colectivos, sesiones críticas, conferencias y presentaciones públicas de los proyectos. Asimismo, se realizaron visitas y análisis de los distintos ámbitos de actuación, seleccionados previamente por el propio alumnado.

Para ilustrar los resultados obtenidos, se han seleccionado dos proyectos representativos de cada una de las tres escalas abordadas durante el curso —escala humana, escala edilicia y escala urbana—. Además de la calidad proyectual de las propuestas, la selección responde al interés por mostrar, en cada escala, el contraste entre un proyecto en el que la inteligencia artificial se incorporó como una herramienta activa dentro del proceso de diseño y otro desarrollado sin recurrir a ella.

El análisis comparado de los proyectos que se incluye al final de cada sección resulta especialmente significativo. Si bien todos ellos alcanzan un elevado nivel de calidad, los resultados ponen de manifiesto estrategias proyectuales y modos de operar claramente diferenciados. Este análisis permite concluir que la inteligencia artificial, utilizada desde un uso crítico y reflexivo, constituye una herramienta de apoyo al razonamiento proyectual y no un fin en sí misma. Su incorporación amplía las posibilidades de exploración, experimentación y análisis durante el proceso de diseño, permitiendo abordar cuestiones que, por su complejidad o por las limitaciones temporales propias de un curso cuatrimestral, resultarían difícilmente asumibles mediante procedimientos convencionales. Un ejemplo representativo es el trabajo de Carmen Orta, cuyos análisis espaciales derivados del estudio de diferentes bailes elaborados con inteligencia artificial se convirtieron en el punto de partida para las posteriores decisiones arquitectónicas del proyecto.

4.1. Ejercicios de Escala Humana

Laura Arquero · G7 · El Cuerpo y la Materia. Carabanchel Foodlab

Se propone un teatro gastronómico. El corazón del proyecto es un espacio central, un artefacto escenario-cocina donde se fusionan la cocina, la performance y la experiencia sensorial. Otro artefacto arquitectónico da servicio como espacio vertical de cultivo y experimentación botánica que estimula el olfato, la vista y el tacto. Colgado del techo, el taller de artistas y cocineros es la zona de creación conjunta en la que se diseñan desde las vajillas hasta los detalles de las recetas que se preparan.



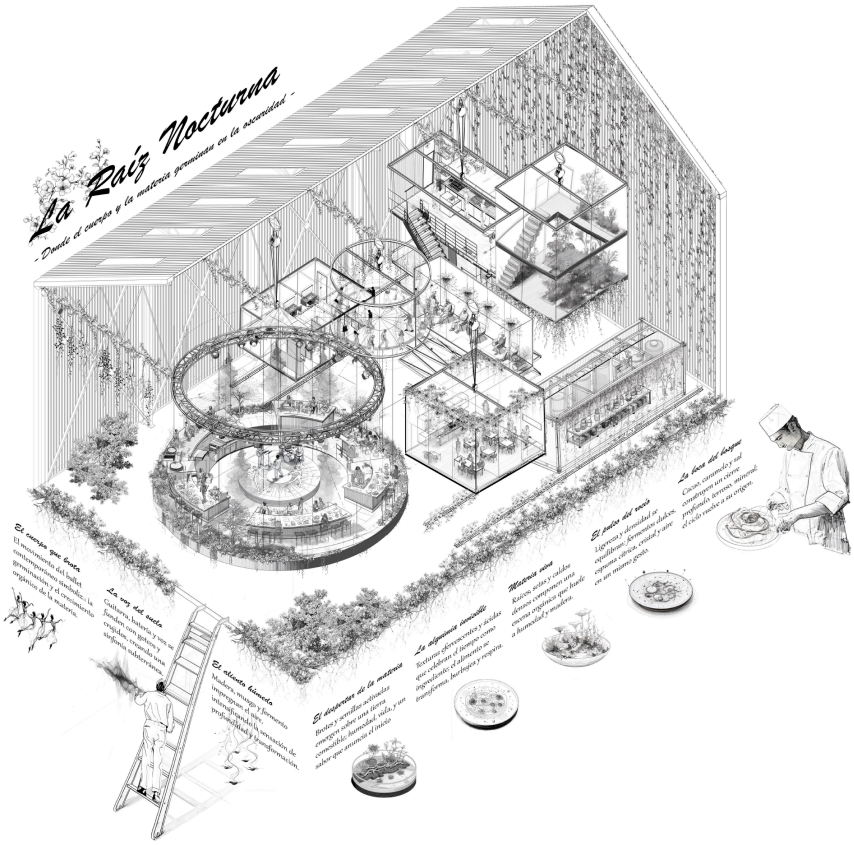


Fig. 5 y 6. Laura Arquero. Proyecto foodlab en Carabanchel.

Anastasiia Kudinova · G6 · Carabanchel Artist's Toolbox

El escenario urbano que nos ofrecen las calles de Carabanchel es un espacio densificado, pero con oportunidades para colonizaciones arquitectónicas radicales en sus medianeras, sus edificaciones en ruinas, las parcelas que han quedado vacías tras derribos... Este proyecto ofrece una caja de herramientas para la generación de parásitos arquitectónicos para artistas. Un catálogo de elementos intercambiables y fácilmente ensamblables son los que cada artista generará su espacio colonizador de arte en los intersticios de Carabanchel.

