

16

Noviembre
2025

Revista de la Facultad
de Arquitectura



LIMAQ

**NUEVA ÉTICA,
NUEVA ESTÉTICA**



LIMAQ

**NUEVA ÉTICA,
NUEVA ESTÉTICA**

Limaq

Revista de la Facultad de Arquitectura de la Universidad de Lima

N.º 16, noviembre del 2025

doi: <https://doi.org/10.26439/limaq2025.n016>

DIRECTOR

Dr. Arq. Enrique Bonilla Di Tolla

EDITOR INVITADO

Dr. Arq. Pablo Olalquiaga Bescós

COORDINACIÓN EDITORIAL

Dr. Octavio Montestruque Bisso

Mag. Guillermo Takano Valdivia

APOYO EDITORIAL

Ariana Ortega Ramos

Ana Sofía Alva Ocampo

COMITÉ EDITORIAL

Mag. Alejandra Acevedo de los Ríos, Yale University (Estados Unidos), University of Louvain (Bélgica)

Dr. Santiago de Molina, Universidad CEU San Pablo (España)

Dr. Aldo Hidalgo, Universidad de Santiago de Chile

Mag. Ángeles Maqueira Yamasaki, Universidad de Lima (Perú)

Prof. Arq. Fredy Massad, Universidad de Navarra (España)

Mag. Daniel Ricardo Rondinel Oviedo, McGill University (Canadá)

Dr. Ofelia Vera-Piazzini, Università Iuav di Venezia (Italia)

© Universidad de Lima

Fondo Editorial

Av. Javier Prado Este 4600

Urb. Fundo Monterrico Chico

Santiago de Surco, Lima, Perú

Código postal 15023

Teléfono: (511) 437-6767, anexo 30131

fondoeditorial@ulima.edu.pe

www.ulima.edu.pe

Edición: Fondo Editorial

Diseño y carátula: Facultad de Arquitectura

Periodicidad: semestral

Limaq se publica bajo la licencia Creative Commons Atribución 4.0 Internacional (CC BY 4.0)

ISSN (en línea) 2523-630X

Hecho el depósito legal en la Biblioteca Nacional del Perú n.º 2020-07421

LIMAQ

COMITÉ CIENTÍFICO

- Dra. Ana Claudia Veiga de Castro, Universidad de São Paulo (Brasil)
- Dra. Laura Zulaica, Universidad Nacional de Mar del Plata (Argentina)
- Dra. Mirta Soijet, Universidad Nacional del Litoral (Argentina)
- Dra. Paloma Carcedo, Universidad de Lima (Perú)
- Dra. Susel Biondi, Pontificia Universidad Católica del Perú
- Prof. Augusto Tamayo, Universidad de Lima (Perú)
- Dr. Alberto Saldarriaga, Universidad Nacional de Colombia (Colombia)
- Dr. Diego Sánchez Gonzáles, Universidad Nacional de Educación a Distancia (España)
- Dr. Grover Marin Mamani, Universidad Nacional del Altiplano (Perú)
- Dr. Ramón Gutiérrez, CEDODAL (Argentina)
- Dr. Rodrigo Amuchástegui, Universidad de Buenos Aires (Argentina)

PARES REVISORES

- Dr. Albert Alvarez, Universidad Rey Juan Carlos (España)
- Mag. Liliana Amundaraín, Universidad Simón Bolívar (Venezuela)
- Dr. Víctor Betriu, Wageningen University (Países Bajos)
- Dr. Gonzalo Bustillo, Universidad de la República (Uruguay)
- Dr. Nicola Camatti, Università Ca' Foscari Venezia (Italia)
- Dr. Federico Camerín, Universidad de Valladolid (España)
- Mag. Themis Castellanos, Pontificia Universidad Católica del Perú
- Mag. Sebastián Cillóniz, Pontificia Universidad Católica del Perú
- Dra. Greta Clinckspoor, Universidad Nacional de Mar del Plata (Argentina)
- Dr. Antonio Conte, Universidad de Lima (Perú)
- Dr. Mauricio Cárcamo, Universidad de Chile
- Dra. Myrna de Arruda Nascimento, Universidade de São Paulo (Brasil)
- Dra. Serap Durmuş Öztürk, Karadeniz Technical University (Turquía)
- Dr. Marcelo Fraile Narvaez, Universidad Rey Juan Carlos (España)
- Dr. Pablo Francisco Gómez Porter, Universidad Nacional Autónoma de México

Dr. Graham Harman, SCI-Arc (Estados Unidos)

Dr. Jorge Larenas, Universidad de Chile

Dra. Katherine Melcher, University of Georgia (Estados Unidos)

Dr. Mijail Mitrovic, Pontificia Universidad Católica del Perú

Mag. Roberto Moreira, Universidad Mayor de San Andrés (Bolivia)

Mag. Fernando Mosquera, Universidad de Lima (Perú)

Dr. James O. Young, University of Victoria (Canadá)

Dr. Pablo Olalquiaga, Colegio oficial de arquitectos de Madrid (España)

Mag. José Palacios Aguilar, Universidad de Lima (Perú)

Dr. André Patrão, Emory University (Estados Unidos)

Mag. Moisés Porras, Universidad Peruana de Ciencias Aplicadas (Perú)

Mag. Daline Portocarrero, FLACSO Ecuador

Dra. Lúcia Quiêto, Universidade Federal da Bahia (Brasil)

Dr. Rodolfo Santa María, Universidad Autónoma Metropolitana (México)

Mag. Tsubasa Oue, Universidad de Lima (Perú)

Dr. Ricardo Sánchez Lara, Universidad Central de Chile

Mag. Karen Takano, Pontificia Universidad Católica del Perú

Dr. Serkan Yaşar Erdiñç, Istanbul Beykent University (Turquía)

Mag. Michael Young, Cooper Union (Estados Unidos)

CONTENIDO

EDITORIAL

- 9 Nueva ética, nueva estética
Pablo Olalquiaga Bescós

SECCIÓN TEMÁTICA

- 17 The Beaux-Arts Poché and Modern Architecture in Latin America
Claudia Costa Cabral
- 39 Genealogies of Power: Architectural Responses to Crisis in Historical and Contemporary Contexts
Mateja Kurir
- 65 Kant on Architecture: Beauty, Function, and Meaning
Paul Guyer
- 83 Filosofía „/“ arquitectura: contra *l'informe*
Sara Dragišić, Snežana Vesnić
- 105 The Marginalization of the Visual in Architectural Theory: Its Origins, Consequences and Challenges
Manfredo di Robilant
- 127 Valores, principios y contexto en la arquitectura contemporánea en México
Christof Göbel, Elizabeth Espinosa Dorantes
- 149 Cholets: disputas arquitectónicas y espacios de poder en El Alto, Bolivia
Andrea Mejía

CONVOCATORIA PERMANENTE

- 177 Crecimiento vertical y riesgo de deslizamientos en zonas urbanas: análisis cartográfico de la alcaldía de Miguel Hidalgo en la Ciudad de México
Oscar Rivera

INFORMACIÓN ADICIONAL

- 201 Datos de los colaboradores
- 207 Convocatoria
- 209 Directrices para autores

EDITORIAL

Nueva ética, nueva estética*

<https://doi.org/10.26439/limaq2025.n016.8287>

Presentamos aquí los trabajos seleccionados para el segundo y último número de la revista *Limaq* bajo la temática “Nueva ética, nueva estética”. Este enunciado, y el texto que lo acompaña, pretendían plantear una reflexión, al finalizar el primer cuarto del siglo XXI, sobre el estado de la relación entre teoría y práctica en arquitectura. No es la intención ofrecer una foto fija del momento, sino plantear utopías o distopías futuras, así como reflexionar acerca de cómo ha cambiado el discurso arquitectónico en la historia reciente desde el enfoque más objetual y disciplinar de finales del siglo XX y principios del XXI, hacia planteamientos más humanistas que surgen desde áreas transversales complementarias a la arquitectura. Con este panorama reciente, la pregunta es inevitable, ¿nos vemos los arquitectos obligados a elaborar un relato para justificar la expresión de nuestra obra? ¿La práctica arquitectónica ya no se puede explicar desde lo disciplinar como reclamaba Souto de Moura (“me explico con la arquitectura”)?

* La temática elegida por el editor externo recoge las inquietudes y experiencias vividas en dos instituciones de diferente naturaleza y finalidad, como son la Facultad de Arquitectura y el Colegio de Arquitectos. La academia, especialmente en arquitectura, debe guiarse por la inspiración, el conocimiento y la experimentación. Para ello, los docentes deben alimentar la curiosidad e incitar a los alumnos a buscar más allá de las convenciones. Un colegio de arquitectos debe recopilar las diferentes sensibilidades e inquietudes de los arquitectos, desde las más conservadoras a las más vanguardistas, sin tomar partido por ninguna ideología. Un colegio profesional de arquitectura tiene el deber de preservar y divulgar la mejor tradición arquitectónica a la vez que mira al futuro, intentando ser un lugar de debate y de divulgación que abrace también las nuevas tecnologías y herramientas arquitectónicas. En este doble perfil que he vivido durante los últimos veinticinco años, coincidentes con la entrada del nuevo milenio, he presenciado una evolución enorme de los modos de ver y entender la arquitectura, tanto desde la profesión como desde la academia.

En esta línea, se han seleccionado siete artículos para este segundo número temático, que profundizan en contextos históricos, físicos y filosóficos diversos. Los dos primeros artículos se centran en la contemporaneidad y en cómo lo local busca su identidad. Un tercer artículo plantea una creación utópica en línea con algunos textos del primer número de esta temática. Los otros plantean una relación más directa entre filosofía y arquitectura, entre ética y estética. Además, dentro de sus diferencias, presentan diferentes escenarios alejados de la visión tradicional del análisis arquitectónico centrado en lo objetual.

La antropóloga Andrea Mejía Contreras realiza una investigación sobre la implicación social y cultural de los llamados cholets en Bolivia, combinación de los términos *cholo* y *chalet*. Estas construcciones resultan de una mezcla de la estética aimara con tics y materiales de la arquitectura moderna. El resultado formal se manifiesta en fotografías que bien podrían haber sido firmadas por el artista plástico Dionisio González, constructor de distopías urbanas a través de *collages* fotográficos. Para la autora, los cholets permiten redefinir conceptos de modernidad y establecer nuevos parámetros de valor arquitectónico desde su propia perspectiva. Los define como antropología arquitectónica: una arquitectura que construye realidades sociales y que conforma identidades. Entonces, aparecen los modelos aspiracionales reflejados en la estética e imaginaria de las casas de los habitantes de El Alto, no muy diferentes de las narcoestéticas en México o Colombia, ni de los nuevos asentamientos gitanos pop en Rumania.

Elizabeth Espinosa Dorantes y Christof Göbel abordan, de manera ambiciosa, un análisis del contexto físico en la arquitectura contemporánea mexicana. Para ello, seleccionaron cuatro proyectos de arquitectura contemporánea mexicana que consideraron paradigmáticos. Contrariamente a lo planteado en el título de este número, que propone una corriente retórica en la arquitectura basada en criterios sociales, antropológicos, medioambientales, etcétera, los autores consideran que la arquitectura actual carece de atención a aspectos que trascienden el mero diseño. El diseño arquitectónico contemporáneo debe

enfaticar, mediante la forma, las experiencias y sensaciones espaciales entre las personas, los objetos contruidos y su contexto, con el fin de construir un sentido de pertenencia, identidad y bienestar. Esta sensibilidad se manifiesta en los ejemplos expuestos, a través de relaciones espaciales y paisajísticas entre el medio físico, la naturaleza y las personas que lo habitan, lo que dota de sentido y especificidad a cada obra sin renunciar a una plástica potente.

Para analizar el presente y mirar al futuro es necesario aprender del pasado. Al igual que en un artículo del número anterior de *Limaq*, en el que se analizó la mirada al siglo xx para recrear la utopía arquitectónica del oncenio de Leguía en Lima, en este número Claudia Costa Cabral expone cómo el poché, una representación clásica de la Escuela de Bellas Artes francesa, fue utilizado por los arquitectos de la nueva vanguardia modernista del siglo xx en América Latina para el desarrollo de sus plantas libres. Según Costa Cabral, el uso del poché en la tradición de las Bellas Artes francesas —que siguió siendo su escuela de arquitectura hasta 1968—, más allá de sus intenciones formales y decorativas, posee un carácter objetivo y pragmático. Por ello, el movimiento moderno adoptó y adaptó este estilo de representación en sus plantas, como herramienta para expresar sus intenciones materiales, estructurales y espaciales.

Manfredo di Robilant nos invita a ingresar en sus creaciones utópicas para denunciar la marginalización de lo visual en la teoría arquitectónica, a pesar de que los arquitectos y el público en general perciben, en su mayoría, la arquitectura a través de imágenes. El autor muestra, a través de una bibliografía seleccionada, cómo esta tendencia retórica ha distanciado la teoría de la práctica arquitectónica. Plantea también un proyecto de investigación que demuestra cómo una imagería *ad hoc* puede producir argumentos arquitectónicos. Para rebatir el argumento de que el ejercicio retórico en arquitectura disminuye el potencial de la teoría arquitectónica, el autor crea arquitecturas imaginarias basadas en diversas temáticas específicas que inciden en la creación arquitectónica. Una de las temáticas planteadas, *ethics*, se basa en la imagería de la Cenicienta y en el supuesto de que ella

encargara un palacio de su despótico reino a un arquitecto. El dilema sobre si un arquitecto debería aceptar un encargo así sirve como pretexto para discutir la relación entre ética y arquitectura. Para visualizar este ejemplo, el autor dibuja un utópico palacio compuesto por escaleras inspiradas en conocidos ejemplos de la arquitectura moderna.

En su artículo sobre las genealogías del poder, Mateja Kurir aborda la relación histórica entre arquitectura y poder a partir del análisis de este último como una herramienta que transforma la percepción de la sociedad y que necesita de una expresión arquitectónica para consolidarse. En este sentido, la arquitectura da forma a los sistemas de poder, sean estos opresores o democráticos, en la antigüedad o en la modernidad, con independencia de su ideología. Después de un necesario y ortodoxo repaso histórico sobre la relación entre arquitectura y poder, y tras la revisión de las teorías y los escritos más significativos, la autora aporta una interesante perspectiva sobre la repercusión de esta relación en la arquitectura contemporánea, especialmente a la luz de los acontecimientos bélicos más recientes. En efecto, la arquitectura no solo se convierte en un objetivo en las guerras, sino también en un campo de batalla. Para la autora, en los últimos veinte años, la práctica arquitectónica ha virado debido a una deriva política provocada por las estructuras de poder que dominan la arquitectura, las cuales, en su opinión, se han puesto al servicio de ese poder. Concluye afirmando que la cuestión de poder en arquitectura se ha transformado, en el contexto actual, en una cuestión de existencia.

Sara Dragišić y Snežana Vesnić, siguiendo la línea temática de este número, abordan cómo la filosofía (ética) y la arquitectura (estética) están interconectadas, y cómo los planteamientos filosóficos alteran las prácticas arquitectónicas. Consideran que la interconexión y convergencia entre la filosofía y la arquitectura favorece el resurgir de nuevas formas e ideas. En tal sentido, la filosofía permite cuestionar las percepciones tradicionales de la forma. Por ello, se pretende descubrir nuevas formas de pensar y trabajar que enriquezcan no solo el diseño y la educación arquitectónicos, sino que también contribuyan al enriquecimiento intelectual del mundo

contemporáneo. A partir del análisis de las teorías de varios filósofos de la segunda mitad del siglo xx y principios del siglo xxi, las autoras plantean cómo una arquitectura informal transgrede la tradicional estabilidad de la forma hacia una dinámica de deformación e interpretación. La indefinición de lo informal permite que la arquitectura se encuentre en un estado inacabado permanentemente y, por tanto, siempre admitirá transformaciones al no tener un estado final platónico.

Paul Guyer trae a escena las teorías de Kant sobre la función y significado de la belleza. Para Kant, el espíritu de las bellas artes, incluyendo a la arquitectura, consiste en la expresión de ideas estéticas. Reclama que exista una coherencia entre el trabajo y la idea moral que lo sustenta. El autor pone en duda, apoyándose en Charles Batteux, que la arquitectura pertenezca al grupo de las bellas artes, sosteniendo que forma parte de una tercera categoría de artes que proporciona simultáneamente utilidad y belleza. A partir de un exhaustivo análisis de la célebre obra de Kant, *Crítica del juicio*, el autor sostiene que el arquitecto tiene la misión de encontrar el equilibrio entre el significado, la función y la belleza, debido al riesgo de que el predominio de alguno de los tres factores anule al resto y provoque el fracaso de la obra. La funcionalidad se presenta como una herramienta de contención para el autor frente a las posibilidades que ofrece la belleza en dos niveles: por un lado, la idea más concreta de la función estricta del edificio; por otro, una idea más abstracta que viene de la razón y la moral.

No quisiera concluir esta editorial, y mi aporte a *Limaq*, sin expresar mi agradecimiento a Enrique Bonilla por su generosa invitación a participar en este proyecto editorial de primerísimo nivel, y al magnífico equipo de la revista —en especial a Guillermo Takano y a Octavio Montestruque— por sus aportaciones a la temática, su colaboración en la selección y edición de los textos, y su paciencia conmigo.

Concluyo con una reflexión en torno a los objetivos y resultados obtenidos a partir de una temática arriesgada que, en un inicio, me generaba no poca

incertidumbre sobre el resultado final. Considero, sin embargo, que fue un éxito, tanto por la diversidad de enfoques que ha generado como por el interés que ha despertado en investigadores de todo el mundo. La idea que me condujo a proponer esta temática surgió de la percepción del estado actual de la práctica arquitectónica, en la que el formalismo ha alcanzado un paroxismo que parece difícil de superar. Asimismo, persiste un exceso de retórica autocomplaciente que no se preocupa por su coherencia con la expresión arquitectónica, muy pobre en la mayoría de casos.

La arquitectura está en crisis. ¿Cuándo no lo ha estado?, dirían algunos. En la actualidad, necesitamos potenciar su influencia en la sociedad, así como su aporte al debate social y a la evolución cultural. Para ello, reclamo que, para que surjan nuevas corrientes de influencia, es necesario reestablecer la coherencia entre el relato arquitectónico (ética) y su expresión formal (estética). Ante ello, la labor que desempeña la academia, desde su doble vertiente docente y de investigación, es fundamental. Espero, finalmente, que estos dos números —bajo la temática “Nueva ética, nueva estética”— y sus artículos puedan incentivar a investigadores a proponerse nuevos retos.