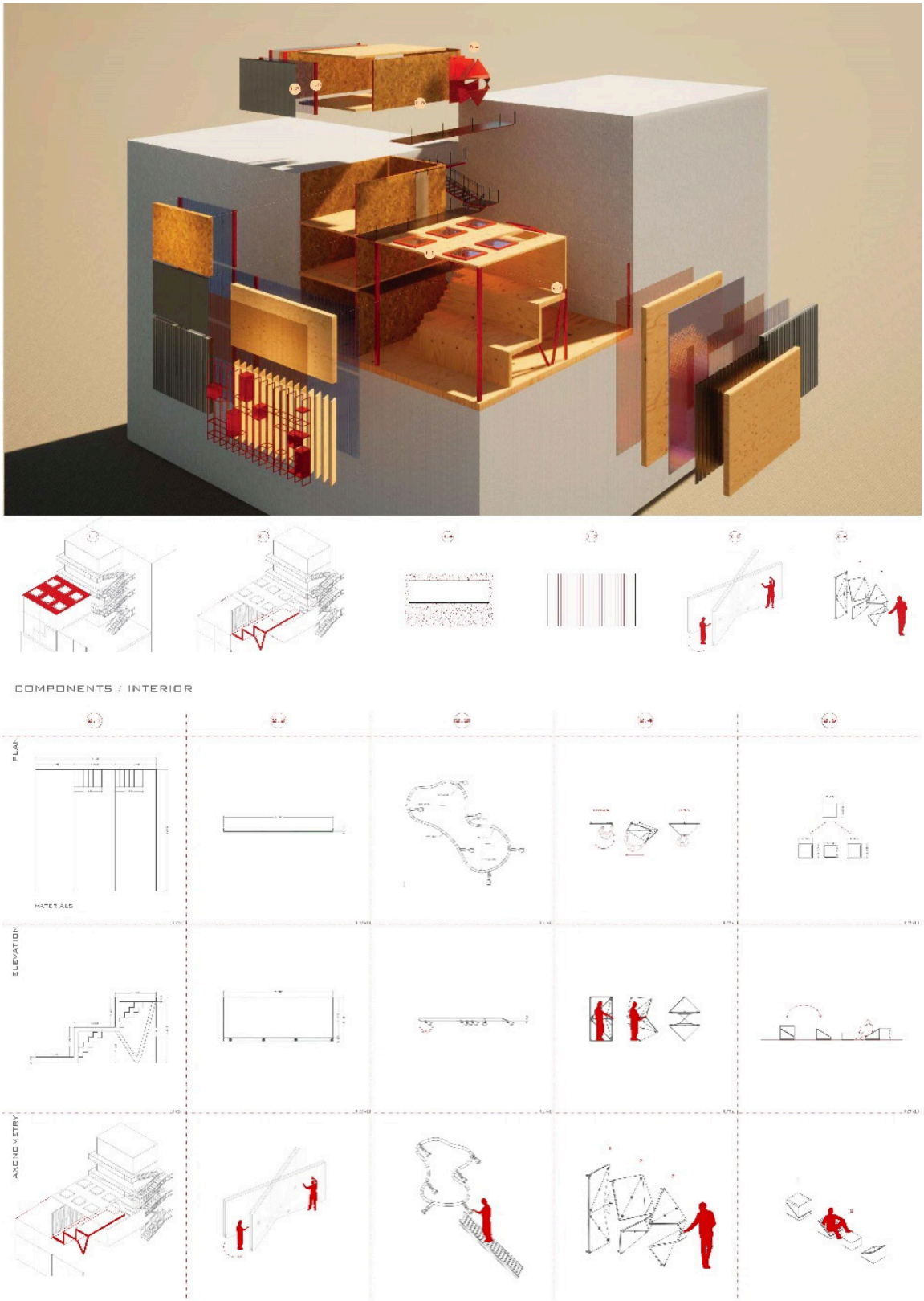


Fig. 7 y 8. Anastasiia Kudinova. Carabanchel artist's toolbox.

Análisis comparado de los proyectos de escala humana

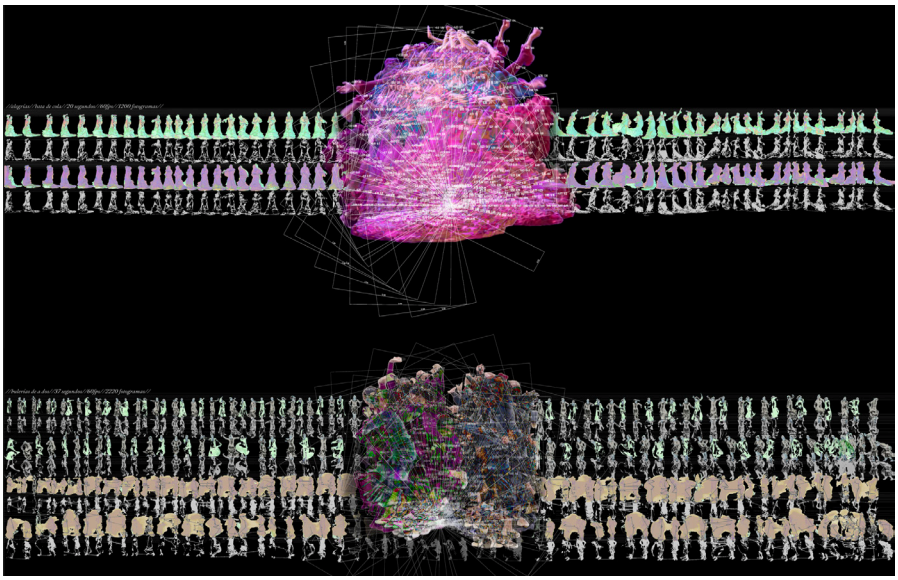
Ambos proyectos abordan la escala humana desde posiciones proyectuales claramente diferenciadas. Mientras la propuesta de Laura Arquero sitúa el cuerpo y la experiencia sensorial como origen del espacio arquitectónico, diluyendo los límites entre gastronomía, representación y percepción, el trabajo de Anastasiia Kudinova entiende el límite como una condición física susceptible de ser ocupada, colonizada y transformada mediante sistemas arquitectónicos abiertos y ensamblables. La diferencia entre ambos procesos radica también en el papel desempeñado por la inteligencia artificial. En el caso de Laura Arquero, la IA se incorpora como una herramienta activa de exploración y generación de relaciones entre los distintos estímulos sensoriales que estructuran el proyecto. Por el contrario, la propuesta de Anastasiia Kudinova se desarrolla íntegramente mediante un proceso de razonamiento proyectual convencional, basado en la observación, el análisis y la construcción manual del sistema arquitectónico. Ambos trabajos alcanzan un elevado nivel de complejidad conceptual, poniendo de manifiesto que la inteligencia artificial transforma el proceso de diseño, aunque no determina necesariamente la calidad del resultado arquitectónico.

4.2. Ejercicios de Escala edilicia

Carmen Orta · G7 · Aires de la Alameda v. A.R.

Inspirado en la métrica de la bata de cola y el despliegue del baile, el edificio utiliza la tela como elemento generador de espacio.

A diferencia de la tabiquería tradicional, el uso de sistemas textiles permite una arquitectura efímera y adaptable: los espacios se contraen y expande mediante pliegues, permitiendo que las salas de ensayo respiren o se compartimenten según la magnitud del baile. Se ha diseñado desde el "barrido" de la bata de cola, asegurando que el aire y el radio de giro de la artista sean los que dicten las dimensiones mínimas de la estancia.



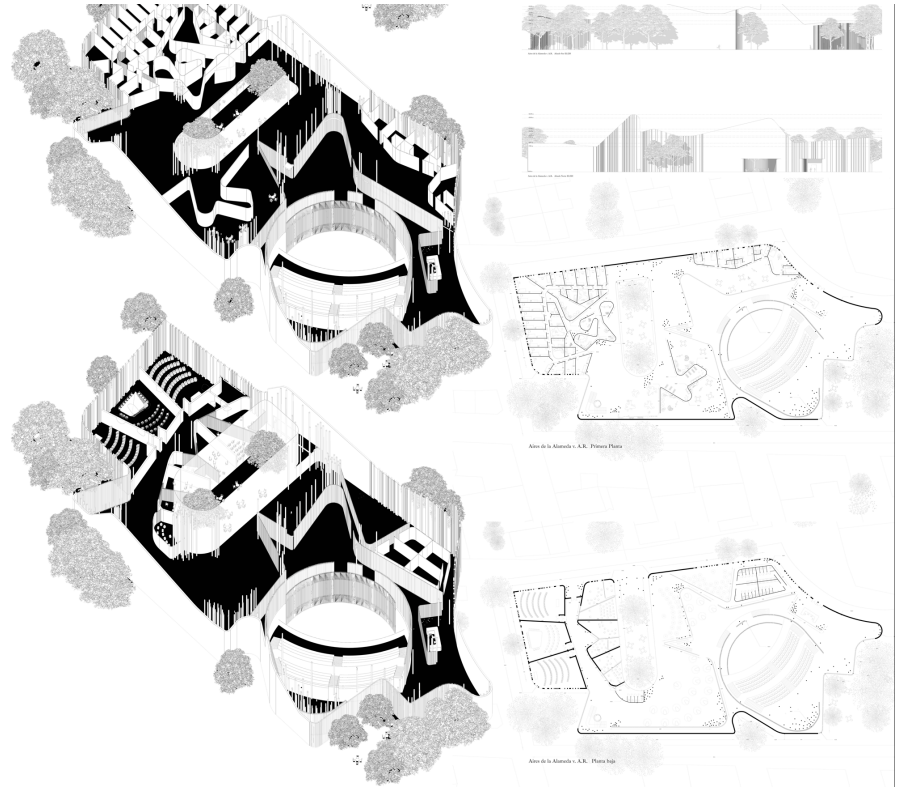


Fig. 9 y 10. Carmen Orta. Proyecto para un stagelab en Carabanchel.

Juan Mato · *G7* · Escena Vista Alegre

Vista Alegre e lo Spazio Scenico, una puesta en escena madrileña y contemporánea donde la finca se convierte en escenario vivo, cambiante y flexible, a través de un programa compuesto desde el arte popular, la ironía castiza y las tensiones del contexto urbano. Se presenta el pasado como un teatro simbólico que haga visible la memoria, la ciudad y su dramatismo cotidiano.

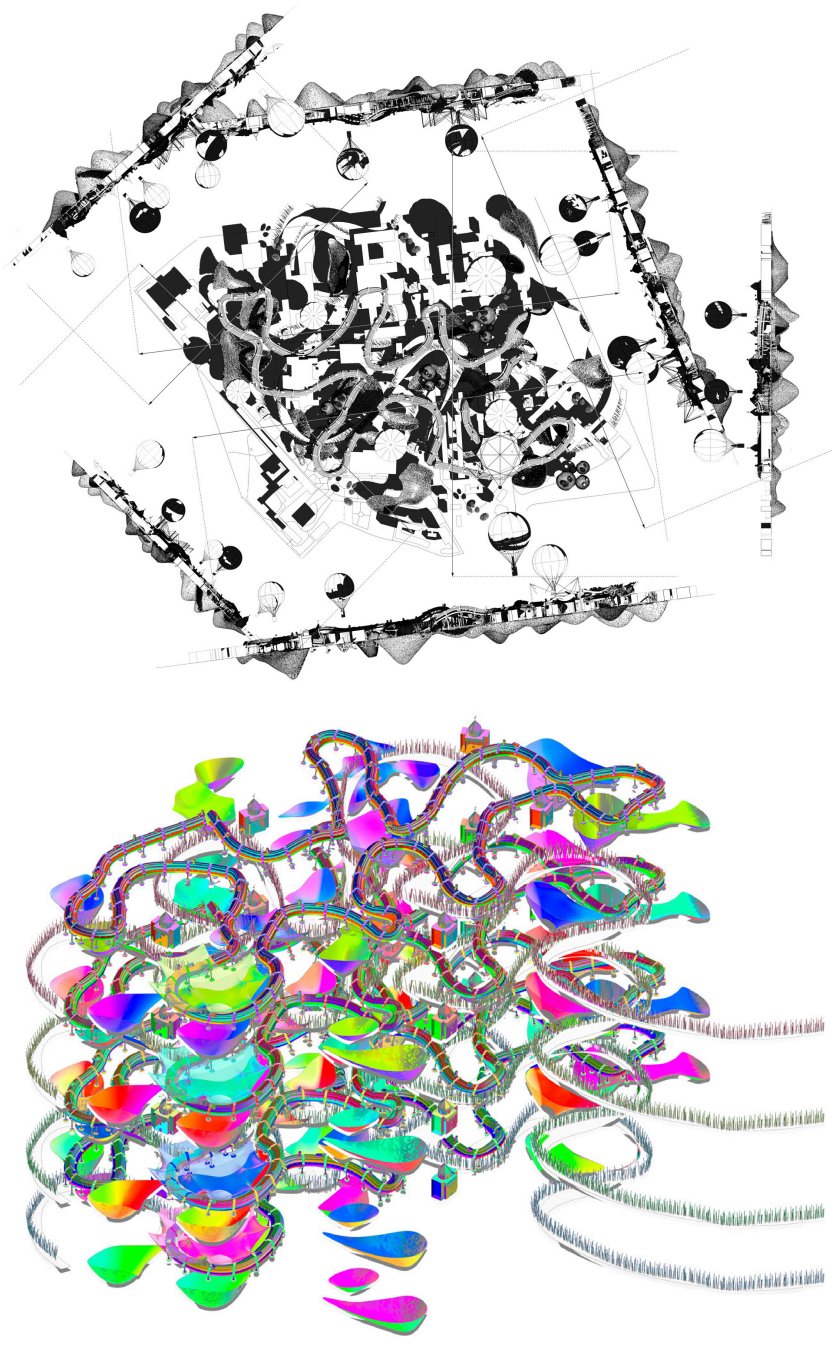


Fig. 11 y 12. Juan Mato. Escena Vista Alegre en Carabanchel.