Pablo Olalquiaga Bescós

SECCIÓN TEMÁTICA

THE BEAUX-ARTS *POCHÉ* AND MODERN ARCHITECTURE IN LATIN AMERICA

EL *POCHÉ* DE LA TRADICIÓN *BEAUX-ARTS*
Y LA ARQUITECTURA MODERNA EN AMÉRICA LATINA

CLAUDIA COSTA CABRAL

Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Brasil
<https://orcid.org/0000-0003-0079-1861>

Received: December 23, 2024

Accepted: May 20, 2025

doi: <https://doi.org/10.26439/limaq2025.n016.7661>

Like many terms within the Beaux-Arts vocabulary, *poché* had a clear and straightforward definition: the drawing convention of darkening the masonry sectioned in a plan. However, it also comprised more opaque meanings. Modern architecture in Latin America was introduced by architects trained within this academic tradition. This paper aims to show that the *poché* was widely employed by these architects in various contexts—ranging from its use as a technique to integrate modern buildings into the urban fabric while preserving large interior spaces as regular figures, to its role in organizing functional components and enabling transparency. Alongside composition and character, the Beaux-Arts *poché*—with its multiple and perhaps slippery meanings—does not seem to have been entirely abandoned by architectural practices that embraced the free plan, free façade, *pilotis*, roof garden, and horizontal window: elements usually regarded as the hallmarks of modernity.

academic tradition, Beaux-Arts, Latin America, modern architecture, *poché*

Como muchos términos del vocabulario de la École des Beaux-Arts, *poché* tenía una definición clara y directa: la convención gráfica de oscurecer la mampostería representada en corte en un plano. Sin embargo, también aludía a significados más complejos. Partiendo del hecho de que la arquitectura moderna en América Latina fue introducida por profesionales formados en esta tradición académica, este artículo propone mostrar que el *poché* fue ampliamente empleado por ellos en distintos contextos: desde su uso como recurso para integrar los edificios modernos en el tejido urbano, al tiempo que se preservaban grandes espacios interiores concebidos como figuras regulares, hasta su función en la organización de los componentes funcionales y en la generación de transparencias. Junto con la composición y el carácter, el *poché* beaux-artiano —con sus múltiples y, quizá, resbaladizos sentidos— no parece haber sido del todo abandonado por aquellas prácticas arquitectónicas que hicieron suyos la planta libre, la fachada libre, los *pilotis*, la terraza-jardín y la ventana horizontal, elementos habitualmente considerados como emblemas de la modernidad.

tradición académica, Beaux Arts, América Latina, arquitectura moderna, *poché*

This is an open access article, published under the terms of the Creative Commons Attribution 4.0 International (CC BY 4.0) license.

I INTRODUCTION¹

Arthur Drexler's preface to the catalog of the Museum of Modern Art (MoMA) exhibition *The Architecture of the École des Beaux-Arts*, which opened in 1975, highlighted the connection between the triumph of modern architecture and the pedagogy of the German Bauhaus. Drexler argued that although Bauhaus disappeared as an institution, it flourished as a doctrine. Aspiring to a global role, this doctrine required a void to fill and the only available universal educational system was the one developed and disseminated by the École des Beaux-Arts. This system, however, came to be described as one aimed at solving what were no longer "real problems," as Drexler put it. "And since history is written by the victors," he added, it "has helped to perpetuate confusion as to what was lost" (Drexler, 1975, p. 3).

Like many terms within the Beaux-Arts vocabulary, *poché* had a clear and straightforward definition: the drawing convention of darkening the masonry sectioned in a plan. However, it also comprised more opaque meanings. "Composition" was another keyword of the Beaux-Arts system. The exhibition catalog defined it as the bringing together of several parts into a unified whole, integrating exterior volumes with corresponding interior spaces and involving "the conception of the building as a three-dimensional entity through which one mentally 'walked' as one designed" (Drexler, 1975, p. 9). The *poché* was essential to this idea of composition: it accommodated interior and exterior divergences, geometrically constructing figural spaces along the building's spatial path and secured areas for both structural support and services (Figures 1 and 2).

Modern architecture in Latin America was introduced by architects trained within this academic tradition. This paper aims to show that the *poché* was widely employed by these architects in various contexts—ranging from its use as a technique to integrate modern

1 This article is based on the paper "The Beaux-Arts *Poché* and Modern Architecture in Latin America," presented at the 7th International Conference of the European Architectural History Network (EAHN 2022), held in Madrid, as part of the session "Mid-Century Modern Architecture and the Academic Tradition," proposed and chaired by Carlos Eduardo Dias Comas (Universidade Federal do Rio Grande do Sul) and Maria Cristina Cabral (Universidade Federal do Rio de Janeiro). I would like to acknowledge the chairs' thematic proposal, which shaped the development of this paper, as well as the support of the Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico (CNPq), Brazil, for my research on modern architecture in Latin America.

buildings into the urban fabric while preserving large interior spaces as regular figures, to its role in organizing functional components and allow transparency.

Contrary to the Bauhaus' doctrinaire perception, it indeed addressed "real problems," which involved the adaptation of modern architecture to traditional city patterns and the management of complementary service systems within buildings.

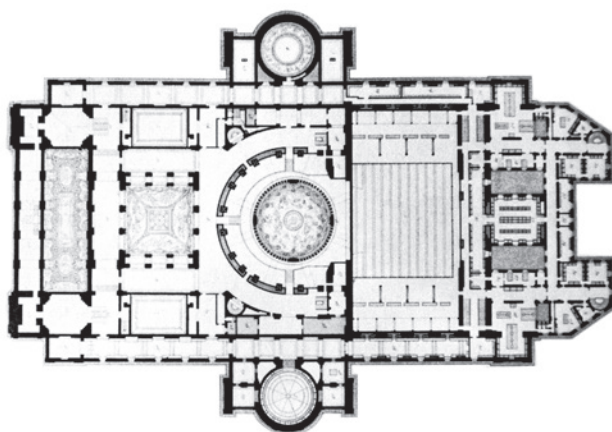


Figure 1

Charles Garnier,
*Plan of the Nouvel
Opéra, Paris*
(1878–1880).

Note. From: Nouvel
Opéra. Plan (2025).

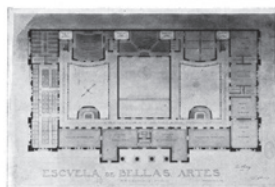
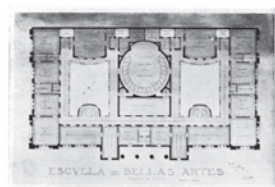
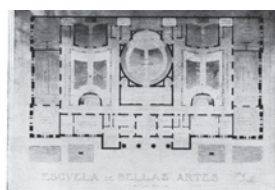


Figure 2

*Mausoleum Project
by Mr. Felipe Solá,
Student of Mr. Pablo
Hary; Mausoleum
Project by Mr.
Roberto Soto, Also a
Student of Mr. Pablo
Hary; and Plans for
a School of Fine Arts
by Former Student
Luis Palau.*

Note. From: Solá
(1916), Soto (1916)
and Palau (1916).

The Beaux-Arts *Poché*

Authors who have recently focused on the architectural *poché* as a topic, including its historical and contemporary uses, largely agree that defining the term remains “elusive and elliptical” (Young, 2019, p. 191; Lueder, 2015). They also emphasized the antinomy between the *poché* and the preferred structural system of modern architecture, which is typically identified with the independent skeleton. Michael Young noticed that Le Corbusier’s “Five Points of New Architecture” could be, in part, “an attack on *poché* as descended from academic and vernacular tradition” (Young, 2019, p. 194). Christoph Lueder described the Beaux-Arts *poché* as a tectonic and drawing convention based on a presumed congruency between space and structure, “in opposition to the free plan theorized by Le Corbusier in 1926” (Lueder, 2015, p. 125).

The ambiguities surrounding the term *poché* within the Beaux-Arts vocabulary are probably not alien to the very way in which the academic training was organized. Officially, the École des Beaux-Arts was established in Paris in 1819 and taught architecture until 1968. Yet, the genesis of the Beaux-Arts theoretical and practical foundations must be traced back to the Académie Royale d’Architecture, founded by Colbert in Paris. As Richard Chafee has thoroughly explained, the École was not newly established in 1819 but had been transformed since 1793 from the Académie Royale de Peinture et de Sculpture and the Académie Royale d’Architecture (Chafee, 1977, p. 61). The role assigned to the Académie involved both improvement and control. It sought to foster architectural knowledge, address theoretical problems, and refine the academic doctrine and its rules—understood as universal principles founded in the authority of Classicism (Hauteceur, 1964, p. 24). The scope of activities promoted by the École comprised lectures and courses, yet, as Chafee observed, what was taught there “was material communicable in words.” The students’ drawing boards were located in the ateliers, not within the Académie’s École. Even after the French Revolution and the eventual settlement of the École in its definitive home on Quai Malaquais—in buildings adapted by Félix Duban—the students did not learn to design there but outside the school, in an atelier supervised by an architect (patron) (Chafee, 1977, pp. 62, 75).

The use of the term *poché* to refer to the drawing convention of darkening the masonry sectioned in a plan probably belonged mainly to

the spoken jargon of the ateliers rather than to the academic literature. The *poché* was part of the *graphic code* shared by architects and builders—a representational system that allowed the postponement of more practical decisions related to construction and services in favor of an immediate focus on more strictly artistic and architectural issues, such as the figural and distributive aspects of composition (Corona Martínez, 1990, p. 170).

The term “composition” migrated from painting to architecture toward the end of the eighteenth century (Gregotti, 1986; Rowe, 1976). Werner Szambien defined composition, in a general sense, as “a mental operation leading to the conception of a whole which assembles several differentiated elements” (Szambien, 1986, p. 64). He noticed the potentially contradictory fact that “the very idea of heterogeneity and confusion contained in that word was opposed to architecture’s asserted aim: to reach unity, harmony and symmetry” (Szambien, 1986, p. 64). Strictly speaking, in the academic composition, the “differentiated elements” corresponded to a stable repertory of architectural elements—most of them consistent with the classical language and therefore already shaped and categorized—which should be assembled according to an accepted set of rules: the “principles of composition,” mostly learned from the study of past examples.

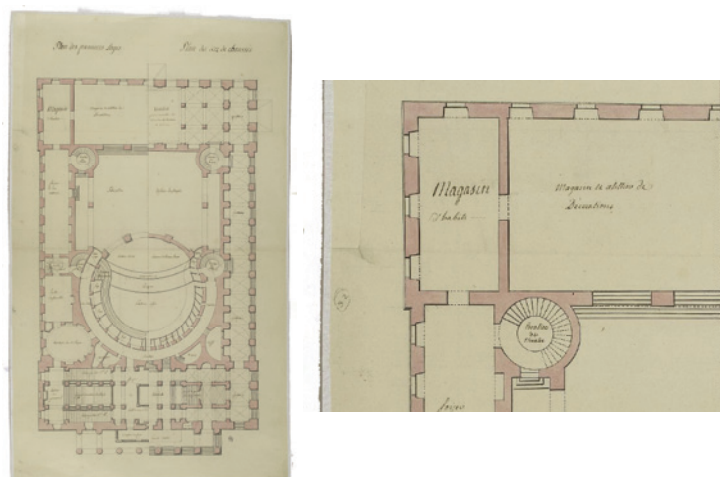
“In the teaching of all the patrons,” observed Chafee, “two constants are evident: the importance of the plan, and the importance of a vague quality often called ‘character’” (Chafee, 1977, p. 97). The typical Beaux-Arts plan was governed by the principles of axial composition, manipulating multiple sequences of geometrically defined, symmetrically arranged spaces along the major and minor axes. The axial composition implied a particular idea of movement—a unifying experience of the building’s interior space obtained through a series of discrete and even contrasting adjacent rooms.

As Corona Martínez has noticed, “spaces exist by their limits” (Corona Martínez, 1990, p. 179). The *poché*, understood as the solid, darkened zones of masonry in a plan, was crucial to shaping the void, giving spatial definition to the room as a geometrical figure. In this sense, the *poché* was instrumental in both preserving the formal autonomy of each singular room and controlling the relationship to one another, accommodating the inevitable geometrical discrepancies among them.

Figure 3

Marie-Joseph Peyre and Charles de Wailly, *Théâtre de l'Odéon*, Paris (1782). Ground floor plan at the level of the parterre and detail.

Note. From: Peyre & De Wailly (1871).



The *poché* was also related to character. In the catalog of the MoMA's 1975 exhibition, Drexler remembered that “the majority of architects who reached professional maturity in the 1940s had received at least an American version of Beaux-Arts training” (Drexler, 1975, p. 4). The manual written by John Harbeson in 1926, *The Study of Architectural Design, with Special Reference to the Program of the Beaux-Arts Institute of Design*, summarized much of the École's pedagogy as it had been transmitted to America (Lueder, 2015, p. 127). Harbeson noted that the *poché* would “at once give scale and character to a plan” (Harbeson, 1926, p. 101). The *poché* revealed the hierarchy among rooms: larger and more important spaces in a plan were given thicker walls, big enough not only to provide structural support but also to admit a “richer outline,” as the *poché* could incorporate “pilasters, engaged columns, panels, or niches, which would be lacking in corridors or rooms intended for the minor services of the building” (Harbeson, 1926, p. 137).

According to Alan Colquhoun, by the nineteenth century, the principles of design developed and transmitted through the academic tradition were common to all styles: “composition, in academic usage, seems to

presuppose a body of rules that are a-stylar” (Colquhoun, 1986, p. 15).² As he argued, “this idea of composition was directly inherited by the 20th century avant-garde from the academic tradition” (p. 15).

Alongside composition and character, the Beaux-Arts *poché*—with its multiple and perhaps slippery meanings—does not appear to have been entirely abandoned by architectural practices that embraced the free plan, free façade, *pilotis*, roof garden, and horizontal window: elements usually regarded as the hallmarks of modernity.

The Critical Recovery of the *Poché*

The historiographical reassessment of the Beaux-Arts system in the late 1970s and 1980s was part of a general effort in which the MoMA’s exhibition *The Architecture of the École des Beaux-Arts* (1975) undoubtedly played a key role. As discussed previously, authors like Drexler (1975), Colquhoun (1986), Szambien (1986), and Corona Martínez (1990) offered compelling reflections on the academic concepts of composition and character. Nevertheless, the historiographical recovery of the *poché* as a concept might have had earlier and American roots.

According to Colin Rowe, the term *poché* had been forgotten, or “relegated to a catalog of obsolete categories,” until Robert Venturi revived its usefulness in 1966. Rowe used the idea of *poché* in his argument in favor of an articulated urban texture. Appealing to what he himself acknowledged as an “overhauled sense” of the term, he valued its ability to engage and be engaged, to act as both figure and ground, suggesting that a building itself could become a type of *poché* (Rowe & Koetter, 1979, pp. 78–79).

Venturi’s critical and historiographical recovery of the *poché*, exposed in “The Inside and the Outside,” becomes a cornerstone in his argument concerning contradiction in architecture. He claims that the so-called flowing space, produced by an architecture of interrelated horizontal and vertical planes connected by areas of plate glass—as in Mies van

2 For further discussion of the concepts of composition and character in relation to modern architecture in Latin America, see: Comas, C. E. (2006) *Corollaire brésilien: l'architecture moderne et la tradition académique*, *Les Cahiers de la Recherche Architecturale, Urbaine et Paysagère*, 18/19, 47–66; and Comas, C. E. (2019). *Beaux-Arts y arquitectura en América Latina*, *Summa+*, 172, 128.

der Rohe's Barcelona Pavilion—has been considered the boldest contribution of modern architecture. “Such cornerless architecture,” he says, “implied an ultimate continuity of space” and the “oneness of interior and exterior space” (Venturi, 1977, p. 70). Nevertheless, Venturi argues that “the old tradition of enclosed and contrasted inside space (...) has been recognized by some modern masters,” even though it has not been emphasized by historians (Venturi, 1977, p. 70).

The *poché* is part of that tradition. Its persistence is exemplified by the work of Louis Kahn, whose “servant space,” sometimes used to harbor mechanical equipment, is compared to “the *poché* in the walls of Roman and Baroque architecture,” both regarded as “alternative means of accommodating an inside different from the outside” (Venturi, 1977, p. 82). Moreover, Venturi asserts that “contradiction, or at least contrast, between the inside and the outside is an essential characteristic of urban architecture,” and that the *poché* was a way to cope with “the space left over by this contradiction” (Venturi, 1977, p. 84).

Venturi and Rowe's critical framework for understanding the academic *poché* as a design resource with multiple uses may help clarify the argument at stake here. If the *poché* was a compositional technique employed to accommodate geometrical discrepancies between adjacent interior spaces—as required by the Beaux-Arts plan—it was also used to inscribe regular voids inside irregular exterior volumes. Besides, if the *poché* could manage discontinuities, as in the interior/exterior contrast discussed by Venturi, it also proved to be a helpful device considering the structural and mechanical demands of buildings. Although aligned with modern architecture and its new sense of space continuity, architects in Latin America do not seem to have completely discarded the old *poché* technique. On the contrary, they used it to serve the aims of modern space, at least in two different situations, which may or may not coexist within a single building: first, the insertion of the modern building into the traditional urban block; and second, the management of functional components and service systems to allow the maximum transparency.

The *Poché* and the City

The use of the *poché* in the urban sense, as suggested by Rowe and Venturi, can be observed in the work of several modern architects in Latin America. However, one would probably not find any recorded

written mention of the term by the authors of these buildings. Venturi notes that residual spaces are “sometimes awkward,” quoting Kahn’s assertion that “a building should have bad spaces as well as good spaces” (Venturi, 1977, p. 82). One might say that urban parcels are also frequently “awkward,” being the result of long-term processes of subdivision and/or reintegration, frequently shaped by private and circumstantial interests rather than by coherent public planning policies.

The *poché* might be understood as a sort of “realpolitik” for modern architecture. As explained by José Luis Romero in the classic *Latinamérica: las ciudades y las ideas*, the crisis of 1930 unified the destinies of Latin American capital cities. The rural exodus, or the “offensive of the countryside on the city,” manifested itself in the demographic and urban explosion that changed the physiognomy of cities across the continent (Romero, 2007, p. 321). The development of modern architecture in the region coincided with these social and economic processes and certainly played a role in the construction of this new urban physiognomy.

The traditional urban block, though often subdivided into awkward lots, retained both internal and external constructive logic, mainly directed toward maximizing building capacity and lot coverage. The densification and verticalization of the traditional city block frequently relied on what Carlo Aymonino called “distorted typologies”—typologies shaped a posteriori to reach the limits of the solely pre-established non-aedificandi areas: the streets (Aymonino, 1984, p. 76).

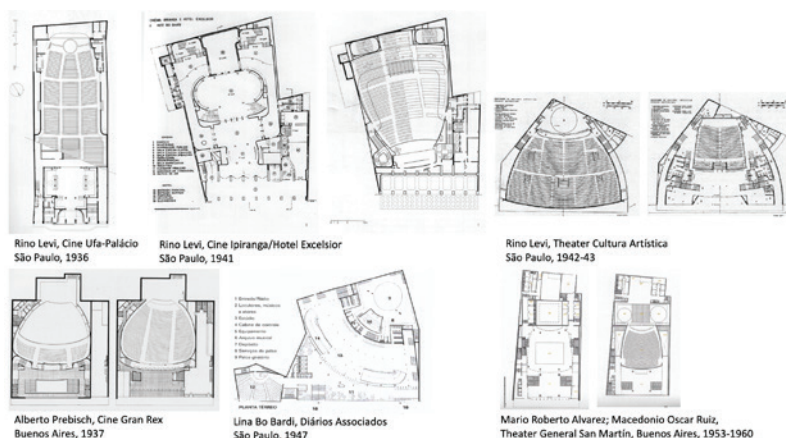


Figure 4

Distorted typologies.