Análisis comparado de los proyectos de escala edilicia

Las diferencias entre ambos proyectos evidencian dos maneras de construir el razonamiento proyectual. En el caso de Carmen Orta, la inteligencia artificial no interviene como un mecanismo de generación formal, sino como una herramienta de análisis. A partir del estudio algorítmico de diferentes secuencias de baile, la IA permitió registrar trayectorias, radios de giro, velocidades y relaciones espaciales del movimiento, convirtiendo estos datos en el origen de las decisiones arquitectónicas posteriores. La configuración espacial del edificio surge, por tanto, de una interpretación crítica de esa información por parte de la estudiante. En contraste, la propuesta de Juan Mato se desarrolla sin recurrir a herramientas de inteligencia artificial, construyendo el proyecto desde una aproximación narrativa y cultural donde la memoria colectiva, la teatralidad urbana y la reinterpretación del paisaje madrileño constituyen los principales mecanismos generadores de la arquitectura. Ambos proyectos alcanzan resultados de elevada calidad mediante procesos proyectuales diferentes, demostrando que la IA puede ampliar las capacidades analíticas del diseñador sin sustituir el razonamiento arquitectónico.

4.3. Ejercicios de Escala urbana

Mohammad Zahidi · G6 · Carabanchel Central Park

Esta propuesta de regeneración del vacío urbano existente tras el derribo de la antigua cárcel de Carabanchel pone especial atención en la continuidad de los movimientos fluidos; el puente aéreo conecta la periferia del recinto con el centro y ofrece la posibilidad de desplazarse verticalmente. El puente se superpone a la geometría del parque a nivel del suelo con un suelo ajardinado y un carril bici

La torre en espiral se erige como un icono en el recinto; la ciudad se abre ante nosotros y el recorrido curvo hasta la cima de la torre de observación ofrece vistas en constante cambio del paisaje.

La continuidad es un elemento esencial para el diseño del parque; la carretera se ha soterrado para eliminar los límites bruscos de la vía de transporte.

El mercadillo semanal funciona a modo de mini-teatros en combinación con el parque acuático, donde los niños pueden jugar con el agua mientras los adultos disfrutan del mercadillo de los teatros.

Las actividades performativas se han distribuido por todo el recinto, combinándose con las actividades existentes y las nuevas y complementándose entre sí para crear un espacio más atractivo y significativo.

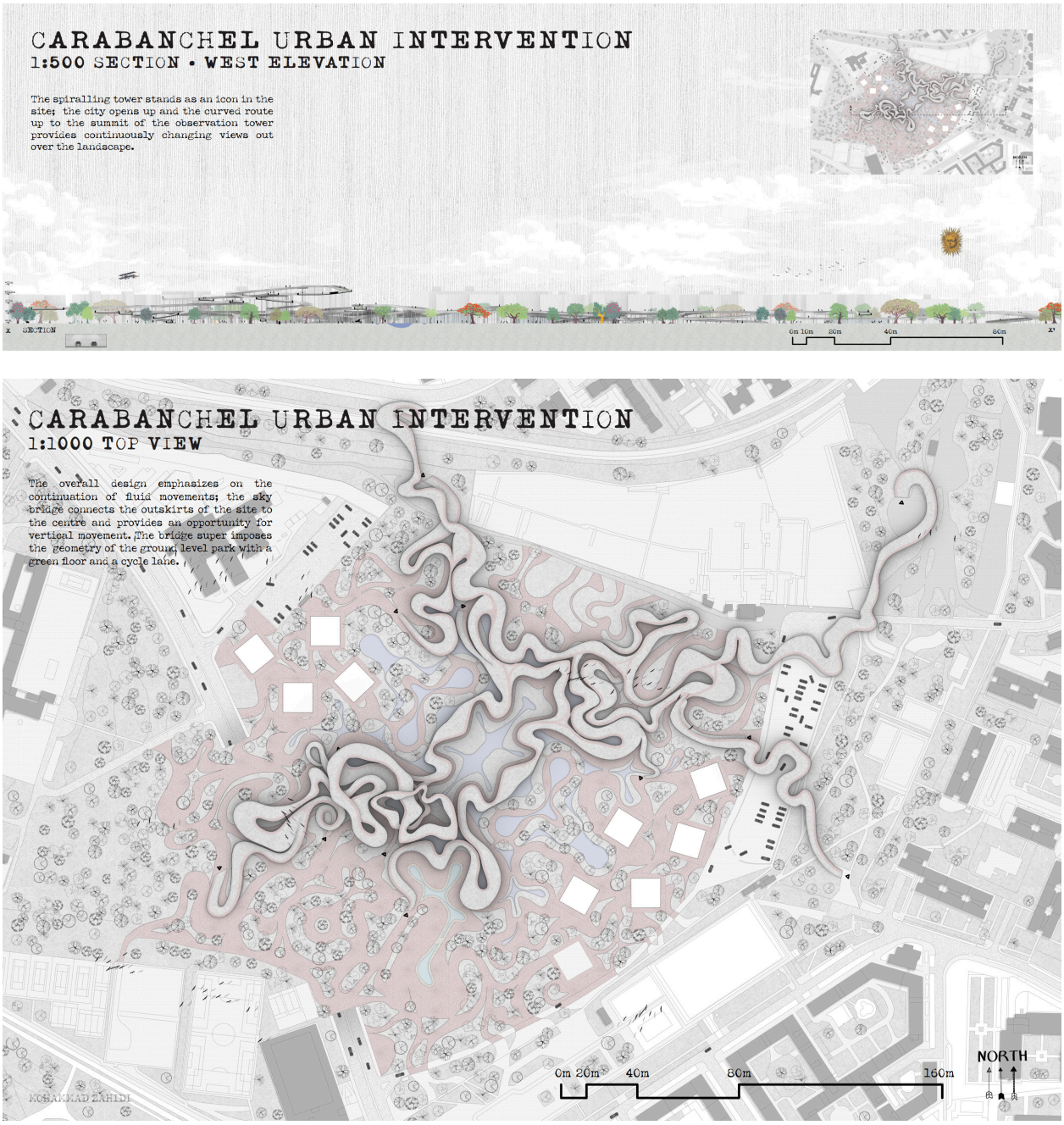


Fig. 13 y 14. Mohammad Zahidi. Proyecto Carabanchel Central Park

Algunos espacios proponen guiones estéticos. Sugieren, limitan o permiten cómo debes comportarte. Actúan bajo una idea estética que subyace en el marco que se genera entre el individuo y el espacio urbano delimitado. Pero estas situaciones ocurren sucesivamente y de manera lineal; son una sucesión de lugares que generan una narrativa libre de interpretaciones. Al momento de superponer los diferentes marcos, nos encontramos con que la identidad de uno se encuentra intervenida física, espacial y conceptualmente con otros, y esto da paso a nuevas concepciones de cómo deben ocurrir estas interacciones y, por lo tanto, la manera en actuamos.

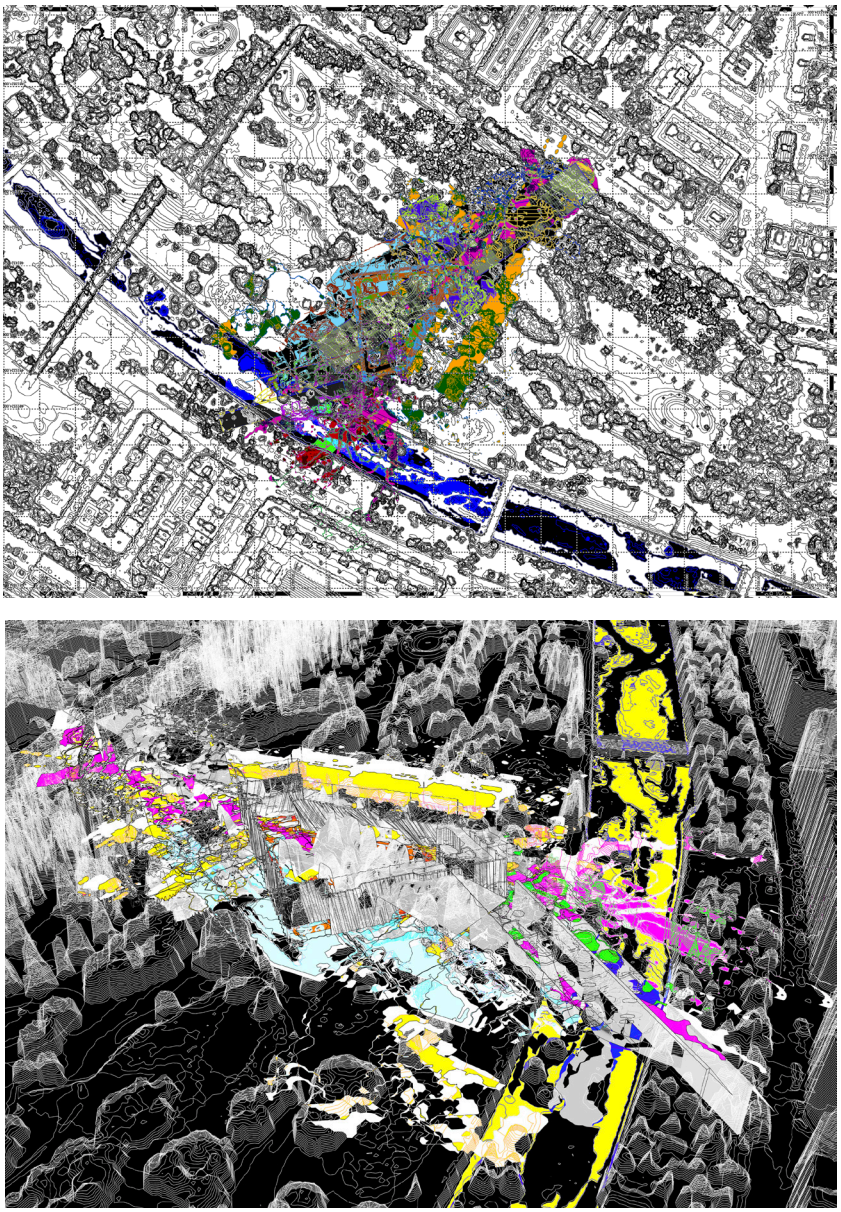


Fig. 15 y 16. Francisco Tomás Hernández. Proyecto Escenografía Urbana en Madrid Rio.

Análisis comparado de los proyectos de escala urbana

En la escala urbana las diferencias se trasladan desde el objeto arquitectónico hacia la construcción del espacio público. Mohammad Zahidi plantea una estrategia de regeneración basada en la continuidad física, la conectividad y la integración de nuevas infraestructuras urbanas, desarrollada mediante un proceso proyectual convencional. Por el contrario, Tomás Hernández incorpora la inteligencia artificial como herramienta de exploración algorítmica para ensayar procesos de colonización espacial y superposición de escenarios urbanos, generando configuraciones complejas que posteriormente son evaluadas, seleccionadas y reinterpretadas desde criterios arquitectónicos. Mientras el primero entiende la ciudad como una infraestructura continua, el segundo la interpreta como un sistema abierto de relaciones performativas susceptible de evolucionar mediante procesos computacionales. La comparación entre ambos trabajos permite observar dos procesos muy distintos, uno (Zahidi) de sello muy personal, basado en la intuición, el trazo y la sensibilidad propia de quien está operando y otro (Hernández) conformado por acumulación de capas y de posibles escenarios que conforman una nube física de datos sobre el plano que, aun conformando una situación apriorística, al alumno le sirve para introducir sus intereses y encontrar su propia voz a través de esa maraña de datos previos entretejidos sobre el territorio.

4.4. Difusión: exposición de los trabajos.

Como parte del sistema docente, y como aspecto fundamental de su difusión a la sociedad, se hizo una exposición de proyectos de alumnos de Arquitectura de la Universidad Europea de Madrid dentro del proyecto cultural Distrito 11", con el nombre "Meta 2050: sueños arquitectónicos para el Carabanchel del futuro".

El titulo hacía referencia a la Memoria, al Presente y, sobre todo, al Futuro soñado por los estudiantes y profesores de Arquitectura de la Universidad Europea de Madrid, para Carabanchel.

"Meta" proviene del griego y significa "más allá": es lo que se pretende con esta exposición, visualizar el futuro de Carabanchel más allá de lo que la imaginación y la creatividad, desde la Arquitectura, puedan generar.

La exposición propone al visitante una inmersión en un viaje simbólico a través del Futuro de Carabanchel, con unos itinerarios visuales que facilitaran el recorrido, guiados por unas líneas de luz a modo de código visual cromático que representaban cada una las partes en la que se dividía la exposición, que eran:

A) edificios, itinerario amarillo: incluyendo torres (como fundamentales y necesarios nuevos hitos a escala urbana), pabellones (para informar a los ciudadanos y acoger acciones artísticas temporales), centros de cultura (para potenciar la cultura y la creatividad): itinerario amarillo y azul.