Note. From: Anelli et al. (2001, pp. 78, 118, 119, 148); Borghini et al. (1987, p. 93); Ferraz (2018, p. 53); Jurado (2007, p. 167)

The theater was among these distorted typologies. From Rino Levi's Cine Ufa-Palácio (São Paulo) in the 1930s to Mario Roberto Álvarez and Macedonio Oscar Ruiz's Teatro Municipal General San Martín (Buenos Aires) in the 1950s, a series of similar urban facilities were designed accepting the external pressure imposed by irregularly shaped lots (Figure 4).

Rino Levi designed the Cine Ipiranga in 1941 and the Teatro Cultura Artística in 1942–1943 (Figure 4). The Cine Ipiranga occupied the ground floor of the high-rise building that housed the Hotel Excelsior, extending across the entire surface of a trapezoidal lot. Levi stretched a regular portico along the street, aligned with the hotel's façade. The entrance to the hotel was squeezed at one side of the portico, occupying the narrower, straighter section of the lot perpendicular to the street. The larger, deeper portion of the lot—where the big movie hall could be accommodated—was angled in relation to the street. Beyond the shared portico, the entrance, foyer, and waiting room were conceived as a sequence of regular spaces assembled along a central axis, parallel to the lot's angled limit. The ticket offices, symmetrically placed on either side of this axis, function as a *poché*, absorbing the spatial irregularities generated by this shift. On the second floor, taking advantage of the difference between the tapered figure of the acoustically shaped movie hall and the trapezoidal shape of the lot, Levi used the residual areas as a *poché*, housing staircases that led to the galleries on both sides of the room.³

The Teatro Cultura Artística's bilateral symmetrical plan occupied a parcel that, except from the front alignment, had a broken outline. Using the *poché* technique, minor service spaces were transferred to the peripheral rear and side zones, allowing the architect to build major, regular spaces inside an irregular site.

Mario Roberto Álvarez and Macedonio Oscar Ruiz adopted a similar strategy in the Teatro Municipal General San Martín (1953–1960), a vast complex situated on a deep lot between party walls (Figure 5). The bold, unobstructed, and regular 260 m² foyer and exhibition hall—one of the building's most distinctive features—was made possible through the old *poché* idea. Service spaces, lifts, and secondary stairs

3 On Rino Levi's acoustic expertise see: Anelli, R., Guerra, A., & Kon, N. (2001). *Rino Levi, arquitetura e cidade* (1st ed., pp. 179–180). Romano Guerra Editora.

were organized in two rows along both sides of the building, acting as thick walls that concealed the irregular angles of the lot, allowing the massive hall to take on a regular form. This hall serves both a smaller underground theater and a larger one suspended above it—conceived as a relatively autonomous volume supported by a set of oblique columns. In an expanded sense of the concept, one may suggest that this elevated volume functions as a giant *poché* for those who enter the building.

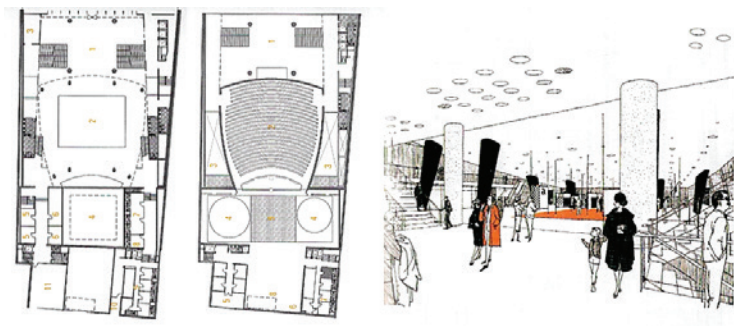


Figure 5

Mario Roberto Álvarez and Macedonio Oscar Ruiz, *Teatro Municipal General San Martín*, Buenos Aires (1953-1960).

Note. From: Jurado (2007, pp 167-168).

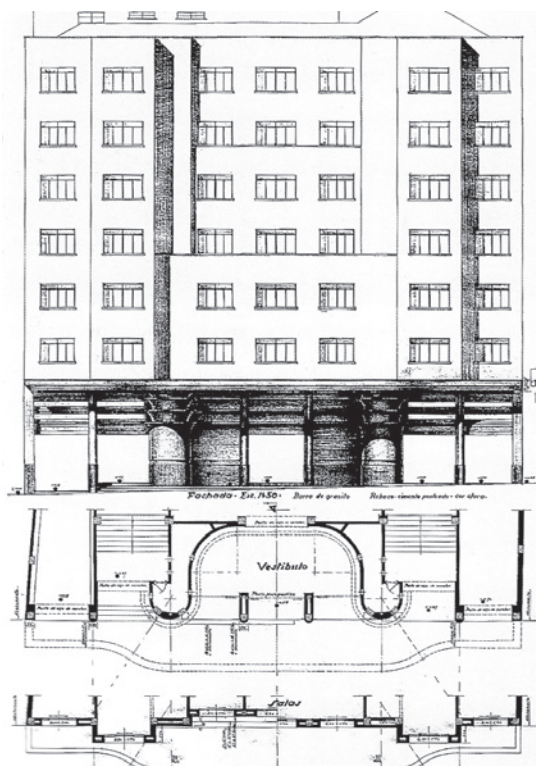


Figure 6

Rino Levi, *Cine Ufa-Palácio*, São Paulo (1936).

Note. From: Anelli et al. (2001, p. 78).

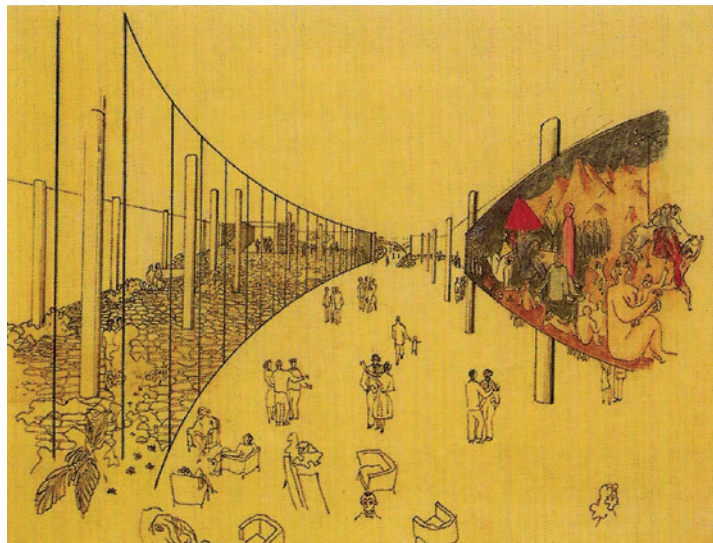
The almost contemporary Cine Ufa-Palácio, designed by Rino Levi in São Paulo in 1936, and the Cine Gran Rex, designed by Alberto Prebisch in Buenos Aires in 1937 (Borghini, Salama, & Solsona, 1987), were not built on awkward or irregular parcels but rather on regular ones (Figure 4). Yet both designs call upon the use of the *poché* to handle the discrepancy between the rectangular external volume of the building and the bowed shape of the movie hall—in the case of Rex—or the subtle inflections of interior spaces in Levi's Ufa-Palácio. Levi's symmetrical entrance space design, featuring two central columns set against a curved wall ending on both sides in generous circular volumes housing the ticket offices, improved by specially designed artificial lighting elements, recalls the Beaux-Arts meaning of the *poché* as expressive of character—something that could be even exaggerated or enriched to underscore the importance of the building (Figure 6).

Lina Bo Bardi, ever surprisingly, used the Brazilian *varanda* as a *poché* in her design for the Diários Associados Building (São Paulo, 1947, not built). The contradiction between the inside and the outside (to quote Venturi) is not transferred to the rear of the lot but resolved at the front, where Lina's *varanda* acts as a buffer between the semicircular interior foyer and the exterior street (Figures 4 and 7).

Figure 7

Lina Bo Bardi,
Diários Associados
Building, São
Paulo (1947).

Note. From: Ferraz
(2018, p. 52).



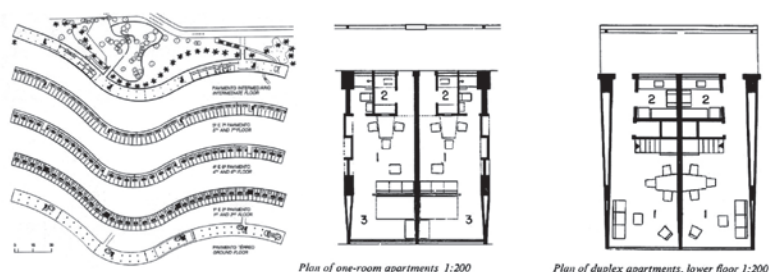


Figure 8

Affonso Eduardo Reidy, *Pedregulho Complex*, Rio de Janeiro (1946–1948).

Note. From: Mindlin (1956, pp. 122–123).

The *poché* can also be observed in architectural works that might be seen as pieces of a “modern city” liberated from the traditional urban subdivision. Affonso Eduardo Reidy’s free-standing, wide, serpentine building at the Pedregulho Complex (Rio de Janeiro, 1946–1948), endowed with *pilotis* and free façades, also owes its meandering shape to the presumably forgotten *poché*. Reidy inserted thick walls between the dwelling units—sometimes used as cabinets—to absorb the internal angles produced by the curvature of the building and to preserve the regularity of the interior spaces (Figure 8).

Lastly, if we adhere to Rowe’s “overhauled” understanding of the *poché*—in which it is no longer limited to the inner part of a building—we could add to this list the plastic Covered Plaza by Carlos Raúl Villanueva (University City of Caracas, 1952–1953), which softly engages the inflected form of the Aula Magna and the orthogonal volume of the rectorate building.

The *Poché* and the Private Life of Buildings

As Reyner Banham put it, iron, steel, and concrete were new topics when they were incorporated into modern architecture, but “their general category was old and familiar. Not so electric lighting or mechanical ventilation” (Banham, 1984, p. 10). In the Beaux-Arts tradition, the *poché* was associated not only with a structural meaning but also—retrospectively—with a “functional” one. As already stated, the *poché*, understood as a shared graphic code, implied the existence of a reserved area, set aside for future construction and structural arrangements. In addition, it also denoted the placement of tiny service spaces inside these mostly opaque zones of masonry.

The *poché* holds a sort of “Janus-like quality,” borrowing Rowe’s term to define architectural elements that simultaneously express an objective

functional purpose and evoke more open associations central to the idea of character (Rowe, 1976, p. 69). The *poché* was used by modern architects both to discipline and to hide the functional and mechanical components of buildings.

Oscar Niemeyer's Casa do Baile (Pampulha, 1942) is well known for its singular ovoid shape, prolonged by a flowing concrete slab over *pilotis*. Niemeyer's scheme overlapped two off-centered circles with slightly different diameters. The restaurant—the main space—was set in the smaller circle. The kitchen and service areas filled the crescent left between the two circles, functioning as a *poché*. This enabled the restaurant to be perceived as a free, neat round room from the inside, while preserving the unity of the whole external volume (Figures 9 and 10).

Figure 9

Oscar Niemeyer,
Casa do Baile,
Pampulha (1942).

Note. From:
Papadaki
(1960, p. 107).

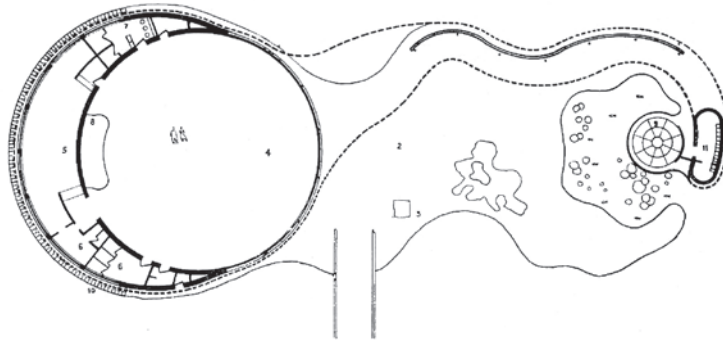


Figure 10

Oscar Niemeyer,
Casa do Baile,
Pampulha (1942).

Note. Photo:
Claudia Costa
Cabral.



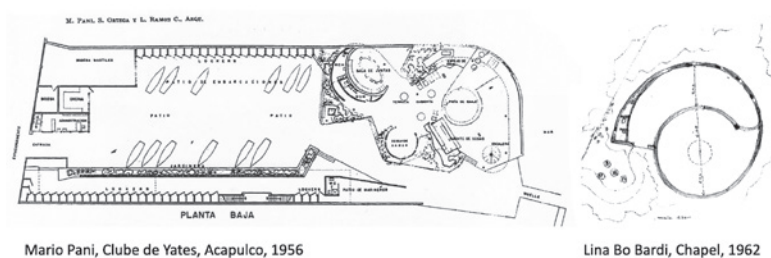


Figure 11

Mario Pani, *Club de Yates, Acapulco* (1956); Lina Bo Bardi, *Chapel* (1962).

Note. From Noelle (2008, p. 150); Ferraz (2018, p. 171).

A similar use of the *poché* can be found in Mario Pani's circular rooms in the Club de Yates in Acapulco (1956), as well as in Lina Bo Bardi's 1962 study for a chapel (Figure 11). Later, Lina would once again appeal to the *poché* to accommodate the kitchen and service areas of the Restaurant Coaty in Salvador de Bahia (1986). The main space was a circular room built around an existing tree. The kitchen was placed in an adjacent circular volume, while the remaining services were pushed toward the rear, taking advantage of the marginal space between the circle and the straight edge of the lot (Figures 12 and 13).

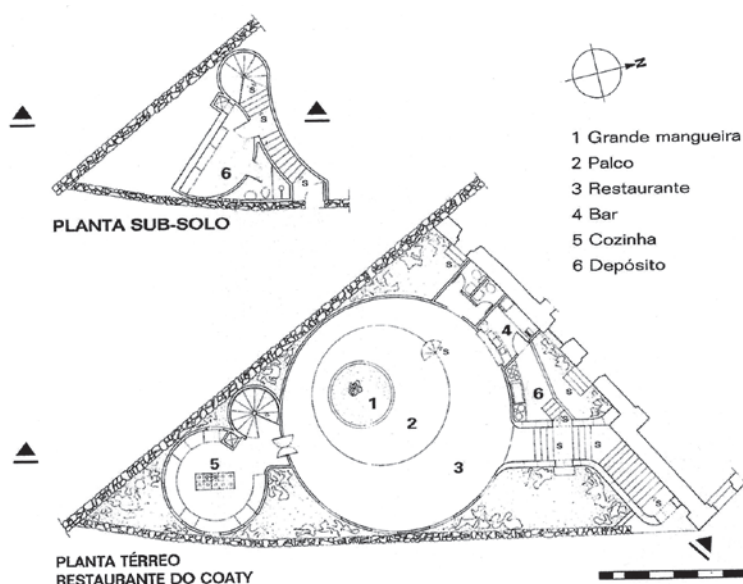


Figure 12

Lina Bo Bardi, *Restaurant Coaty, Salvador de Bahia* (1986).

Note. Ferraz (2018, p. 171).

Figure 13

Lina Bo Bardi,
Restaurant Coaty,
Salvador de Bahia
(1986).

Note. Photo:
Claudia Costa
Cabral.

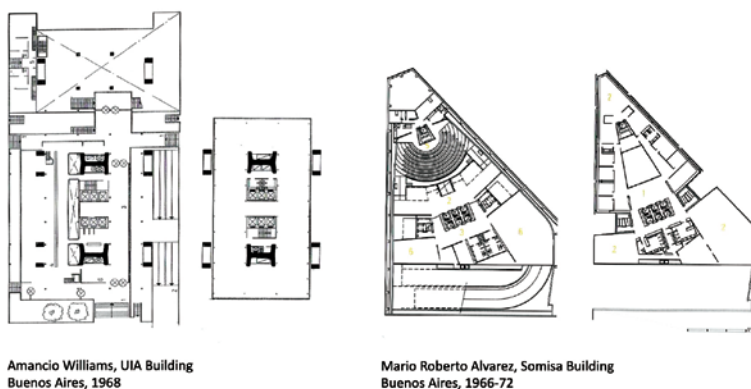


Moreover, the notion of *poché* can be related to the condensed services cores functioning as solid interior volumes, as seen in Amancio Williams's design for the UIA Building (Buenos Aires, 1968) and Mario Roberto Álvarez's Somisa Building (Buenos Aires, 1966–1972) (Figure 14). In the symmetrical plan of the Somisa Building, which coincides with the triangular shape of the lot, lifts and service compartments are arranged along a central axis, enabling a free façade and a transparent interior space. Williams packed two mega-pillars, service shafts, toilets, stairs, and lifts into four equivalent volumes at the center of a released floor plan. Similarly, Clorindo Testa designed the four giant pillars of the Biblioteca Nacional (Buenos Aires, 1962–1995) as hollow structures, where he inserted lifts, toilets, service shafts, and so on (Figure 15). The service *poché* might also pop out as an exterior volume, as Antonio Bonet showed on the terrace of the Hostería La Solana del Mar (Portezuelo, 1946) (Figure 16).

Figure 14

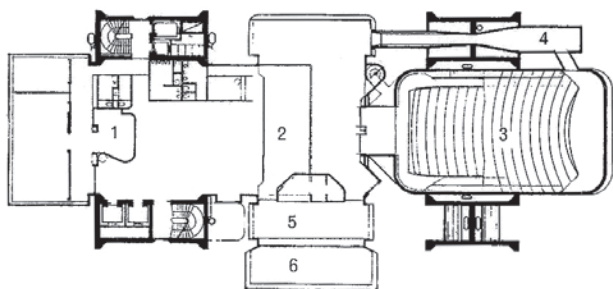
Amancio Williams,
UIA Building,
Buenos Aires
(1968); Mario
Roberto Álvarez,
Somisa Building,
Buenos Aires
(1966–1972).

Note. From:
Williams (2008,
pp. 30–31); Jurado
(2007, p. 94).

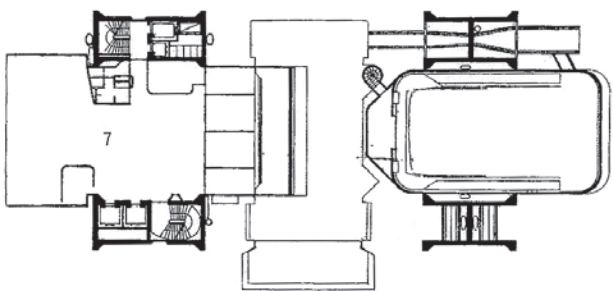


Amancio Williams, *UIA Building*
Buenos Aires, 1968

Mario Roberto Álvarez, *Somisa Building*
Buenos Aires, 1966–72



First floor



Mezzanine

Figure 15

Clorindo Testa,
*Biblioteca
Nacional*, Buenos
Aires (1962-1995).