B) espacios públicos, itinerario rojo: que incluyen plazas, bulevares, jardines, paseos urbanos, y parques (como las propuestas para un nuevo Carabanchel Central Park situado en el vacío de la antigua cárcel de Carabanchel).

Se presentaron propuestas contemporáneas y situadas en el sistema de pensamiento avanzado, de nuevos parques, nuevas plazas, nuevos edificios, nuevas torres, centros de cultura, pabellones, edificios de usos mixtos, etc., interviniendo en diferentes áreas (el vacío de la antigua cárcel de Carabanchel, el Distrito 11, la Colonia ISO, Madrid Río, el casco, el río Manzanares, entre otras)

Se mostraron proyectos desarrollados en los últimos años por alumnos, tanto desde una visión utópica, como también centrados en la realidad viva de Carabanchel, un distrito en vertiginosa transformación, tanto local, como nacional e internacionalmente. Es el legado que deja Carabanchel para su Futuro.

La exposición se celebró en paralelo al Foro de Arquitectura de Carabanchel y se organizó en torno a 3 escalas: humana (los pabellones) , arquitectónica (las torres y los edificios) y urbana (los espacios públicos como parques, plazas) con líneas que unen los proyectos como un cordón umbilical, cuyo diseño se representaba por diversas Líneas de iluminación. Se expusieron maquetas y planos realizados por los alumnos y las alumnas de Arquitectura de diversos cursos (3º, 4º y 5º), que sueñan el futuro de Carabanchel.

La exposición se estructuró organizando una plaza con forma elíptica, conformada por los paneles expositivos y las maquetas.

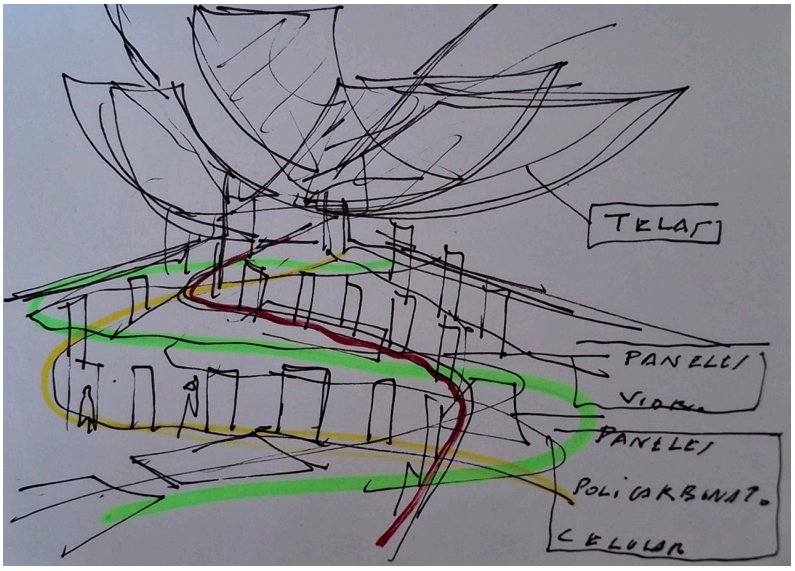


Fig. 17 Diseño conceptual de la exposición Meta 2050: Sueños arquitectónicos para el Carabanchel del futuro. 2026.



Fig. 18 Montaje de la exposición Meta 2050: Sueños arquitectónicos para el Carabanchel del futuro. 2026.

En paralelo a la exposición, el 20 de mayo de 2026 se celebró el primer foro 'Sueña Carabanchel' sobre arquitectura, cultura y espacio urbano, en el Centro Cultural San Francisco La Prensa. Organizado por la Junta Municipal del distrito en colaboración con la Universidad Europea de Madrid y al que se sumaron el Colegio Oficial de Arquitectos de Madrid, la Universidad Complutense y la iniciativa municipal Sueña Madrid. El foro se enmarcaba en el proyecto cultural Distrito 11 y sirvió como cierre de la exposición 'Meta 2050: Sueños arquitectónicos para el Carabanchel del futuro', organizada por la junta municipal junto con la Escuela de Arquitectura de la Universidad Europea de Madrid.

El foro fue impulsado de manera muy especial por el Concejal Presidente del Distrito de Carabanchel, D. Carlos Izquierdo y por la Coordinadora del Distrito de Carabanchel, Dña. María Teresa Regalado.

Con esta exposición y este foro se cerraba un ciclo completo del sistema docente propuesto que constó de los siguientes puntos:

1. Reflexión por parte de los alumnos sobre las Megaciudades del presente y del futuro.
2. Aplicación de la investigación al caso específico de Carabanchel con el desarrollo de proyectos de arquitectura visionaria y prospectiva.
3. Creación de un espacio de encuentro con el resto de agentes del distrito en el que mostrar y compartir ideas (exposición y foro)
4. Retroalimentación de los alumnos y profesores con las reflexiones compartidas.

05. Conclusión.

La arquitectura hoy adquiere significado en el reconocimiento individual de estar en ella. El estar en todos sus ámbitos y en ninguno a la vez (Virilio [1984] 1997), se produce en la acción, en el estar permanente en el vacío intermedio, o en la transversalidad de los desplazamientos a través de los espacios de la exterioridad (Pardo 1992) de nuestras ciudades.

Hemos tenido en cuenta también, como punto de partida, la situación actual en los análisis de los modelos civilizatorios, comprendidos desde el Postmodernismo al deconstructivismo (Pinillos 1997) en la época actual que se denomina indistintamente era de la sobremodernidad (Augé [1992] 1998), sociedad postutópica (Jarauta 2001) sociedad postindustrial (Bell 1994), supermodernismo, (Ibellings), dentro del fenómeno común de la globalización

Planteamos este texto por tanto, no desde el ensimismamiento del proyecto, sí de las posibles estrategias proyectivas desde el exterior de aquél.

Hemos intentado hablar de arquitectura-proyecto-investigación, en una ecuación heurística en la que estas tres variables se presentan como constantemente intercambiables entre sí, fluctuando entre ellas.

Una mirada en la que los alumnos pueden experimentar la visualización de sus propuestas abiertas a la Sociedad de hoy y aplicadas a un caso paradigmático de la ciudad contemporánea como es el Distrito 11 de Madrid (Carabanchel).

Figures

Fig. 01. Merrill Oates, Csudlik Consulting. Tráfico global de Internet. 1998.

Fuente: http://www.policy.hu/inetclass/TrafficMaps.html

Fig. 02. José Luis Esteban Penelas. Diagrama de límites, bordes fluidos y espacios arquitectónicos especializados. 2026.

Fuente: producción propia del autor.

Fig. 03. Imagen aérea de Madrid con delimitación de distrito de Carabanchel. 2025.

Fuente: Google Maps

Fig. 04. Vista aérea cercana del distrito de Carabanchel con las ubicaciones propuestas. 2025.

Fuente: Google Maps

Fig. 05 y 06. Laura Arquero. Proyecto para un foodlab en Carabanchel. Taller de proyectos G7. Profesores José Luis Esteban Penelas, Luis Alvarez Alfaro y Lys Villalba. 2026.

Fig. 07 y 08. Anastasiia Kudinova. Proyecto Carabanchel artist's toolbox. Taller de proyectos G7. Profesores José Luis Esteban Penelas, Luis Alvarez Alfaro. 2024.

Fig. 09 y 10. Carmen Orta. Proyecto para un stagelab en Carabanchel. Taller de proyectos G7. Profesores José Luis Esteban Penelas, Luis Alvarez Alfaro y Lys Villalba. 2026.

Fig. 11 y 12. Juan Mato. Proyecto para un stagelab en Carabanchel. Taller de proyectos G7. Profesores José Luis Esteban Penelas, Luis Alvarez Alfaro y Lys Villalba. 2026.

Fig. 13 y 14. Mohammad Zahidi. Proyecto Carabanchel Central Park. Taller de proyectos G6. Profesores José Luis Esteban Penelas, Luis Alvarez Alfaro. 2023.

Fig. 15 y 16. Francisco Tomás Hernández. Proyecto Escenografía Urbana en Madrid Rio. Taller de proyectos G7. Profesores José Luis Esteban Penelas, Luis Alvarez Alfaro y Lys Villalba. 2026.

Fig. 17. José Luis Esteban Penelas. Diseño conceptual de la exposición Meta 2050: Sueños arquitectónicos para el Carabanchel del futuro. 2026.

Fuente: producción propia del autor.

Fig. 18. Luis Angel Alvarez. Montaje de exposición Meta 2050: Sueños arquitectónicos para el Carabanchel del futuro. 2026.

Fuente: producción propia de los autores.

Bibliography

AAVV. "Diccionario Metápolis de Arquitectura Avanzada". Ed. ACTAR, Barcelona, 2001.

Augé, Marc. "Los no lugares. Espacios del anonimato. Una antropología de la sobremodernidad". Editorial Gedisa. Barcelona. 1998.

Baudrillard, Jean. "El espejo de la producción". Editorial Gedisa. Barcelona. 1996.

Bell, Daniel. "El advenimiento de la sociedad post-industrial". Alianza Universidad. Madrid. 1994.

Deleuze, Gilles / Guattari, Félix. "Mil mesetas". Ed. Pre-Textos. Valencia. 1997.

Ibelings, Hans. "Supermodemismo. Arquitectura en la era de la globalización". Editorial Gustavo Gili. Barcelona 1998.

Jarauta, Francisco.: Ciclo "De la nueva economía a la nueva sociedad", dirigido por Francisco Jarauta, con la participación de Marc Augé y Félix Ovejero Lucas. Residencia de Estudiantes, Madrid, enero 2001.

Lootsma, Bart. "Reality Bytes". Birkhäuser Verlag GmbH. Basel. 2016.

Luque-Ayala, & Marvin, S. Urban Operating Systems: Producing the Computational City. The MIT Press. 2020.

Marcuse, Peter and Van Kempen, Ronald. "Globalizing Cities". Blackweil Publishers. Oxford. 2000.

Pardo, José Luis.: "Las formas de la exterioridad". Ed. Pre-Textos, Valencia, 1992.

Pinillos, José Luis. "El corazón del laberinto. Crónica del fin de una época". Editorial Espasa Calpe. Madrid. 1997.

Seguí de la Riva, Javier . "Escritos para una introducción al proyecto arquitectónico". Dep. Ideación Gráfica Arquitectónica, E.T.S.A.M., Madrid. 1996.

Spyropoulos, Theodore. "Adaptive Ecologies. Correlated Systems of Living". AA Publications. London. 2013.

Virilio, Paul.: "Estética de la desaparición". Ed. Anagrama, Barcelona, 1988.

Fuentes digitales

https://madridfilmoffice.com/localizacion/poligono-industrial-iso/

https://carabancheldc.com/

https://www.esmadrid.com/carabanchel-barrio-mucho-arte

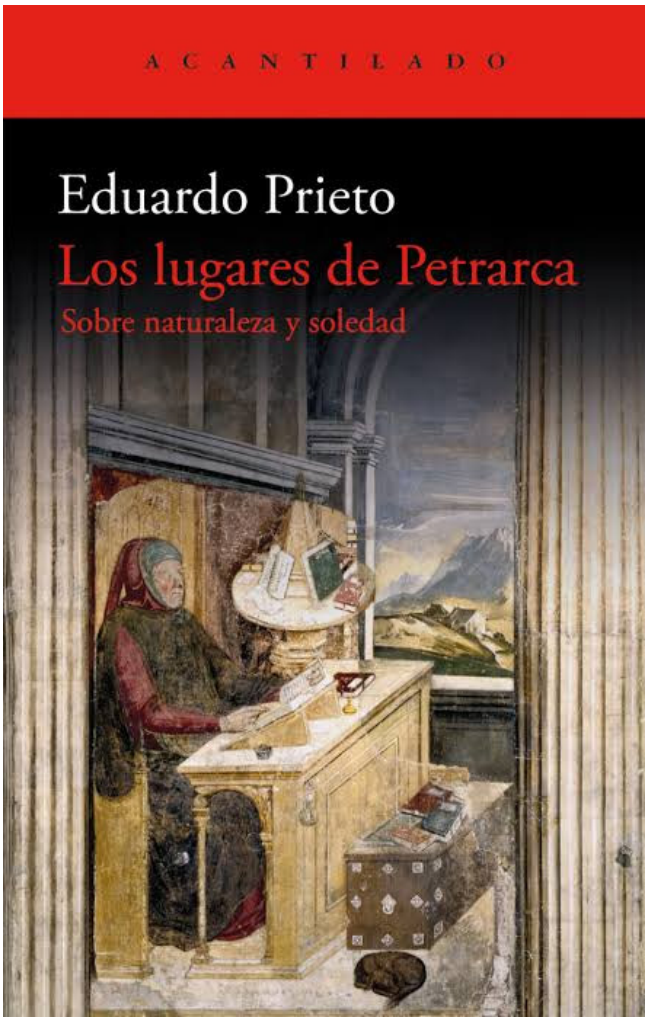
12

Reseña de
Fernando Espuelas Cid

fespuelas@telefonica.net

REIA NO.28
JUN. 2026
ISSN: 2340-9851

Los lugares de Petrarca. Sobre naturaleza y soledad.