Note. From:
Cuadra
(2000, p. 57).

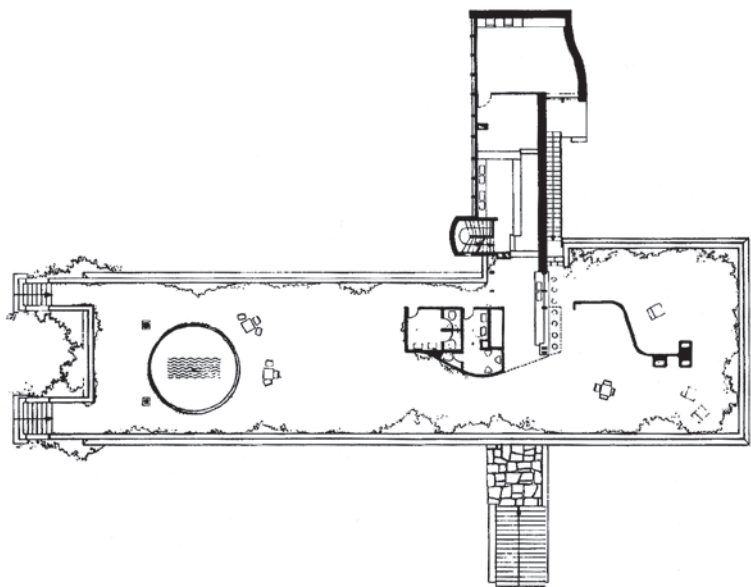


Figure 16

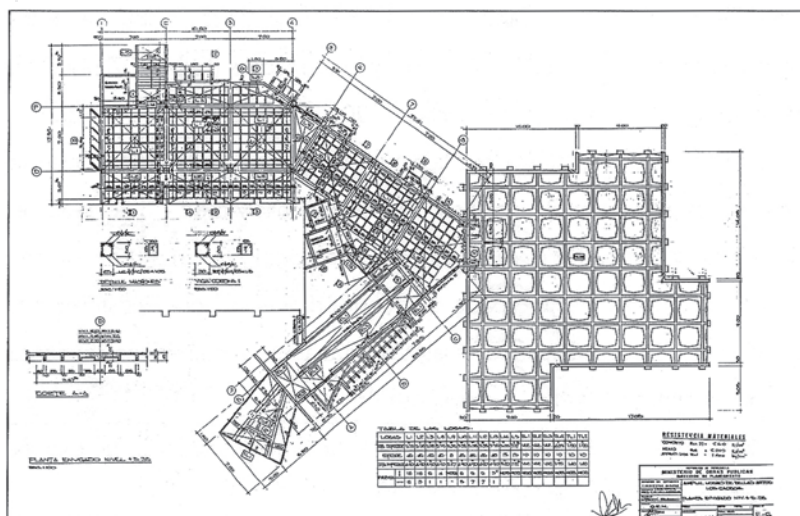
Antonio Bonet, *La
Solana del Mar*,
Portezuelo (1946).

Note. From:
Katzenstein et al.
(1985, p. 43).

Figure 17

Carlos Raúl Villanueva, *Museo de Bellas Artes*, Second Expansion, Caracas (1966-1976).

Note. From Dembo (2011, p. 188).



As for the relatively new categories pointed out by Reyner Banham—plumbing, electric lighting, mechanic ventilation, and so forth—perhaps the most interesting example is the second expansion of the Museo de Bellas Artes in Caracas, carried out by Carlos Raúl Villanueva between 1966 and 1976 (Figure 17). The original building, constructed by Villanueva between 1935 and 1938, featured a symmetrical, Beaux-Art-inspired plan and a Neoclassical façade, despite the use of reinforced concrete columns covered with white mortar. Villanueva completed the first expansion of the building in 1952, keeping the original axial scheme and one-story height. In 1966, he enlarged the complex with a markedly different structure. He housed the new museum galleries in a resolutely modern five-story tower of exposed concrete, accessed by ramps (Castro, 2018). Following Louis Kahn's precedent at the Yale University Art Gallery (1951-1953)—in which Kahn unified structure, installations, and ceiling into a reinforced concrete slab composed of hollow tetrahedrons—Villanueva designed the horizontal structure of the galleries tower as a structural and functional *poché*.

The tower was supported by four external walls of reinforced concrete. Each level housed a square exhibition room measuring 21 meters wide and four meters high, entirely free of interior columns. Villanueva developed a prefabricated system for the horizontal structure to be cast at the construction site. It was based on a regular three-by-three-meter grid and was composed of distinct types of elements: the so-called “frames,”

used to form the ceiling; the “crosses,” found within the structure’s depth to connect the elements of the lower and upper cords; and the “plates,” which formed the flooring. Joined by post-tensioned cables, these pieces formed a three-dimensional grid 1,4 meters in depth (Castro, 2018). Villanueva explained the advantages of this thick yet semi-hollow structure, not only in terms of weight reduction but also for the space it provided for installations, lighting fixtures, fittings, among others, which could easily pass through the whole structure (Villanueva, 1966).

CONCLUSION

The *poché* was essential to an academic idea of composition in which structural and functional components could be condensed within an opaque masonry mass. Such opaqueness has also been described as the symptom of a design system that prioritized the figurative aspects of composition over the more practical ones—those related to construction and services—which were left to be specified at a later stage (Corona Martínez, 1990). From Laugier to the Bauhaus, the functionalist doctrine would contradict this practice, advocating instead for an architecture in which each part clearly expressed its constructive and functional role. As Barry Bergdoll has put it, Laugier’s allegory of the primitive hut—and his insistence that walls needed for protection but not for structural support should never be employed without showing “their artifice”—established “the ethical criteria of truth which would have a long life in modern architectural theory” (Bergdoll, 2000, p. 12).

As a design technique learned from the academic tradition, the *poché* may be seen as opposed to the clarity pursued by modern architecture. This subtle, understated persistence of the *poché* in the practice of modern architects in Latin America—as illustrated by the cases discussed here—reveals a resourceful, original, and inventive use of an old design tradition years before the ban against the use of history was lifted and the Beaux-Arts system inspired an extensive historiographical review by museums and scholars.⁴

4 Although the presence of the *poché* in contemporary architecture could be explored—as other authors have shown (Lueder, 2015; Young, 2019)—we would not, strictly speaking, referring to the same phenomenon. The historiographical review of the academic tradition mediates between modern architecture and the contemporary scene. It poses a somehow different question that would require the assessment of a larger historiographical framework, which exceeds the aim of this article, centered on the knowledge of modern architecture.

The Beaux-Arts *poché* tradition may have had formal or even decorous motivations, but it was also objective and pragmatic. The many ways in which the *poché* was employed and reinvented over the years show the persistence of disciplinary knowledge. The history of architecture has emphasized ruptures rather than continuities. Sounding breakups and visible turns have been more profoundly interrogated and scrutinized than the plain and more or less unnoticeable persistence of the disciplinary techniques and the practical instrumentality of architecture as a profession.

Modern architecture embraced radical, revolutionary statements on structuring architectural space, hoping to shape new ways of thinking and comply with current social requirements. Academic tradition, by contrast, was probably more concerned with perfecting a system of stable—though not immutable—rules, rather than seeking to transcend them in search of a revolutionary future. Yet, as an “a-stylar” body of principles, as Colquhoun has put it, the Beaux-Arts system seems to have continued supplying modern architecture with useful ammunition in its long avant-garde battle.

REFERENCES

- Anelli, R., Guerra, A., & Kon, N. (2001). *Rino Levi, arquitetura e cidade*. Romano Guerra Editora.
- Aymonino, C. (1984). *O significado das cidades*. Presença.
- Banham, R. (1984). *The architecture of the well-tempered environment* (2nd ed). The University of Chicago Press.
- Bergdoll, B. (2000). *European architecture 1750–1890*. Oxford University Press.
- Borghini, S., Salama, H., & Solsona, J. (1987). *1930–1950 Arquitectura moderna en Buenos Aires*. Nobuko.
- Chafee, R. (1977). The teaching of architecture at the École des Beaux-Arts. In A. Drexler (ed.), *The architecture of the École des Beaux-Arts* (pp. 61–109). The Museum of Modern Art.
- Colquhoun, A. (1986). Conflitti ideologici del moderno. *Casabella*, 520–521, 11–18.
- Comas, C. E. (2006). Corollaire brésilien: l'architecture moderne et la tradition académique. *Les Cahiers de la Recherche Architecturale, Urbaine et Paysagère*, 18–19, 47–66.
- Comas, C. E. (2019). Beaux-Arts y arquitectura en América Latina. *Summa+*, 172, 128.

- Corona Martínez, A. (1990). *Ensayo sobre el proyecto*. CP67.
- Cuadra, M. (2000). *Clorindo Testa, architect*. Nai Publishers.
- de Castro, C. E. B. (2018). *Paredes modernas, o Museu de Belas Artes de Caracas e o SESC Pompéia* [Master's thesis. Universidade Federal do Rio Grande do Sul].
- Dembo, N. (2011). *La tectónica en la obra de Carlos Raúl Villanueva: aproximación en tres tempos*. UCV.
- Drexler, A. (Ed.). (1975). *The architecture of the École des Beaux-Arts*. The Museum of Modern Art.
- Ferraz, M. C. (Ed.). (2018). *Lina Bo Bardi*. 4th ed. Romano Guerra Editora.
- Gregotti, V. (1986). *Costruire l'architettura*. *Casabella*, 520–521, 2–5.
- Harbeson, J. F. (1926). *The study of architectural design, with special reference to the program of the Beaux-Arts Institute of Design*. Pencil Points Press.
- Hautecoeur, L. (1964). *História geral da arte: da natureza à abstração* (Vol. 3, S. Milliet, Trans.). Difusão Européia do Livro.
- Jurado, M. (2007). *Diez estudios argentinos: Mario Roberto Álvarez y Asociados*. 1st ed. Arte Gráfico Editorial Argentino.
- Katzenstein, E., Natanson, G., & Schwartzman, H. (1985). *Antonio Bonet: arquitectura y urbanismo en el Río de la Plata y España*. Espacio Editora.
- Lueder, C. (2015). *Poché: The innominate evolution of a Koolhaasian technique*. *OASE*, 94, 124–131.
- Mindlin, H. E. (1956). *Modern architecture in Brazil*. Reinhold Publishing Corporation.
- Noelle, L. (Ed.). (2008). *Mario Pani*. UNAM, Instituto de Investigaciones Estéticas.
- Nouvel Opéra. Plan (2025, March 8). [Image]. Wikimedia Commons. https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Nouvel_Op%C3%A9ra._Plan_-_Charles_Garnier_-_btv1b53221329q.jpg
- Palau, L. (1916, mayo). Proyecto de un mausoleo. *Revista de Arquitectura*, II(5), sección *Estímulo de Arquitectura*, lámina IV. <https://biblioteca.fadu.uba.ar/catalogo/revistas/pdf.php?f=pdf/files/e50b85e708b77b8928006cb6824b086c&g=6>
- Papadaki, S. (1960). *Oscar Niemeyer*. George Braziller.
- Peyre, J. & De Wailly, Ch. (1781). Plans du Théâtre de l'Odéon. Plan du rez de chaussée au niveau du parterre [Image]. Bibliothèque Historique de la Ville de Paris. [https://bibliotheques-specialisees.paris.fr/ark:/73873/pf0001998045/v0001.simple.highlight=Cr%C3%A9ateur:%20%22Wailly,%20%20Charles%20de%20\(1729-1798\)%22.selectedTab=record](https://bibliotheques-specialisees.paris.fr/ark:/73873/pf0001998045/v0001.simple.highlight=Cr%C3%A9ateur:%20%22Wailly,%20%20Charles%20de%20(1729-1798)%22.selectedTab=record)
- Romero, J. L. (2007). *Latinoamérica: las ciudades y las ideas*. Siglo Veintiuno Argentina.
- Rowe, C. (1976). *The mathematics of the ideal villa and other essays*. The MIT Press.
- Rowe, C., & Koetter, F. (1979). *Collage city*. The MIT Press.

- Solá, F. (1916, mayo). Proyecto de un mausoleo. *Revista de Arquitectura*, II(5), sección *Estímulo de Arquitectura*, lámina I. <https://biblioteca.fadu.uba.ar/catalogo/revistas/pdf.php?f=pdf/files/e50b85e708b77b8928006cb6824b086c&g=6>
- Soto, R. (1916, mayo). Proyecto de un mausoleo. *Revista de Arquitectura*, II(5), sección *Estímulo de Arquitectura*, lámina I. <https://biblioteca.fadu.uba.ar/catalogo/revistas/pdf.php?f=pdf/files/e50b85e708b77b8928006cb6824b086c&g=6>
- Szambien, W. (1986). L'avvento dell composizione architettónica in Francia. *Casabella* 520–521, 64–66.
- Venturi, R. (1977). *Complexity and contradiction in architecture*. The Museum of Modern Art.
- Villanueva, C. (1966). Ampliación del Museo de Bellas Artes en el Parque Los Caobos en Caracas. Memoria Descriptiva – Estructura. In C. E. B. de Castro (2018). *Paredes modernas, o Museu de Belas Artes de Caracas e o SESC Pompéia* [Master's thesis. Universidade Federal do Rio Grande do Sul], pp. 258–262.
- Williams, C. (2008). Amancio Williams: obras y textos. 47 *al fondo*, 17, 30–31. <http://bdzalba.fau.unlp.edu.ar/greenstone/collect/investig/index/assoc/AR174.dir/doc.pdf>
- Young, M. (2019). Paradigms in the *poché*. In A. Kulper, G. La, & J. Ficca (Eds.), *107th ACSA Annual Meeting Proceedings, Black Box* (pp. 190–195).

GENEALOGIES OF POWER: ARCHITECTURAL RESPONSES TO CRISIS IN HISTORICAL AND CONTEMPORARY CONTEXTS

GENEALOGÍAS DEL PODER: RESPUESTAS ARQUITECTÓNICAS A LAS CRISIS EN CONTEXTOS HISTÓRICOS Y CONTEMPORÁNEOS

MATEJA KURIR

Urban Planning Institute of the Republic of Slovenia

Received: January 9, 2025

Accepted: May 16, 2025

doi: <https://doi.org/10.26439/limaq2025.n016.7697>

Since its beginnings, architecture has served not only as a means of providing shelter but also as a significant manifestation of power. Starting with definitions of both architecture and power, this paper traces a potential genealogy of their relationship across four distinct historical periods: Antiquity, the Renaissance, the Enlightenment, and the modern era. The analysis situates architecture as a medium of control, surveillance, and social organization, revealing how power structures are embedded within architectural forms and practices. The study concludes by addressing two key challenges of power in architecture: the environmental crisis and war.

architecture, power, surveillance,
environmental crisis, war

Desde sus inicios, la arquitectura ha funcionado no solo como un medio para proveer refugio, sino también como una manifestación significativa del poder. Partiendo de las definiciones tanto de arquitectura como de poder, este artículo traza una posible genealogía de su relación a lo largo de cuatro periodos históricos distintos: la Antigüedad, el Renacimiento, la Ilustración y la época moderna y contemporánea. El análisis sitúa a la arquitectura como un medio de control, vigilancia y organización social y muestra cómo las estructuras de poder se encuentran incrustadas en las formas y prácticas arquitectónicas. El estudio concluye abordando dos desafíos clave del poder en la arquitectura: la crisis ambiental y la guerra.

Arquitectura, poder, vigilancia, crisis
ambiental, guerra

This is an open access article, published under the terms of the Creative Commons Attribution 4.0 International (CC BY 4.0) license.

INTRODUCTION

Architecture does more than design and construct shelter to protect humans from conditions such as weather, violence, or the gaze of others. It also builds and sustains communities. Architecture plays a crucial role in shaping both private and public spaces, facilitating—or disrupting—human interaction. As a practice, it is inherently woven into the collective fabric of society, and it has been so since its very beginnings. As Walter Benjamin once remarked:

Buildings have been man's companions since primordial times. Many art forms have developed and perished [...] But the human need for shelter is lasting. Architecture has never been idle. Its history is more ancient than that of any other art, and its claim to being a living force has significance in every attempt to comprehend the relationship of the masses to art. (Benjamin, 1969, p. 18)

This paper aims to explore some of the roles architecture plays in society. While Benjamin acknowledged its function as shelter, he was primarily interested in how architecture provides a unique materialist perspective on society—serving as a mirror, an overview set in stone, of its fundamental contradictions. Building on his insights, the present study seeks to move further by focusing on a specific dimension of the relationship between architecture and the masses: the question of power. Rather than accepting Benjamin's well-known claim that the masses perceive and engage with architecture only superficially, in a state of distraction, we examine how architecture functions as both a source and a symbol of power. Our aim is to question a seemingly self-evident assumption in philosophy and architectural theory—namely, that architecture, through its multifaceted effects, inevitably constructs the spatial dimension of power—and to discuss the notion of power in architecture.

Drawing from a critical tradition within philosophy, this paper proposes a reading of key ruptures and contradictions in the history of architecture that have shaped its complex relationship with power. Given the vast and multifaceted nature of this topic, the present analysis necessarily adopts a broad—though inherently limited and therefore generalized—perspective on the notion of power in architecture. This framework is informed by elements of continental philosophy and architectural theory, particularly within the European intellectual tradition (Foucault, 1980; Tafuri, 1973/1999).

Beginning with definitions of both architecture and power, this paper traces a potential genealogy of their relationship across four distinct historical periods: Antiquity, the Renaissance, the Enlightenment, and the modern era. We briefly examine how each period reflects a *shift* in the ways architecture has embodied, mediated, or contested political systems and power structures. The study concludes by focusing on two contemporary crises—environmental collapse and warfare—as critical arenas where the contradictions in the relationship between architecture and power become most visible. Considering these immense challenges, which have inevitably forced the discipline to reconsider its own operational logic, we argue that architecture, both as discipline and practice, now stands at an unprecedented historical crossroads in confronting the question of power.

METHODOLOGY

A vast and insightful body of academic literature has critically examined the relationship between architecture and power. Among the more recent contributions are Paul Hirst's *Space and Power: Politics, War and Architecture* (2005) and Michael Minkenberg's *Power and Architecture* (2014). These are complemented by foundational texts such as Hilde Heynen's *Architecture and Modernity: A Critique* (1999) and Douglas Spencer's *The Architecture of Neoliberalism* (2016), which interrogates the intersections of architecture, ideology, and contemporary capitalist power structures.

Equally significant are earlier theoretical contributions. Henri Lefebvre's *The Production of Space* (1974/1991) and *The Right to the City* (1968/1996) examine how spatial production is intimately bound to social relations and structures of power. Manfredo Tafuri's seminal *Architecture and Utopia* (1973/1999), along with other works, offers a critical account of architecture's role within capitalist development and ideological production. Michel Foucault's concept of *heterotopia*, introduced in *Of Other Spaces* (1967/1986), has significantly contributed to the understanding of power in postmodern space. However, it was with *Power/Knowledge* (1980) and *Discipline and Punish* (1977/1995) that Foucault introduced a more explicit critique of the spatialization of power and the role architecture plays in that process. Fredric Jameson's *Postmodernism, or, the Cultural Logic of Late Capitalism* (1991) similarly provides a crucial cultural critique of the built environment under late capitalism, framing architecture as both a material and symbolic expression of global economic and political power. Although

Edward Said did not write a book specifically focused on architecture, his work—especially *Culture and Imperialism* (1993)—has been highly influential in shaping scholarly perspectives on architecture, power, and colonialism. Together, these texts provide the framework that this paper seeks to build upon in exploring the contemporary entanglements of architecture and power.

This study starts with the hypothesis that architecture has shaped the spatial dimension of power since its very beginnings, though the relationship between architecture and power has crucially changed in contemporary times.¹ We support this claim by proposing that architecture has historically responded to societal challenges by undergoing structural and fundamental shifts within the discipline—shifts that have often reflected the prevailing political systems of their time.

The paper opens by exploring the terms “architecture” and “power,” offering a preliminary outline of their possible meanings. This is followed by a genealogical study into their intersection, tracing the evolution of their relationship from the origins of classical architectural practice in Antiquity to the modern era. The analysis focuses on key ruptures in the development of the discipline within the European context. Particular attention is given to the political systems and power structures of each period, particularly in terms of their imprint on the production processes of the predominant architectural styles or “languages” of the time.

Through this attempted genealogy, the paper seeks to establish concepts for understanding the interplay between architecture and power in contemporary contexts, while drawing attention to the differences with earlier historical periods. These contexts are marked by pressing challenges such as the environmental crisis and war. While the notion of “crisis” is not exhaustively analyzed, it is adopted—admittedly in a somewhat blunt manner—as a condition that has characterized architectural practice.²

¹ This paper is a modified and adapted version of my introduction to the Slovenian edited volume *On Power in Architecture* (Kurir, 2024). While it does not specifically address feminist perspectives on power and architecture, I consider these perspectives to be extremely important.

² The practice of architecture finds itself in a profound state of crisis, as evidenced by extensive discussions across disciplines and recent scholarly works. While a

Positioned at the intersection of philosophy and architectural theory, this paper engages with abstract concepts and reasoning to offer a perspective on some of the pressing social questions surrounding architecture. It proposes a broad—therefore inherently limited and necessarily generalized—view of power in architecture. In doing so, the study seeks to open up critical and timely discussions for architectural practice—discussions often sidelined in an era dominated by a neoliberal logic that prioritizes only the practical and material dimensions. Given the vast and multifaceted nature of this work's ambitions, it is perhaps understandable that not all the larger questions it raises can be fully addressed within the scope of a single paper.

THE MEANING OF ARCHITECTURE AND POWER (AND THEIR INTERSECTION)

“Power” and “architecture” are complex, broad, and polysemous concepts; hence, we begin with a minimal definition of these two terms and analyse their intersection.

Architecture gives shelter; it embodies the knowledge that shapes and designs the space to protect human beings from external impacts. The term architecture (*architectūra*) was first used in Latin; its root comes from the Greek *archē* (ἀρχή), meaning *beginning*, *origin*, or *first principle*, and *téktōn*, associated with knitting, weaving, and building (Oxford English Dictionary, n.d.). In its primary definition, architecture is the activity of designing space, conducted by an architect, with the purpose of establishing a boundary between the outside and the inside to protect human life.

However, as a form of knowledge, architecture always transcends its primary purpose. Wherever it stands, it exerts dominance over

comprehensive bibliography on the concept of crisis—even limited to recent years—would be vast, several key references provide critical insight. From a philosophical perspective, the arguments of Thomas Kuhn and Massimo Cacciari offer essential frameworks to contextualize this crisis, while a recent socialist framework is provided by Holgersen in *Against the Crisis: Economy and Ecology in a Burning World* (2024). Within the field of architecture, the editorial “Culture of Crisis” in *Architectural Histories* provides an examination of this theme, highlighting the challenges currently facing contemporary architectural practices (Pyla & Özkaya, 2013). Additional perspectives can be found in Shank's (2008) analysis of crisis as a productive category in historical discourse and in Koselleck and Richter's (2006) seminal exploration of the term's conceptual evolution.

nature, space, and place. Knowledge about construction shapes a space intended not only for the provision of shelter from the outside but also for prestige and social power. Not every building is architecture. Architecture does not only create shelters; as a form of knowledge, it is oriented toward more than merely providing refuge. It conceives space in ways that always already “interprets a way of life valid for a certain period,” as defined by Sigfried Giedion (1954). From this perspective, we propose defining architecture as the discipline that designs a perfected space, a space in its *surplus*. Architecture is not only a shield against the external but, above all, the (designing) surplus that—as knowledge—stands on the border between technics (engineering) and aesthetics (art).

Power likely permeates every aspect of life, which is why any attempt to define it might inevitably fall short. It is practically everywhere: it seems to emerge the moment two people enter into a relationship. It shapes political,³ social, cultural, economic, and even private relationships.⁴ In philosophy, the conceptualization and definition of power has been addressed by nearly every philosopher—from Socrates and Plato to Machiavelli, Hobbes, and Rousseau; from Hegel and Marx to Arendt, Agamben, and Žižek—which is why it can only be compared with sex in terms of its popularity. And even sex is ultimately a matter of power.⁵

If we try to define power by starting with its sheer etymology, the English word *power* originates from the Latin *potere* and is related to the French *pouvoir*, both meaning ‘to be able’. However, the term *power* seems to encompass a much broader meaning than the simple capacity to do something, and etymology alone cannot capture the full complexity of the concept.

In his seminal work *Power: A Radical View* (1974/2005), Steven Lukes described power as a highly contested concept. According to Lukes,

³ In discussions about the organization of political power, we typically refer to three classical forms—monarchy, aristocracy, and democracy—as well as concepts such as the state, sovereignty, and the separation of powers. However, these implications of political theory and philosophy are not the subject here; instead, our interest is in power in a broader context.

⁴ For further reading, see: Foucault (1980, 1986, 2008), Luhmann (2017), and Arendt (1961, 2006).

⁵ As Alenka Zupančič states, “Everything is about sex except sex. Sex is about power” (Zupančič, 2020, p. 5).

power is a challenging and disputed term because it is shaped by relations of power themselves, which are intrinsically tied to the positions of its theorists and their philosophical standpoints. These standpoints, in turn, are often linked to the differing methodologies and perspectives employed to understand power.

Power has numerous definitions, the most common of which arguably presents it as domination, or “power-over.” Max Weber, for instance, defined power as “the probability that one actor within a social relationship will be in a position to carry out his own will despite resistance” (Weber, 1978, p. 53). Similarly, Michel Foucault argued, “If we speak of the structures of the mechanism of power, it is only insofar as we suppose that certain persons exercise power over others” (Foucault, 1983, p. 217). In contrast, power is also conceptualized as a capacity, or “power-to.” Thomas Hobbes, for example, described power as a person’s “present means ... to obtain some future apparent good” (Hobbes, 1651/1985, p. 150).

In a very similar fashion, Hannah Arendt defined power as a capacity, suggesting that “power springs up between men when they act together and vanishes the moment they disperse” (Arendt, 1958, p. 200). Here, power is portrayed as a fundamental element of society, emerging whenever two or more people interact.

Power is often closely associated with terms such as domination, sovereignty, ideology, violence, and authority. While it is sometimes conflated with those terms, it is crucial to distinguish power in its most essential sense from these related notions. Hannah Arendt and Michel Foucault have proposed some of the most compelling theories of power in the 20th century. In her seminal book *On Violence*, Arendt emphasized the need to think of power in its singularity, defining it as “the human ability not just to act but to act in concert” (Arendt, 1970).

Arendt (1961) argued that Western political concepts are rooted in the Roman foundations of the political realm in Antiquity. She placed the “Roman trinity of religion, tradition, and authority” (p. 125) at the core of these foundations prior to the modern era. According to her, the crises of modernity originated from the loss of tradition and religion, combined with the eventual loss of authority—the latter enduring longer but experiencing a decisive break during the Enlightenment. For Arendt, the question of what authority is in modern times must be reframed as what authority was. Modernity, she contended, is

characterized precisely by the loss of authority. Importantly, Arendt noted that authority implies obedience but is not synonymous with violence: “Since authority always demands obedience, it is commonly mistaken for some form of power or violence. Yet authority precludes the use of external means of coercion. Where force is used, authority itself has failed!” (Arendt, 1961, p. 93).

In what follows, we reflect on power not only as might and governance but also as resistance, defiance, and struggle. In this context, we treat “power” and “might” as closely related—at times even interchangeable. Drawing on Hannah Arendt’s understanding of power, we aim to explore its nuances by examining how it differs from related concepts such as violence, authority, and sovereignty. Power, then, may be defined as a concentration of might, rights, rules, and various tools of repression employed to enforce those rules within a given domain. Considering the violence that often accompanies power—whether as a visible act or an invisible threat of punishment—power also closely intersects with authority and sovereignty.

How can we think about the intersection of architecture and power? The formulation of *power in architecture* may be understood in at least two ways: as might and power operating *within* architecture and as tensions *external* to it. Within architecture as knowledge, there have always been tensions—power plays for the predominance of concepts, principles, or ideals—shaping the structural conception of architecture as a discipline and, consequently, the design of space based on those concepts. Power relations within architecture are manifested in the conception of the core of architectural knowledge (that is, the main lexicon of architecture, such as the orders of columns and the proportions of classical architecture, which remained central for over a millennium), the affirmation of building techniques (from stone and wood to concrete and steel, and so on), and the professional formation of architects, including the modes of conveying knowledge through education.

When we talk about power relations external to architecture, we talk about politics, society, and economy—domains that architecture spatializes. In this sense, architecture can be understood as an activity that represents power and designs the image of power in space. The main body of architecture—consisting of places of worship (such as the Athenian Parthenon, Hagia Sophia in Istanbul, and St. Peter’s Basilica in Rome) and civic buildings (including the Colosseum in

Rome, the Panthéon in Paris, the Altes Museum in Berlin, the United Nations Headquarters in New York, and the Bird's Nest Stadium in Beijing)—may be read as expressions of ruling power spatialized by architecture across very different periods of history. Architecture has always provided the spatialization of power, erecting buildings that were sometimes very similar despite being designed for quite different political systems. One might say that architecture has produced varied materializations of political systems: from the sacred to the spectacle, from dictatorship to democracy, from slavery to capitalism, from social politics to neoliberal investments.

If we turn to the origins of the possible readings of power in architecture, the first distinct landmark emerges in the period when, with classical architecture, the discipline took shape as knowledge in Rome. In terms of their main features, the power relations at work in architecture were formed during that era. For this reason, our attempt at a genealogy of power in architecture begins precisely there: in Rome.

THE ALLIANCE OF ARCHITECTURE AND POWER: FROM ANTIQUITY TO THE RENAISSANCE

The Foundations of Architecture: Antiquity

As discussed in John Summerson's brilliant work *The Classical Language of Architecture* (2006), the purpose of classical architecture was to achieve formal harmony among all parts of a building through the use of column orders and proportions. The first orders of columns—foundational to classical architecture—originated in ancient Greece, where they adorned temple colonnades. Among these, the Doric order stands out as the earliest and most austere. Before the emergence of Roman architectural expression, the grammar of the Doric temple can already be seen as a fragment of the grammar of power—specifically that of the Dorians, a group of tribes who invaded ancient Greece around 1200 BCE. The architectural language of the Doric order reflects not only structural rigor but also the cultural values, authority, and social organization of the Dorian communities. This genealogy of classical architecture thus begins with the Greek orders, tracing how architectural forms became embedded expressions of political power, long before they were systematized and expanded in the Roman context. Once this knowledge was transmitted to the Romans, it transcended sacred contexts to permeate public spaces.

In Antiquity, the Roman writer and architect Vitruvius detailed these orders, proportions, and construction principles for both private and public buildings in his seminal treatise *De Architectura Libri Decem* translated as *On Architecture* (1931/1983). For Romans, architecture was synonymous with the orders of columns; they believed there could be no architecture without them. The Roman innovation of the arch enabled the construction of multi-story sacral and civic buildings. They systematized architectural knowledge, standardizing construction through mathematical and geometric principles. They built temples and civic buildings of unprecedented scale, including amphitheaters, theaters, bathhouses (thermae), basilicas, and triumphal arches, integrated with both civic and sacred spaces. These were complemented with a network of aqueducts and other exemplary feats of engineering, all constructed uniformly by a political organization that represented power—whether during the kingdom, the republic, or the empire. The classical architecture developed and systematized by the Romans introduced an entirely new standard for the representation of power. It surpassed the thousand-year reign of the great monuments of the Egyptian state, spreading across the known world of Antiquity. This new architecture introduced a monumental quality intricately linked to the orders of columns. As a result, architecture evolved into a systematic discipline, becoming the predominant spatial language of power in the Roman world. In this sense, architecture embodied the spatialization of power.

Alongside column orders and the arch, the Romans introduced architectural typologies that became foundational to Western architecture: the triumphal arch, later adapted by Renaissance architects for churches; the Colosseum, which combined multiple orders with arches; and the Pantheon, an archetype that inspired buildings such as Bernini's Santa Maria Assunta.

Exactly due to these monumental achievements, Foucault regarded Roman civilization as a “civilization of spectacle” (Foucault, 1977/1995, p. 216). He approached architecture not as a merely historical-architectural narrative but as an activity addressing the challenge of making “a small number of objects accessible to a multitude of men” (Foucault, 1977/1995, p. 216). This perspective helps explain why architecture, closely aligned with the ruling class, developed temples and circuses that connected communities through often violent rituals. Architecture, in Foucault's interpretation, was not just a site for the community; it was also a crucial medium that

enabled the existence of such communities. It was the ruling class's main expression of power and authority in the space for the common people, for the masses.

At this point, at least two additional analogies between architecture and power may be drawn. The first is the emergence of classical architecture as a systematic body of knowledge, directly tied to the Roman era referenced by Arendt (1961). This architecture was not merely aesthetic; it physically manifested the power and authority of the state, marking the centralization of political control. According to Arendt (1961), the concept of power, as we know it, began in Roman times, with Western political concepts rooted in the Roman foundations, as noted above. Arendt traced the origins of an explicit relationship, which is decisive for power, between religion, tradition and authority, to Roman times. For her, it is precisely the unity of those three elements that constitutes the core of power relations prior to the modern era.

Roman architecture, which sprung at the same time as the Western concept of power, distinctly shaped the image of the state by organizing space for public and political life, thus helping to shape authority and making it visible and tangible. Temples, basilicas, and triumphal arches were not just functional spaces; they were symbolic representations of the collective political identity, reinforcing the state's power. Hence, Roman classical architecture can be understood as a key instrument in the spatialization of power, embodying Arendt's notion that power is constructed through collective action and the physical spaces that reflect and enforce it.

Following Antiquity, temples, basilicas, triumphal arches, and forums were replaced by churches and cathedrals. Yet the message remained the same: power possesses the wealth and knowledge to create imposing architecture, whose spatial consistency reinforces its dominance.

The Renaissance: Canonization of Classical Architecture

Classical architecture entered its next stage during the Renaissance, an era whose main object of interest was Antiquity—revived in the thoughts of humanistic thinkers as both an ideal and a great phantasm, to such an extent that the Middle Ages were almost erased,

cast as the unmarked “other.”⁶ The architectural Renaissance took place especially in Italy, where classical architecture was canonized through numerous treatises that guided the construction of a new Renaissance architecture: one closer to Roman models than to Gothic or Romanesque ones. This revival was accompanied by the publication of several architectural treatises⁷ and an arsenal of new translations of Vitruvius. Central to the pursuit of harmonious perfection were the orders of columns, which architects studied with particular intensity. In *De Re Aedificatoria* (*On the Art of Building in Ten Books*), Alberti (1485/1991)—who also defined architecture as the science of protecting cities through fortification, thus making its defensive role a key contribution to society—added a fifth, so-called “mixed” order of columns to the existing four. This “new” order was probably the first in a series of formal tendencies aimed at creating additional orders of columns that was supposed to reflect the identity and power of the era.⁸

In addition to new architectural designs and a boom of treatises, a significant factor in the changing conception of architecture was its introduction into university curricula in the 15th century, when it became one of the *artes liberales*.⁹ In the Renaissance, the architect’s knowledge extended into the humanities: no longer considered merely as a specialized craftsman, the architect emerged as a universal scholar,

⁶ As Fredric Jameson argues, the Renaissance’s relationship to the Middle Ages marked the first real break with a preceding period. For him, the Renaissance was defined by this decisive break: the Middle Ages became that which is unwanted, the era from which the new age sought to distance itself as much as possible. The void left this erasure was then filled by Antiquity—particularly the Roman period—in the fields of art and architecture (Jameson, 2002).

⁷ Over the course of two centuries, architects and architectural theorists wrote enough treatises to fill an entire library, with the most important being: Leon Battista Alberti’s *De re aedificatoria* (1485/1991), Sebastiano Serlio’s *I sette libri dell’architettura* (1584/1978), Giacomo Barozio Da Vignola’s *Regola delli cinque ordini d’architettura* (1562/1640), Andrea Palladio’s *I quattro libri dell’architettura* (1570), and Vincenzo Scamozzi’s *L’idea dell’architettura universale divisa in X libri* (1615).

⁸ In the 17th and 18th centuries, French architects were very busy with creating the “French” order of columns. Other European nations also sought to establish national orders of columns or ones marked by a specific power that would show their grandeur (but these efforts were ultimately in vain).

⁹ Alberti repeatedly stressed that an architect also has to master rhetoric, as it provides access to all other forms of knowledge. It is no coincidence that it was precisely that architect Giorgio Vasari who, in 16th-century Florence, encouraged the establishment of the *Accademia di Belle Arti*.

possessing the humanistic *virtú*—one who knows the materials, the principles of construction, and the language of classical architecture. For the construction, the architect needs other people, workers, and craftsmen who report to him. With this hierarchical division, which emerged with the institutionalization of architecture at the university level and the transformation of the professional framework, architecture was established as art, as creation, separated from the practical implementation.

In the Renaissance, architecture did not just change as a profession; it was restructured and placed on new foundations, offering a different framing that produced a new image of power structures. The era focused mostly on churches and other manifestations of the sacred, notably in the work of Andrea Palladio, whose architecture emphasized the classical temple form as a symbol of divine order. A well-conceived church was expected to inspire piety in the believer and evoke a sense of the sacred, bringing God to the masses. It was during this time that Filippo Brunelleschi conceived the dome of Santa Maria del Fiore in Florence, still the largest masonry dome in the world. He is said to have envisioned it as a space vast enough to gather all the city's inhabitants beneath it, symbolizing both civic unity and divine order. A contemporary source praised it as “vast enough to cover the entire Tuscan population with its shadow” (King, 2000).