Acantilado. Barcelona, 2026.
Tema: Ensayo
Autor: Eduardo Prieto
ISBN: 979-13-87964-16-0
Edición: 1ª
Encuadernación: Rústica cosida
Formato: 13 x 21 cm
Páginas: 144

Los lugares de Petrarca es un regalo que Eduardo Prieto nos hace a los lectores, pero también un regalo que se hace a sí mismo. Un regalo es algo inesperado, innecesario, ilusionante. Y este libro lo es para los lectores, pero también para su autor, pues se trata de una obra que parece escapar de la línea trazada por anteriores obras como *La vida de la materia, Historia medioambiental de la arquitectura*,[1] *Laberintos del aire* o *Historia de la Historia de la arquitectura*, todas ellas aportaciones imprescindibles al corpus teórico de la arquitectura.

[1] Ver recensión en pag. 27.

Para muchos de nosotros Petrarca es una figura lejana, enclaustrada en la Historia, un personaje que protagonizó un momento decisivo de la literatura al innovar las formas poéticas en la incipiente lengua italiana, y que, sobre todo, construye una vida consagrada a glosar un amor, el suyo por Laura, idealizado, sublimado a partir de unos breves vislumbres que dieron lugar a una continuada construcción literaria que llega hasta su muerte. Eduardo Prieto nos recuerda que Petrarca es un autor con plena consciencia de su valía (poeta laureado), lo que le permite instalarse en un bien construido "teatro del yo" que alimenta en la soledad propia del filósofo antiguo. Para conseguir esta soledad gratificante busca lugares especialmente señalados por la naturaleza. Y en ese momento el autor nos lo muestra como un contemporáneo movido por afanes similares a los nuestros. Afanes como el de viajar. Petrarca viaja de manera incansable movido por una permanente curiosidad. Roma, Parma, Milán, Padua son ciudades a las que viajó y en las que vivió con gusto, teniendo siempre la coartada de cumplir misiones diplomáticas. Y como pertinaz viajero, añora el retiro en lugares apartados y deseables.

El libro se organiza alrededor de tres nombres: Aviñón, Vaucluse y Arquà. Aviñón, la sede papal, es la ciudad de su juventud, donde se forma como cortesano y de la que reniega después llamándola la "gran ramera de Babilonia", según la expresión contenida en el Apocalipsis bíblico. Vaucluse es el paraje excepcional alrededor de una gruta de agua emergente y misteriosa, al que se retira en la madurez de su vida y de su obra. Arquá es el tercer lugar. situado en las no menos excepcionales Colinas Euganeas, que emergen como espejismos en la inmensa llanura padana. Aquí el viejo Petrarca esperará la llegada del fin de sus días y la consagración de su obra.

Como si esto no fuera ya suficiente, Eduardo Prieto nos depara una sorpresa, un dulce inesperado en el centro de la lectura. Se trata de un diálogo fantasmal y plausible entre dos paseantes que se encuentran en la noche del día y del tiempo: Petrarca, insomne, sale a pasear y encuentra a Michel de Montaigne. El diálogo comienza titubeante utilizando, conjetura el autor, un "francés disímil" o un "latín apagado", pero cobra viveza según cada uno de ellos va exponiendo sus razones para justificar una vida retirada. Petrarca, como la culminación de un mundo alegórico que ha ido construyendo pertinazmente con su poesía. Montaigne, como la condición necesaria para elaborar sus impresiones sobre un mundo complejo e inabarcable. En ambos casos hay un elogio solapado al poder de la palabra. Petrarca, cerrando la Edad Media, utiliza la palabra para ordenar el mundo a partir de un instrumento de gran potencia como es la alegoría. Montaigne, en el albor de la Edad Moderna, haciendo que la palabra sea la herramienta más precisa para entender la realidad tal cual es. Eduardo Prieto menciona reiteradamente el uso del "yo". En el caso de Petrarca ese yo poético, tarea de toda una vida, genera un mundo completo que sustituye al real. Montaigne, por el contrario, utiliza el yo como mecanismo de precisión para comprender la realidad, tanto la física como la moral. Este diálogo, una icencia extravagante para un historiador, pero no para un ensayista, remite a la forma literaria que también cultivó Petrarca haciendo de interlocutor a su referente cristiano, San Agustín, que fue el contrapunto cristiano a sus maestros clásicos,

lHoracio, Seneca, Cicerón. Y, además, es una forma indirecta de mostrar al otro Petrarca, el que cuenta con naturalidad cuestiones de la vida cotidiana desde su rico epistolario. Baste el recordar la vívida narración que hace, en una de sus cartas, de la subida al Mont Ventoux, donde anticipa un sentimiento tan propio del Romanticismo como es la identificación entre el alma y el paisaje.

La escritura de Eduardo Prieto es ante todo clara, pero también vigorosa, persuasiva y rica en giros literarios. Su enorme erudición aparece sutilmente y se va administrando de manera adecuada para sustentar los múltiples aspectos que concurren en el discurso principal. Así, nos muestra la *cartografía sentimental* que publicó Alessandro Vellutello elaborando un mapa de la Provenza con los lugares significativos en la vida de Petrarca, y aquí el autor nos abre un campo fértil, el de las cartografías de obras literarias, desde la *Divina Comedia* a *Los viajes de Gulliver*. Pero, como decíamos, su aportación documental es admirable y aborda aspectos muy diferentes; por ejemplo, enumera rigurosamente los avatares que sufre la gruta de Vaucluse desde la celebración de ritos celtas a la inmersión heroica en sus aguas oscuras del comandante Cousteau

Se gradece especialmente este regalo porque contiene la llave que abre un territorio nuevo a la arquitectura, un territorio de soberanía compartida con la literatura, un "locus amoenus" aún por explorar.

REIA NO. 27
DIC.2025
ISSN: 2340-9851


Universidad
Europea