At a time when bourgeois society was beginning to carve out enclosed spaces of freedom from the feudal constraints of the Middle Ages, the Absolute—embodied in the figure of a ruling God—continued to dominate social and political life and also received the attention of architects. Paul Hirst, in his book *Space and Power: Politics, War and Architecture* (2005), discusses how Renaissance architectural design began to reflect and facilitate emerging forms of governance and social control. He observes that the era's emphasis on symmetry, proportion, and order in architecture mirrored the centralization of political power and the rise of more structured societal hierarchies. This alignment of architectural aesthetics with political authority exemplifies how built environments can both embody and reinforce specific power dynamics. By analyzing these historical developments, Hirst highlights the crucial role of architecture in shaping and expressing power relations. Building on Michel Foucault's insights into the spatial dimensions of power, he demonstrates how architectural practices of this period were deeply intertwined with mechanisms of control and authority.

After the Renaissance, during the age of absolutist monarchies, the new architectural canon enabled a breakthrough of architecture above all other arts. Architects designed city mansions, gardens, country villas, and fantastical spaces enhanced by *trompe l'oeil*. During the *Ancient Régime*, when absolutism and architecture breathed together, the Royal Academy of Architecture was founded in France in 1671. Under the king's supervision, the profession of the architect was formally professionalized; architects became academics, and some obtained the status of bourgeois aristocracy due to their profession. After the periods of Mannerism, Baroque, and Rococo, this march of architectural knowledge in close connection with power structures, which originated in the Renaissance, was eventually disrupted a century later in the Enlightenment.

THE BREAK OF THE ENLIGHTENMENT: ARCHITECTURE AS THE INVISIBLE FORCE OF POWER

With the Enlightenment of the 17th and 18th centuries, the cultural landscape became significantly more complex. It seems that this was precisely the period that molded the fundamental elements of modernity and modern architecture. The Enlightenment's main slogan, *Sapere aude!* (Dare to know!) reflects the core of the cultural process that swept across Europe, seeking to form an autonomous and free subject for the new era. The Enlightenment of the 18th century was not only the era of Immanuel Kant's philosophical affirmation and the culmination of social ideas in the French Revolution. It was also an ambitious and multifaceted cultural process that extended beyond one-dimensional concepts, identified as liberation, progress, reason, and freedom. This was an ambiguous process for at least two reasons, as noted by Michel Foucault and Jürgen Habermas. On the one hand, it involved all of humanity and its inherent tendency to develop, but on the other hand, with its *Mehr Licht!* (More light!), it advocated a subjective maxim that bound individuals the duty to use their own reason instead of leaning on a higher postulate or external authority (Kurir, 2019).

In this new society, where the sacred, the authority, and the absolute—once embodied by God or King—were replaced by the unlimited rule of reason, science entered the victorious march. Individuals were tasked with daring to use reason. During this time, old customs and myths failed, the previous constellation of the subject broke, and a new period began—one that was open and indefinite, all guided by Reason.

The Enlightenment stands as the first period in history to name itself, thereby legitimizing its own existence. Reason, abstracted as a primary tool, introduced an all-encompassing rationalization, making the world understandable and no longer a source of anxiety. Science, as the embodiment of this rationalization, attained complete primacy over truth. From this time onward, freedom—albeit with the restrictions imposed by Kant—dominated bourgeois society.

The Changing Concepts of Space and Place

During the Enlightenment, the understanding of space and place underwent a radical transformation. The prior unity provided by the Absolute—correlated in the homogeneous and enduring practices of classical architecture that lasted for centuries—fractured into tensions and cracks. These transformations not only redefined the concepts of space and place but also influenced architecture. With the dominance of bourgeois society, the first significant break occurred between the public and the private in both space and society. The Enlightenment space is marked by sharp contrasts: order and chaos, regularity and irregularity. After the long supremacy of classical architecture, a crisis in architectural form began to emerge; these cracks would leave their mark all the way to modernity.

The architectural historian Manfredo Tafuri wrote extensively on the contradictions that arose in architecture during this period. His work focuses particularly on the Enlightenment because he regarded this epoch as fundamental for understanding architectural ideology. For Tafuri, the Enlightenment was formative and constitutive for modernity, especially for modern architecture (Kurir, 2019). He noted that “it is significant that systematic research of the Enlightenment architecture has been able to identify, on a purely ideological level, a great many of the contradictions that in diverse forms accompany the course of contemporary art” (Tafuri, 1973/1999, p. 3).

Tafuri regarded the Enlightenment as a decisive period for the emergence of modernism in architecture. In this era, the main postulates of modernism were established, and its essential elements and contradictions began to take shape. These postulates, elements, and contradictions would later come to prominence in the first half of the 20th century.

The Raptures: French Currents in Architecture

We might say that the most significant changes in architectural discourse took place in France, where two currents predominated. At the Royal Academy of Architecture, architects studied classical authors and published numerous treatises.¹⁰ By the 18th century, the Academy's discussions primarily revolved around the concept of "good taste."¹¹ Architects adhered to the Academy's doctrines, which were committed to rationality and the purist application of the orders of columns—principles that remained dominant until the French Revolution. One of the most emblematic examples of these principles in practice is the western façade of the Louvre (1667–70), designed by Claude Perrault, Louis Le Vau, and Charles Le Brun. This façade initiated a trend of imitating the design of Roman temples for administrative buildings—a model that spread first across France, then throughout Europe, and eventually to the Americas. This approach became one of the most recognizable architectural expressions of power.

However, Claude Perrault's position was far more complex than a simple embodiment of academic orthodoxy. He was also a key figure in the *Querelle des Anciens et des Modernes*, a cultural debate in which he questioned the presumed objectivity and universality of classical standards, particularly the codified system of the five column orders. Perrault's own French translation of Vitruvius challenged the dominant interpretations upheld by figures like François Blondel and the Royal Academy. He argued that architectural beauty was neither inherent nor fixed, but rather dependent on cultural convention and subjective judgment. His work signaled an internal rupture within the classical tradition, emerging from its most authoritative institutions. The western façade of the Louvre—with its colossal colonnade—thus stands not only as an assertion of classical authority but also as an act of critical reinterpretation.

A contrasting movement, openly opposing the Academy and classical architecture, was initiated by figures such as Michel de Frémin,

¹⁰ Claude Perrault published one of the most influential translations and commentaries on Vitruvius. His version is accessible in a later reprint (Vitruvius, 1684/1979)

¹¹ The discussion initiated by François Blondel on the New Year's Eve in 1671, as part of his inaugural address as the first director of the Royal Academy of Architecture, and supposedly ended a week later with the definition of good taste in architecture as that which suited intelligent people, brought to light all the cracks in the Academy in the following 70 years.

Jean-Louis de Cordemoy, and Marc-Antoine Laugier. These architects and theorists questioned classical architectural elements, sparking a minor revolution. In *Nouveau Traité de Toute l'Architecture*, Cordemoy (1706/2012) analyzed the orders of columns, advocating for discontinuing their ornamental use or what he called “architecture in relief.” At the height of Rococo, he argued for architecture devoid of ornamentation, becoming one of the first opponents of ornament in architecture. His ideas significantly influenced Laugier, who, in *Essai sur l'architecture* (1753/1972), illustrated the concept of a “primitive hut” on its cover. This hut, composed of four tree trunks supporting a rudimentary roof, symbolized a merger of culture and nature, offering humans shelter. For Laugier, the primitive hut represented a rational prototype for the use of columns, independent of established doctrine. He even suggested replacing walls with columns, foreshadowing architectural modernism and the advent of skeleton construction.

From these premises, Neoclassicism emerged as a new architectural style characterized by the use of columns without ornamentation. This rationalist style was also deeply influenced by archaeological discoveries and increasingly comprehensive studies of ancient ruins. The call to return to the authentic use of columns spurred a fervent search for their origins in ancient Greece. The first illustrated books of the Parthenon, which circulated in Europe at the end of the 18th century, inspired numerous reproductions and adaptations of the portal of this ancient Greek temple, making it a model for administrative buildings across the British Empire. Following John Summerson's analysis, the essence of this period might be distilled into this formula: *Neoclassicism = reason + archaeology* (Summerson, 2006). These elements of rationality and archaeology sharply distinguished Neoclassicism from the Baroque and established its dominance throughout the 19th century. However, before it became widespread in European cities, Neoclassicism was primarily the style of the revolutionary period. After the Revolution, Neoclassical buildings housed the newly established institutions of bourgeois society, meeting the needs of the nascent republican state.

The revolutionary transformations in Enlightenment architecture and urban design were analyzed by scholars, including Thomas Markus in *Buildings and Power: Freedom and Control in the Origin of Modern Building Types* (1993). Markus identified this time as a critical period of change, with the Industrial Revolution introducing the production metropolis and triggering a proliferation of new building types.

Foucault: Architecture as Power in the Modern Age

For Foucault, the Enlightenment represented an additional level of change that he termed a “social turn”: the society of spectacle of Antiquity was replaced by the society of surveillance. Among the new building typologies of the 17th and 18th centuries, the Panopticon—designed by Jeremy Bentham—became emblematic of the Enlightenment. In this circular prison design, a central surveillance tower illuminated each surrounding cell, ensuring that prisoners remained constantly visible. Foucault observed that this architecture reversed the dungeon’s principle of darkness, substituting it with the principle of light. He argued that the Panopticon exemplified a machine of power that “induces in the inmate a state of conscious and permanent visibility that assures the automatic functioning of power” (Foucault, 1977/1995, p. 201).

In Foucault’s view, architecture in the modern age functioned not only as a physical tool of surveillance but also as a means of managing space at the macro level. This transformation marked a shift in the discipline’s role—from designing buildings to arranging space, both serving as invisible mechanisms of power. In *The Eye of Power*, Foucault (2008) further argued that modern architecture engages in producing *pleasure and aesthetic enjoyment* alongside *surveillance and control*. This duality, he suggested, lies at the heart of the modern architectural crisis—a tension between knowledge and power, surveillance and pleasure, shaping architecture from the modern age onward.

In this modern age, a quote, often attributed to Foucault, that encapsulates the relationship between architecture and power in a single sentence, has become more evident than ever: “The history of space is always a history of power.”¹² His reflections on the relationship between space and power, particularly through his concept of heterotopias—spaces that reflect and influence societal structures—are crucial. In his 1967 lecture “Des espaces autres” (“Of Other Spaces”), Foucault (1967/1986) explores how different spaces, or heterotopias, function

¹² Actually, the direct quote from Foucault, which has been used in literature as a paraphrase of the above sentence, is: “A whole history remains to be written of *spaces*—which would at the same time be the history of *powers* (both these terms in plural)—from the great strategies of geo-politics to the little tactics of the habitat, institutional architecture from the classroom to the design of hospitals, passing via economic and political installations” (Foucault, 1980, p. 149).

within society, suggesting that the organization of space is inherently linked to power dynamics. How, then, do such dynamics manifest in the present day?

THE CONTEMPORARY CRISIS: THE ENVIRONMENT AND WAR

Moving to contemporaneity, I would like to bring Fredric Jameson into the discussion. He characterized our current era of postmodernity through a specific power relationship within architecture—its close ties with capitalism. In his notorious argument, Jameson defines postmodernism not as a style, but as a cultural dominant, one that begins in architecture:

Of all the arts, architecture is the closest constitutively to the economic, with which, in the form of commissions and land values, it has a virtually unmediated relationship. It will therefore not be surprising to find the extraordinary flowering of the new postmodern architecture grounded in the patronage of multinational business, whose expansion and development is strictly contemporaneous with it. (Jameson, 1991, p. 5)

Since its inception and continuing into present days, architecture has been closely intertwined with power. Almost forty years after Jameson first proposed this hypothesis, it is evident that in today's neoliberal and globalized world, the relationship between architecture and the power structures of capital has only intensified, raising significant ethical questions for the practice. Architecture is now tasked with fulfilling a multiplicity of roles and addressing an array of demands, extending far beyond its fundamental function of providing shelter. Historically, it has sought to meet society's needs through both the knowledge it carries and the structures it creates. Drawing on Foucault's notions of surveillance and pleasure and considering the challenges of contemporary architecture at a micro and macro level, we identify two key challenges emerging at the intersection of power and architecture in contemporary times: the environmental crisis and war.

The Environmental Crisis: Architecture, Carbon, and Power

We argue that architecture—through its materiality, rooted in the tradition of modernist architecture, and its production logic, closely intertwined with the power structures of capital—is facing an unprecedented macro-level challenge: the environmental crisis.

The environmental crisis has been frequently framed as an abstract or diffuse challenge, yet its material implications are quite concrete. A clearer understanding of its stakes emerges through the Planetary Boundaries framework (Richardson et al, 2023), which outlines nine critical Earth system processes defining the safe operating limits for human activity. As of 2023, at least six of these boundaries—climate change, biodiversity loss, and land system change among them—have been exceeded, pushing the Earth system toward instability. Architecture, and the broader construction sector, are deeply implicated in this crisis. The material foundation of modern architecture—concrete, steel, and glass—has been central to the carbonization of the built environment, a process that started more than a century ago and remains in full operation today. As Barber et al. (2024) observe, “architectural history is a history of carbonization” (para. 2), with modernism not only amplifying energy flows but also embedding carbon dependency into daily spatial practices. The United Nations Environment Programme, & Global Alliance for Buildings and Construction (2024) confirms this ecological burden: in 2022, buildings accounted for 34 % of global energy demand and 37 % of energy- and process-related CO₂ emissions.

The carbon logic of architecture is not merely technical or environmental—it is profoundly political and connected with power systems. The built environment is governed by systems of power that privilege capital accumulation over ecological sustainability or social equity. Within this framework, architecture is mobilized as a tool for profit maximization, reinforcing extractive economies and growth-driven ideologies. It predominantly serves the privileged classes who control land, resources, and capital, thereby exacerbating inequality while accelerating environmental breakdown (Huber, 2022).

As Claude Kuitinen (2023) and many others emphasize, addressing the current crisis demands a paradigm shift in architectural thinking and practice—one that moves away from prioritizing new construction as the default solution to spatial needs. Instead, greater emphasis must be placed on renovation, reuse, and adaptive strategies. The Global Alliance for Buildings and Construction (GlobalABC) highlights that rapid decarbonization of building materials is essential for achieving zero-carbon goals by mid-century (United Nations Environment Programme, & Global Alliance for Buildings and Construction, 2024). However, despite decades of warnings and an expanding body of

research, the industry persists in operating under a logic of extraction and growth.

War: The Urban Front

The second challenge we highlight as critical for contemporary architecture—at a micro level—arises from the profound societal transformations that have significantly reshaped architectural practice. With the highest number of armed conflicts globally since World War II—currently, 92 countries are engaged in conflicts beyond their borders (Institute for Economics & Peace, 2024)—and the increasing shift of warfare into urban areas, architecture now faces unprecedented challenges in human history.

Architecture has long served as a tool of control—whether built to defend, assert authority, or conquer. From the ancient fortifications described by Vitruvius in *De Architectura* to the Renaissance insights of Leon Battista Alberti, architecture has been not only a means of shelter but also a crucial instrument of military strategy. Alberti, in particular, emphasized that military success depended more on architects than on military commanders, asserting that victories were owed less to strategic leadership than to the ingenuity of architects, who planned the fortifications to secure the conquest of wars. This perspective frames architecture as an active participant in the theater of conflict, shaping the outcome of wars through the spaces in which they are fought.

In the 21st century, the role of architecture has evolved beyond mere defense and fortification. It now plays a direct role in defining, controlling, and reshaping spaces to further the objectives of war, as is visible in Gaza and Ukraine. Wars are no longer won or lost solely by soldiers and strategists, but through the design and destruction of space itself. Architecture has become a primary battleground for both visible and invisible violence, reaffirming Alberti's thesis in contemporary times: wars can be won because of architecture. The design of borders, the construction of fortifications, and the weaponization of urban spaces highlight the powerful role architecture plays in contemporary conflicts. Following the war in Sarajevo (1992–1996), Herscher (2008) coined the term “warchitecture” to describe the contemporary, close relationship between war and architecture: “Blurring the conceptual border between ‘war’ and ‘architecture,’ the term provides a tool to critique dominant accounts of wartime architectural destruction

and to bring the interpretive protocols of architecture to bear upon that destruction” (p. 35).

Today, the frontlines of war have shifted from traditional battlefields to urban environments. Architecture has, in many ways, transformed from a means of shelter into a tool for asserting control over contested urban spaces. This shift is particularly evident in the ongoing socio-political conflicts in the Americas, Europe, and especially in Israel, where architecture is tested and used not only to defense but to enforce political dominance and control. Groups like Forensic Architecture (Weizman & Fuller, 2021) have documented how urban architecture is weaponized in modern warfare, with buildings, infrastructure, and everyday spaces becoming targets of destruction and manipulation.

In the context of urban warfare, architecture becomes a global tool for surveillance, segregation, and suppression. Its role is not limited to the physical destruction of buildings; it extends to the reconfiguration of spaces to control populations and erase histories. The violence inherent in this architecture shapes both the physical environment and the social fabric of war-torn cities. Urban settlements in these zones become spaces of trauma, where the architecture of oppression persists long after the fighting has ceased. Architecture and its production work as enduring markers of power relations.

CONCLUSION

In contemporary times, architecture remains deeply intertwined with power and faces unseen challenges. With the expansion of warfare into urban settlements, architecture has become a central battleground and a site for the violent expression of power. Power structures now use architecture not only as a tool for surveillance but also as a means of exerting control and exercising violence against the masses. The environmental crisis presents architecture with an unprecedented challenge—one that is deeply political and closely tied to existing power structures. The carbon logic embedded in architectural practice is intrinsically linked to a profit-driven capitalist paradigm. As long as architecture remains within these traditional frameworks, serving primarily a narrow socio-economic segment, it will continue to exacerbate social inequalities.

The shift in architectural practice, advocated for at least the last 20 years, is inherently political. Such a shift must be supported by the power structures that dominate architecture. However, it seems highly unlikely that capital—rooted in the logic of carbon, profit maximization, and resource extraction—will support it. Consequently, for the first time in history, architecture may align itself with power, contributing not only to the environmental breakdown of the planet but also to its own annihilation. Hence, it seems that the question of power in architecture has, in our contemporary context, transformed into a question of existence.

REFERENCES

- Alberti, L. B. (1991). *On the art of building in ten books* (J. Rykwert, N. Leach, & R. Tavernor, Trans.). The MIT Press. (Original work published 1485)
- Arendt, H. (1958). *The human condition*. The University of Chicago Press.
- Arendt, H. (1961). What is authority? In *Between past and future: Six exercises in political thought* (pp. 91-141). The Viking Press.
- Arendt, H. (1970). *On violence*. Mariner Books Classics.
- Arendt, H. (2006). *On revolution*. Penguin Classics.
- Barber, D. A., Sekulić, D., Distretti, E., Bouzarovski, S., Hwang, J., Plotnikova, S., Mogilevich, M., Lewis, J. S., Berger, M., Ramaswamy, D., Gutiérrez-Monroy, T., Treger, U., Bell, C. J., & Futurefarmers. (2024). Field notes on repair: 8. *Places Journal*. <https://placesjournal.org/article/field-notes-on-repair-8/>
- Benjamin, W. (1969). The work of art in the age of mechanical reproduction. In H. Arendt (Ed.), *Illuminations* (H. Zohn, Trans.). Schocken Books.
- Cordemoy, J.-L. (2012). *Nouveau traité de toute l'architecture*. Hachette Livre BNF. (Original work published 1706)
- Foucault, M. (1979). *The history of sexuality. Volume 1: An introduction*. (R. Hurley, Trans.). Pantheon Books. (Original work published 1976)
- Foucault, M. (1980). *Power/knowledge: Selected interviews and other writings, 1972–1977* (C. Gordon, Ed.; C. Gordon, L. Marshall, J. Mepham, & K. Soper, Trans.). Pantheon Books.
- Foucault, M. (1983). Afterword: The subject and power. In H. L. Dreyfus & P. Rabinow (Eds.), *Michel Foucault: Beyond structuralism and hermeneutics* (2nd ed., pp. 208–226). The University of Chicago Press. https://www.hansrajcollege.ac.in/hCPanel/uploads/elearning/elearning_document/hubert-l-dreyfus-michel-foucault-beyond-structuralism-and-hermeneutics-2.pdf
- Foucault, M. (1986). Of other spaces (J. Miskowiec, Trans.). *Diacritics*, 16(1), 22-27. <https://doi.org/10.2307/464648> (Original work published 1967)

- Foucault, M. (1995). *Discipline and punish: The birth of the prison* (A. Sheridan, Trans.). Vintage Books. (Original work published 1977)
- Foucault, M. (2008). The eye of power. In A. Farquharson (Ed.), *The impossible prison: A Foucault reader* (pp. 8–15). Nottingham Contemporary. https://monoskop.org/images/8/87/The_Impossible_Prison_A_Foucault_Reader.pdf
- Giedion, S. (1954). *Space, time and architecture: The growth of a new tradition* (3rd enl. ed.). Harvard University Press.
- Herscher, A. (2008). Warchitectural theory. *Journal of Architectural Education*, 61(3), 35–43. <https://doi.org/10.1111/j.1531-314X.2007.00167.x>
- Heynen, H. (1999). *Architecture and modernity: A critique*. MIT Press.
- Hirst, P. (2005). *Space and power: Politics, war and architecture*. Polity Press.
- Hobbes, T. (1985). *Leviathan*. Penguin Books Limited. (Original work published 1651)
- Holgersen, S. (2024). *Against the crisis: Economy and ecology in a burning world* (S. Cuzner & S. Holgersen, Trans.). Verso Books.
- Huber, M. T. (2022). *Climate change as class war: Building socialism on a warming planet*. Verso Books.
- Institute for Economics & Peace. (2024). *Global peace index 2024: Measuring peace in a complex world*. Sydney. <http://visionofhumanity.org/resources>
- Jameson, F. (1991). *Postmodernism, or, the cultural logic of late capitalism*. Duke University Press. <https://doi.org/10.2307/j.ctv12100qm>
- Jameson, F. (2002). *A singular modernity: Essays on the ontology of the present*. Verso.
- King, R. (2000). *Brunelleschi's Dome: How a Renaissance genius reinvented architecture*. Walker & Company.
- Koselleck, R., & Richter, M. W. (2006). Crisis. *Journal of the History of Ideas*, 67(2), 357–400. <http://www.jstor.org/stable/30141882>
- Kuittinen, M. (2023). Building within planetary boundaries: Moving construction to stewardship. *Buildings and Cities*, 4(1), 565–574. <https://doi.org/10.5334/bc.351>
- Kurir, M. (2019). Architektur der Moderne und die Ruine: über Ruinen als Minus, Klassizismus und das Unheimliche. In D. Herrmann, A. Klose, & K. Tiede (Eds.), *Modell und Ruine* (pp. 28–34). Mitteldeutscher Verlag. https://www.academia.edu/39366403/Architektur_der_Moderne_und_die_Ruine
- Kurir, M. (Ed.). (2024). *On power in architecture*. Routledge.
- Laugier, M.-A. (1972). *Essai sur l'architecture*. Minkoff Reprint. (Original work published 1753)
- Lefebvre, H. (1991). *The production of space*. (D. Nicholson-Smith, Trans.). Blackwell Publishing. (Original work published 1974) https://monoskop.org/images/7/75/Lefebvre_Henri_The_Production_of_Space.pdf

- Lefebvre, H. (1996). *The right to the city*. (E. Kofman & E. Lebas, Trans. & Eds.). Anthropos. (Original work published 1968)
- Luhmann, N. (2017). *Trust and power*. (H. Davis, J. Raffan, & K. Rooney, Trans.). Polity Press.
- Lukes, S. (2005). *Power: A radical view*. 2nd ed. Palgrave Macmillan. (Original work published 1974)
- Markus, T. A. (1993). *Buildings and power: Freedom and control in the origin of modern building types* (1st ed). Routledge. <https://doi.org/10.4324/9781315003153>
- Minkenberg, M. (Ed.). (2014). *Power and architecture: The construction of capitals and the politics of space*. Berghahn Books. <https://www.jstor.org/stable/j.ctt9qd8m7>
- Oxford English Dictionary. (n.d.). *Architecture* [n.]. In *Oxford English Dictionary* (online). Retrieved April 17, 2025, from https://www.oed.com/dictionary/architecture_n?tab=factsheet#40005979
- Richardson, K., Steffen, W., Lucht, W., Bendtsen, J., Cornell, S. E., Donges, J. F., Drüke, M., Fetzer, I., Bala, G., von Bloh, W., Feulner, G., Fiedler, S., Gerten, D., Gleeson, T., Hofmann, M., Huiskamp, W., Kummu, M., Mohan, C., Nogués-Bravo, D., ... Rockström, J. (2023). Earth beyond six of nine planetary boundaries. *Science Advances*, 9(37), Article eadh2458. <https://doi.org/10.1126/sciadv.adh2458>
- Said, E. W. (1993). *Culture and imperialism*. Vintage Books. Shank, J. B. (2008). Crisis: A useful category of post-social scientific historical analysis? *The American Historical Review*, 113(4), 1090–1099. <http://www.jstor.org/stable/30223247>
- Spencer, D. (2016). *The architecture of neoliberalism: How contemporary architecture became an instrument of control and compliance*. Bloomsbury Publishing.
- Summerson, J. (2006). *The classical language of architecture*. Thames and Hudson.
- Tafuri, M. (1999). *Architecture and utopia: Design and capitalist development* (B. L. La Penta, Trans.). MIT Press. (Original work published 1973)
- United Nations Environment Programme, & Global Alliance for Buildings and Construction. (2024). *Global status report for buildings and construction - Beyond foundations: Mainstreaming sustainable solutions to cut emissions from the buildings sector*. <https://wedocs.unep.org/20.500.11822/45095>
- Vitruvius. (1979). *Les Dix Livres D'Architecture de Vitruve, corrigez et traduits nouvellement en François, avec des notes & des figures* (C. Perrault, Trans.). Harvard University Press. Jean Baptiste Coignard (Original work published in 1684). https://archive.org/details/gri_33125008503100/page/n5/mode/2up

Weber, M. (1978). *Economy and society* (Vols. 1-2) (G. Roth & C. Wittich, Eds.). University of California Press.

Weizman, E., & Fuller, M. (2021). *Investigative aesthetics: Conflicts and commons in the politics of truth*. Verso.

Zupančič, A. (2020). A-seksualno nasilje in sistemski užitek. *Problemi*, 58(1/2), 5-29.

KANT ON ARCHITECTURE: BEAUTY, FUNCTION, AND MEANING

KANT SOBRE LA ARQUITECTURA:
BELLEZA, FUNCIÓN Y SIGNIFICADO

PAUL GUYER

Brown University, United States

Received: December 22, 2024

Accepted: February 25, 2025

doi: <https://doi.org/10.26439/limaq2025.n016.7658>

There might seem to be a logical contradiction between Kant's claim that aesthetic experience and judgment are independent of concepts and disinterested, on the one hand, and yet that "adherent beauty" is conditioned by concepts of function and that all fine art expresses aesthetic ideas, on the other. However, Kant's theory of aesthetic experience as the free play of imagination and understanding resolves any logical tension among these ideas. Rather than a theoretical challenge, balancing the demands of beauty, function, and meaning is the real practical challenge of the arts—especially of architecture as an art.

architecture, concepts, content, free play,
function, imagination, Kant

Podría parecer que existe una contradicción lógica entre la afirmación de Kant de que la experiencia y el juicio estéticos son independientes de los conceptos y desinteresados, por un lado, y la idea de que la "belleza adherente" está condicionada por conceptos de función y de que todo arte bello expresa ideas estéticas, por el otro. Sin embargo, la teoría kantiana de la experiencia estética como libre juego de la imaginación y el entendimiento resuelve cualquier tensión lógica entre estas nociones. Más bien, el verdadero desafío práctico de las artes consiste en equilibrar las exigencias de la forma, la función y el significado, especialmente en el caso de la arquitectura como arte.

arquitectura, concepto, contenido, libre
juego, función, imaginación, Kant

This is an open access article, published under the terms of the Creative Commons Attribution 4.0 International (CC BY 4.0) license.

ARE THERE CONFLICTS AMONG BEAUTY, FUNCTION, AND MEANING IN ARCHITECTURE?

According to Vitruvius, the goals of architecture, in the most general terms, are *firmitas*, *utilitas*, and *venustas*, which I translate as “suitable construction,” “functionality,” and “aesthetic appeal” (Guyer, 2021, pp. 6–11). I regard construction as the means through which the other two goals are achieved—more a means to the ends of architecture than an independent goal in itself (cf. Koller, 2015). Thus, the two primary ends are functionality, on the one hand, and some sort of aesthetic appeal, on the other.

The latter has traditionally been equated with beauty, but in my opinion, the major innovation in philosophical conceptions of architecture and, in some cases, the practice of architecture since the time of Vitruvius has been the addition of the category of meaning to the goals of architecture. Presumably, the achievement of these goals should be mutually compatible in any particular work.

Kant’s aesthetic theory, as presented in the *Critique of the Aesthetic Power of Judgment*, the first part of his third critique—the *Critique of the Power of Judgment* (Kant, 1790/2000)—offers only brief reflections on architecture, yet seems committed to three contradictory claims:¹

(i) All aesthetic judgment is disinterested, independent of concepts, and properly directed only to the form of perceived objects (Kant, 1790/2000, sections 1–15);

(ii) Judgments concerning the adherent beauty of some objects, including architectural works, do depend on concepts of what the object ought to be (Kant, 1790/2000, section 16).

(iii) The spirit of all beautiful art (*schöne Kunst*), including architecture, consists in the expression of aesthetic ideas—imaginative presentations of ideas of reason (moral ideas), which are themselves a kind of concept—so that judgment of such works must be responsive to those ideas (Kant, 1790/2000, section 49).

¹ All references to *Critique of the Power of Judgment* follow the section numbering of the Cambridge edition (Kant, 1790/2000), with volume and page numbers from the *Akademie* edition (Kant, 1900–), as reproduced in Kant (2000). In Kant’s original text, set in German *Fraktur*, emphasis was marked using *Fettdruck* (“fat type”), and is reproduced here in boldface. Italics indicate his use of Roman type to mark foreign expressions.

These statements do not constitute a classical inconsistent triad—where any two propositions are inconsistent with the third—but seem to be a straightforward contradiction between (i), on the one hand, and (ii) and (iii), on the other. Claim (i) insists on the non-involvement of concepts in proper aesthetic response and judgment, whereas (ii) and (iii) together insist that some cases of aesthetic response and judgment can properly involve concepts: specifically, concepts of the intended function of objects in (ii) and concepts as the content of works of art in (iii). The case of architecture, in fact, involves both (ii) and (iii)—i.e., both *function* and *meaning*.

However, we may interpret Kant as gradually unfolding a *complex* rather than *contradictory* analysis of our responses to and judgments of works of art, including architecture—an approach that allows him to include architecture among the fine arts, despite its obviously mixed nature. Indeed, Kant's gradually unfolded theory of the aesthetic character of the fine arts—not just the visual arts, as the term “fine arts” is commonly understood today, but *les belles artes* in a broader sense—can be seen as his philosophical explanation or justification of Charles Batteux's inclusion of architecture in a “third category” of arts, “whose purpose is simultaneously to provide both utility and pleasure. These are eloquence and architecture. They arise from need and are perfected by taste. They occupy a middle ground between the two other types, providing both pleasure and utility” (Batteux, 2015, p. 2).²

What can be misleading is that Kant starts from the *simplest* cases of beauty—and of our pleasure in and judgment of it—such as the “free” beauty of flowers, seashells, decorative borders, and music without words. He argues that, in these simple cases, our pleasure arises from a “free play” between imagination and understanding, triggered by the “form” of such objects—namely, their spatio-temporal form, shape, melody, rhythm, and so on (Kant, 1790/2000, sections 9–13).

However, these are not the most *interesting* or *important* objects of aesthetic judgment; rather, they are *just* the simplest cases to analyze. Their analysis reveals that all genuine aesthetic response—and,

² Kant refers to Batteux once in the *Critique of the Power of Judgment* (Kant, 1790/2000, section 33, vol. 5, p. 284). Batteux's work was certainly accessible to him—for example, in the German translation by Johann Adolf Schlegel (Batteux, 1770), published shortly before Kant began regularly discussing aesthetics in his lectures on anthropology, which commenced in 1772–1773.

correspondingly, all beauty—involves a response to the free play of our mental powers, *but there can be more complicated cases of free play, involving more than just imagination and understanding, thus involving both ordinary and pure practical reason*; that is, ordinary empirical means-end reasoning and moral reasoning. Ordinary practical reason is invoked in connection with concepts of function, as in cases of “adherent beauty” (Kant, 1790/2000, section 16), and pure practical reason in relation to aesthetic ideas (Kant, 1790/2000, section 49).

Thus, *adherent* beauty involves free play with *both* perceptual form and concepts of function. Kant is not entirely specific on this point and leaves open whether such free play with perceptual form occurs *within the space left open by the requirements of an object’s intended function, or between the requirements of an object’s intended function and its perceptual form* (Guyer, 2005a, 2005b).³ But *adherent beauty is a genuine case of beauty*, thus forms or media of art that realize *adherent beauty* are nevertheless genuine forms of fine art.

In the case of fine art, spirit comes from aesthetic ideas, which are described in a way that clearly suggests free play involving the conceptual content of the work—or, alternatively, free play between its perceptual and conceptual aspects. This conception of fine art is explicitly applied to architectural works as well (Kant, 1790/2000, section 16), which Kant includes among the visual, plastic fine arts without hesitation (Kant, 1790/2000, section 51, vol. 5, p. 322).

The point is that, while there is no *logical contradiction* in any of this, there is room for *real tension or imbalance in practice*. That is, the demands of beauty, functionality, and meaningfulness *can* come into conflict in the creation of any particular work, and ensuring their integration poses a challenge for the architect.

In the case of architecture, we can identify three demands placed on the work: the demand for beauty, which for Kant is rooted in form or “design” (*Zeichnung*) (Kant, 1790/2000, sections 13–14); the demand for functionality or use—since, in architecture, “a certain **use** of the artistic object is the main thing” (Kant, 1790/2000, section 51, vol. 5, p. 322); and the demand for meaning (Kant, 1790/2000, section 49).

³ For extended discussions of free play and the distinction between free and adherent beauty, see Guyer (2005a, 2005b).

The architect may overemphasize one or two of these demands to the detriment of the remainder. A well-known example is Peter Eisenman's *House VI*, where form—and perhaps meaning—certainly seem to overwhelm functionality, to the extent that Eisenman apparently offered to build the clients a more conventional house elsewhere on the property, one they could actually live in! (Guyer, 2021, pp. 103–104).

So, balancing these three demands is not a logical conundrum but a practical challenge for the architect, where “architect” serves as shorthand for everyone involved in planning, designing, and possibly even furnishing and decorating a structure. In other words, in modern times, this typically refers to a team, if the architect or such a team aspires to a *Gesamtkunstwerk*, as in the cases of Frank Lloyd Wright or Josef Hoffmann. Although much architecture results from the work of many hands, a *Gesamtkunstwerk*—despite involving multiple disciplines such as architecture proper, interior decoration, furniture design, and landscape architecture—is often perceived, or presents itself, as the work of a single creator.

Kant's theory thus describes not a *dilemma* but the *challenge* for architecture—not a logical problem but a practical one.

KANT'S THEORY OF AESTHETIC EXPERIENCE, JUDGMENT, AND ART

Kant expounds his analysis of aesthetic experience and judgment in layers, beginning with the simplest cases and gradually progressing to more complex ones. He refers to the simplest cases of aesthetic judgment—and the beauty they concern—as “free” and “pure,” in contrast to more complex cases, which might be called “impure.” However, this is not intended as a value judgment: Kant is not directly asserting that pure judgments of taste are more *valuable* or *important* than impure ones. On the contrary, although in some regards he does valorize the experience and judgment of natural beauty over those of artistic beauty—for example, because the latter may encourage pride of ownership and vanity (Kant, 1790/2000, sections 41–42)—he also acknowledges that complex art forms, such as theatre and drama, can present moral ideas in ways that earn our enduring attention and gratification to a greater extent than objects of mere natural beauty like flowers and seashells (Kant, 1790/2000, section 52). This analysis leads to three central points:

Beauty and form

Kant presents his *Analytic of the Beautiful* in four moments. These initially characterize the simplest case of beauty, the free beauty found in natural objects and decorative arts, and introducing more complex and more paradigmatically artistic cases in the third moment. In the first three moments, prior to his conception of adherent beauty, Kant initially connects beauty only with the perceptual, spatial, and/or temporal form of objects of taste, and, paradigmatically, with products of nature rather than of human art.

In the first moment of the *Analytic of the Beautiful*, Kant argues that aesthetic judgment is disinterested: it is not based on mere sensory gratification (which is connected to interest), nor on concepts of either practical function or moral value (Kant, 1790/2000, sections 1–5). Perhaps to highlight this disinterested quality in the pure exercise of taste—where we are free to focus on and find pleasure in form alone, disregarding other issues—Kant begins with an architectural example. The question, when contemplating a palace, is not whether I dislike vanity, disapprove of exploitation, or would rather go to a restaurant, but simply “whether the mere representation of this object is accompanied with satisfaction in me, however indifferent I might be with regard to the existence of the object of this representation” (Kant, 1790/2000, section 2, vol. 5, p. 205).

My response is not supposed to be grounded in a sense-based interest (e.g., I like the taste of chocolate, and once I have tasted it, I want more) (Kant, 1790/2000, section 3), nor in the object’s usefulness or moral worth (Kant, 1790/2000, sections 4–5). Nor, for that matter—although Kant does not yet make this implication explicit—should it be influenced by the presence of evil, as in the case of the palace that might be genuinely beautiful in spite of having been built through exploited labor. “One can say that among all these three kinds of satisfaction, only that of the taste for the beautiful is a disinterested and **free** satisfaction” (Kant, 1790/2000, vol. 5, p. 210). Accordingly, “taste is the faculty for judging an object or a kind of representation through a satisfaction or dissatisfaction **without any interest**,” and “the object of such a satisfaction is called **beautiful**” (Kant, 1790/2000, vol. 5, p. 211).

This argument is intended to start with an obvious, commonsense recognition, illustrated by the example, and lead to a more abstract, philosophical conclusion.

The same applies to the second moment: “That is **beautiful** which pleases universally without concepts” (Kant, 1790/2000, section 9, vol. 5, p. 219). Kant tacitly infers the phrase “without concepts” from the first moment but adds—again as a matter of common sense—that the judgment of beauty or taste claims to speak with a “universal voice.” Section 6 jumps the gun, perhaps, by inferring that one does have “ground for expecting a similar pleasure of everyone,” as long as one’s own pleasure is disinterested—an inference that leaves out the possibility of sheer, disinterested idiosyncrasy. Sections 7–8, by contrast, argue on the basis of ordinary usage. Above all, they emphasize that while it is acceptable in ordinary discourse to say “this is agreeable to me” it seems ridiculous to say “this is beautiful **for me**” (Kant, 1790/2000, section 7, vol. 5, p. 212). This supports the idea that the judgment of taste *claims* to speak with a universal voice (Kant, 1790/2000, section 8, vol. 5, p. 216). However, such a claim must be sustained, that is, justified through a philosophical theory.

This is the role of Kant’s theory of the free play between the cognitive faculties of imagination and understanding (Kant, 1790/2000, section 9, vol. 5, p. 217): a harmonious, enlivening relation between them (Kant, 1790/2000, vol. 5, p. 219), in which a given representation is related to “cognition in general.” Kant had telegraphed this explanation in the introduction to the *Critique of the Power of Judgment*. There, he describes what occurs when one is confronted with a given representation of an object:

the imagination ... is unintentionally brought into accord with the understanding, as the faculty of concepts, through a given representation and a feeling of pleasure is thereby aroused, then the object must be regarded as purposive for the reflecting power of judgment. Such a judgment is an aesthetic judgment on the purposiveness of the object, which is not grounded on any available concept of the object and does not furnish one. That object the form of which (not the material aspect of its representation, as sensation) in mere reflection on it (without any intention of acquiring a concept from it) is judged as the ground of a pleasure in the representation of such an object—with its representation this pleasure is also judged to be necessarily combined, not merely for the subject who apprehends this form but for everyone who judges at all (Kant, 1790/2000, Introduction, section VII, 5 p. 190).

Kant's strategy—later referred to as the “deduction” of judgments of taste (Kant, 1790/2000, section 38)—is to argue that the experience of beauty involves the cognitive faculties of imagination and understanding, which can be presumed to be common among human beings. In this case, however, the understanding's general interest in unifying what is presented to it is satisfied without the usual intermediary of applying a determinate concept. Thus, we can judge—what we express by calling the object beautiful—that it pleases universally, even in the absence of such a concept. Kant also attempted to explain this idea in his first draft for the introduction, where he offered a preliminary account of the experience of beauty as follows:

the power of judgment ... holds the imagination (merely in the apprehension of the object) together with the understanding ... and perceives a relation of the two faculties of cognition which constitutes the subjective, merely sensitive condition of the objective use of the power of judgment in general (Kant, 1790/2000, vol. 20, pp. 223–224).

Here again, Kant appears to suggest that, in the experience of beauty, the general condition of knowledge—namely, the unification of the manifold of material presented to imagination by the senses—is achieved, but without dependence upon any determinate concept. That experience is pleasurable and, Kant supposes, also universally valid. He describes this experience using metaphors such as the two faculties of cognition mutually “enlivening” each other, being in free play with each other, and—most metaphorical of all—the imagination “schematizing without a concept” (Kant, 1790/2000, section 35, vol. 5, p. 287). The basic idea, however, is always that we take pleasure in the discovery of unity in our sensory experience, even in the absence of its usual guarantor in the form of a concept. This pleasure is somewhat like that of a surprise, except that it does not fade immediately. As Kant later clarifies in his discussion of fine art, a beautiful object is rich enough to keep the mind engaged for some indefinitely extended time.

Adherent beauty and function

Kant's next step is to argue that, again in the simplest kind of case, it is the spatial and/or temporal form of objects alone that triggers this complex response. He makes this argument in the first half of the third moment of the *Analytic of the Beautiful*—first with the beauty of things like flowers and seashells in mind, but then also in the case of works

of art, where it is supposed to be “drawing” or “design” (*Zeichnung*) in visual art or “composition” in the case of music, which is the proper object of taste (Kant, 1790/2000, section 14, vol. 5, p. 225).

Kant’s argument, however, is a cheat—or, to put it more politely, too easy yet restrictive. He equates the condition for satisfying the goal of cognition in general, but without its usual guarantor of a concept with “subjective purposiveness in the representation” (Kant, 1790/2000, section 11, vol. 5, p. 221) or “merely formal purposiveness in the play of the cognitive powers” (Kant, 1790/2000, section 12, vol. 5, p. 222). He then, with a verbal sleight of hand, equates that with “the purposiveness of the form,” apart from any “charms and emotions” (*Reiz und Rührung*), as well as any concepts. This is then spelled out in section 14 as *spatio-temporal form*, i.e., *drawing*, “outline,” or “shape,” “rather than the colors that illuminate the outline,” in all the *bildenden Künste* (visual or pictorial arts, including architecture), and composition rather than “agreeable tones” (instrumentation) in the case of music (Kant, 1790/2000, vol. 5, p. 225). Even in ornaments (*parerga*), such as the frame around a picture or the drapery around a portrait bust, it is pure form rather than anything else (e.g., the gold leaf of frames) that “augments the satisfaction of taste” (Kant, 1790/2000, section 14, vol. 5, p. 226).

Kant wants to confine the proper object of taste to spatio-temporal forms because he is convinced that all humans perceive such forms in the same way. This restriction, then, preserves the “subjectively universal validity” of judgments of taste that he has asserted (Kant, 1790/2000, section 8, vol. 5, p. 215); however, he could have allowed that we find pleasing, non-conceptually determined harmonies among, for example, colors, without sacrificing his basic explanation of aesthetic response as “free play”—even if our perceptions of color may be more interpersonally variable than our perceptions of spatio-temporal form. In fact, later in the book, in his classification of the arts, when he refers to an “**art of colors**” (Kant, 1790/2000, section 51, vol. 5, p. 324), he may be doing just that.

Be that as it may, note that the “formalism” Kant introduces in section 13 of the third moment is that all of this is (supposed to be) true only to the “**pure judgment of taste**.” He does not say “in all judgments of taste.” On the contrary, he goes on to describe a second kind of judgment of taste: the judgment of adherent beauty, which

does “presuppose a concept of what the object ought to be,” which “adheres” to such a concept, and is therefore “conditioned beauty.” Yet he does not, as we might have expected, deny that it is a kind of beauty (Kant, 1790/2000, section 16, vol. 5, p. 229).

Kant’s illustrations of his concept of adherent beauty include architectural examples. First, there is the beauty of a human being, which is constrained by a moral conception of the “purpose” of a human being—i.e., the status of a human being as an end in itself and never a mere means. Then comes the beauty of an animal under a specific description, such as a horse, but presumably of a specific breed intended for a particular use and therefore constrained by a functional conception: a racehorse, a jumper, a draft horse, etc. Finally come the architectural examples: a church, a palace, an arsenal, a garden house (Kant, 1790/2000, section 16, vol. 5, p. 230). In each of the architectural cases, the intended function of the building constrains its possible design: Kant does not spell his examples out, but we understand that a church must be suitable for its intended service, perhaps with required design features such as a cruciform floor plan, and express the “lamp of sacrifice,” according to Ruskin, through its rich ornamentation; a palace must be impressive, luxurious, and have lots of rooms for receiving distinguished guests and domesticating potentially unruly nobles; an arsenal must have thick defensive walls; a garden house must have plenty of openings to admit the breezes, etc. *But in none of these cases does the intended function fully determine the form or overall look of the structure:* Kant does not say this explicitly, but this is where room is left for free play. There can be beautiful, aesthetically indifferent, or ugly churches, all of which nevertheless satisfy the requirements of the intended function; there can be handsome arsenals or boring ones, and so on. The beauty must lie in the way we can enjoy free play within the constraints imposed by the intended function of the building.

This is why the pleasure and judgment of adherent beauty are still aesthetic, still a kind of beauty, even though we might have assumed (based on section 15) that functionality would simply have been incompatible with beauty. Our original propositions (i) and (ii) are not incompatible.

Or maybe even further—although Kant certainly does not say this explicitly—in the case of adherent beauty, the free play is *between* our

concept(s) of the intended function of the building and other aspects of our perception of it. Kant does say that, in the case of adherent beauty, it is “no longer a free and pure judgment of taste” (Kant, 1790/2000, vol. 5, p. 230), but also that taste “gains by this combination of aesthetic satisfaction with the intellectual,” which suggests this relationship. What he certainly does not say is that pure judgments of taste are in any way more *important* or *valuable* than adherent, *conditioned* judgments of taste. On the contrary, the entire faculty of the powers of representation “gains” through this combination. This suggests that, if anything, the experience and judgment of adherent beauty are actually more important in our intellectual and affective lives than those of pure beauty.

At the same time, we can see how form and function can come into tension, *although not into logical contradiction*: we might compromise the function of a building by purely aesthetic considerations—some have certainly felt that about Frank Lloyd Wright’s Guggenheim Museum, for example; I clearly feel that it would not have been convenient or secure to live in Eisenman’s *House VI*. Conversely, the aesthetic dimension might be limited by too severe a demand for functionality—that, for instance, is what Ruskin thought of the Crystal Palace. However, in the twentieth-century architectural ideology—what Kenneth Frampton (2002) referred to as the “poetics of construction”—it might be thought that beauty lies entirely in (structural and programmatic) functionality.

Still, that is probably not what Louis Sullivan intended with his famous dictum that “form follows function” (Sullivan 1896, p. 408). He presumably meant something closer to what Kant meant: that functionality is a *necessary* condition of our appreciation of beautiful form, that it imposes certain constraints on the form, but that it hardly determines the building’s overall appearance. Sullivan emphasized that the entrance level, the repeated office levels, and the attic level of a tall office building—in his day about twelve stories—should be clearly demarcated in order to express the functions of the different levels, but he could hardly have meant that this was *sufficient* to determine the whole appearance of the building, since no one could have claimed that the elaborate biomorphic ornamentation of Sullivan’s great works contributed to their function as an office building, or a bank, or a department store (among Sullivan’s other building-types). Much of the beauty of a Sullivan building lies in ornament that is *consistent* with function but hardly *determined* by it (Guyer, 2021, p. 100).

In sum, pure beauty represents a simple case of free play; adherent beauty represents a more complex case, involving free play within the limits of functionality, and potentially even between function and form. Maybe the Long Island duckling stand, in the shape of a Long Island duckling that Robert Venturi so admired, would be an example of this (Guyer, 2021, p. 104). Form, more generally beauty, and function *can* come into conflict, but they need not; there is no *logical* contradiction between them. In reconciling form and function, the architect is not solving a conceptual problem but a practical challenge.

Aesthetic Ideas and Meaning

Let us now turn to our original proposition (iii): Is there a conflict between Kant's initial claim that beauty pleases without a determinate *concept* and his claim that fine art has intellectual *content*?

Kant's theory of fine art is presented through his theory of "genius"—that is, artistic creation rather than reception. The gist of this theory is that the spirit of successful art consists in the aesthetic expression of "concepts of reason (intellectual ideas)," which are moral ideas, or ideas relevant to morality: virtue and vice, heaven and hell, etc. (Kant, 1790/2000, section 49, vol. 5, p. 314). His emphasis on the moral character of the content of art is striking, as is his initial lack of an explanation for this certitude.

However, Kant shortly does explain his position: In section 52, discussing complex or composite art forms—such as theater, which combines painting with drama, or opera, which combines those two further with music—he argues that while we may be briefly amused or pleased by forms without moral significance, in the long run, works must have some moral significance to retain our interest. Kant suggests that if art is

aimed merely at enjoyment, which leaves behind nothing in the idea, [it] makes the spirit dull, the object by and by loathsome, and the mind, because it is aware that its disposition is contrapurposeful in the judgment of reason, dissatisfied with itself and moody (Kant, 1790/2000, section 52, vol. 5, p. 316).

Kant does not mean that every decision that we make is a moral dilemma—for example, whether to serve wine or beer at a party. Rather, he means that we are moral beings, that everything we do must

be *compatible* with morality, and that whatever we invest great effort and resources into must ultimately, whether immediately or more remotely, promote the cause of morality. This is just how we are, in Kant's view, as rational as well as sensible creatures; morality is just that important to us. Perhaps we could loosen Kant's claim here and say that we are *purposive* beings; that without some *functional* significance—whether moral or otherwise—things that might briefly please us, say, because of their novelty, will not continue to do so in the absence of some form of functionality. This is just how we are: functionality is just that important to us.

Yet our enjoyment and judgment of art is still aesthetic. Thus, what we do with moral ideas in art must involve some form of free play between imagination and understanding. Kant does not use the term “free play” or any of its equivalents in the exposition of his conception of aesthetic ideas, but what he describes is clearly a case of free play:

Now if we add to a concept a representation of the imagination that belongs to its [the concept's] presentation, but which by itself stimulates so much thinking that it can never be grasped by a determinate concept, hence which aesthetically enlarges the concept itself in an unbounded way, then in this case the imagination is creative, and sets the faculty of intellectual ideas (reason) into motion, that is, at the instigation of a representation it gives more to think about than can be grasped and made distinct in it (although it does, to be sure, belong to the concept of the object) (Kant, 1790/2000, section 49, vol. 5, p. 315).

What we have in the experience of art is *content* plus imagination—imagination unbounded by a determinate *concept* of how its object should look (or sound, etc.), but still relevant to the content it conveys. It is a form of unification between form and content. This is a description of free play, although free play with a concept rather than determined by a concept. For this reason, our response to art is an aesthetic response—a response to beauty, though again not to free beauty.

The concept in the case of art is not, *in general*, a concept of any straightforward function, such as providing shelter for a particular kind of activity, but rather a moral concept. If art does have a function, in Kant's view, it must be a more abstract kind: that of making an intellectual idea of morality sensible or palpable to us, and perhaps, given our own complex sensible as well as rational nature, all the more moving.

Again, we can see here how form and meaning could come into tension with each other: meaning dominating the form, limiting free play too much, or vice versa. But avoiding such domination—e.g., didacticism—is not a logical problem for the artist but a practical challenge.

I THE CASE OF ARCHITECTURE

Finally, Kant (1790/2000) applies this model to the case of architecture. The third time he brings up the case of architecture—following his initial use of architecture in his illustration of disinterestedness (the palace not to be gaped at in section 2, vol. 5, pp. 204–205) and his second use of architectural examples in section 16, where he illustrates the concept of adherent beauty—is in the system of the fine arts he sketches in section 51. This section actually begins with the remarkable statement that:

Beauty (whether it be beauty of nature or of art) can in general be called the **expression** of aesthetic ideas: only in beautiful art this idea must be occasioned by a concept of the object, but in beautiful nature the mere reflection on a given object, without a concept of what the object ought to be, is sufficient for arousing and communicating the idea of which that object is considered as the **expression** (Kant, 1790/2000, section 51, vol. 5, p. 320, emphasis added).

Kant does not explain his sudden inclusion of natural beauty under the theory of aesthetic ideas; perhaps we can conjecture that he is once again drawing on his morally laden conception of human psychology—supposing, in this case, that we simply read moral significance into natural beauty, even though we know perfectly well, as a matter of fact, that nature is not intrinsically morally significant. As he suggests in section 42, we tend to read moral significance even into the various colors of flowers (Kant, 1790/2000). However, what is important for our present purposes is just that Kant bases his classification of the fine arts on the assumption that the theory of aesthetic ideas is valid for all the media of fine art that he recognizes.

These fall into three main kinds: the arts of speech, the pictorial or visual (*bildende*) arts, and the arts of the play of sensations (as external sensory impressions), i.e., music and the art of colors. The latter is now allowed as a separate art—here, Kant is thinking of the *clavecin oculaire*, a keyboard instrument designed to produce a play of colors analogous

to the play of sounds produced by a musical keyboard, rather than of the use of colors to *enhance* drawing, merely to “illuminate the outline” furnished by drawing, which remains the proper object of aesthetic attention in the visual case, in order to “enliven the object in itself for sensation” (Kant, 1790/2000, section 14, vol. 5, p. 225).⁴

These three main kinds of art are analogized to “word,” “gesture,” and “tone” (Kant, 1790/2000, section 51, vol. 5, p. 320). The visual arts are, in turn, divided into the arts of “sensible illusion,” i.e., painting, and “sensible truth,” the latter of which is further subdivided into sculpture and architecture (Kant, 1790/2000, vol. 5, p. 321). Painting is an art of “sensible illusion” because it manages to depict three-dimensional figures (people, trees, buildings) on a two-dimensional surface—penciled, inked, charcoaled, or pigmented—which is clearly not three-dimensional. It may also be considered such because it can depict things that do not exist at all, such as unicorns, winged horses, and other imagined beings.

As a matter of fact, sculpture can do this too; nevertheless, it is considered an art of “sensible truth” because it at least depicts three-dimensional objects in a three-dimensional medium—although, of course, marble or bronze is not the same as flesh. Both painting and sculpture are forms of *mimesis* for Kant. Although he recognizes the existence of music without words—and therefore without any obvious content—he certainly had no inkling yet of the possibility of non-representational, abstract painting or sculpture. After all, he was writing in the eighteenth century, not the twentieth.

By contrast, architecture is not a mimetic art: it does not imitate anything but instead creates its own forms.⁵ According to Kant, architecture can be defined as:

the art of presenting, with this intention but yet at the same time in an aesthetically purposive way, concepts of things that are possible **only through art**, and whose form has as its determining ground not nature but a voluntary end. In [architecture] a certain **use** of the artistic object is the main thing, to which, as a

⁴ On the *clavecin oculaire*, see Kristeller (1952). I am grateful to an anonymous referee for reminding me of this article and thereby encouraging me to make this distinction.

⁵ Kant was perhaps not aware of the theory that classical architecture forms derived from the wooden “primitive hut,” as proposed, for example, in Laugier (1753/1977).

condition, the aesthetic ideas [as well as the form] are restricted. ... Temples, magnificent buildings for public gatherings, as well as dwellings, triumphal arches, columns, cenotaphs, and the like erected as memorials, belong to architecture. Indeed, all domestic furnishings (the work of the carpenter and the like things for use) can be counted as belonging to [architecture], because the appropriateness of the product to a certain use is essential in a **work of architecture**.” (Kant, 1790/2000, section 51, vol. 5, p. 322, emphasis added).

Kant is making at least two distinct claims here: First, architecture must satisfy its intended function above all else or as a necessary condition (“main thing”). Thus, its beauty will always be a kind of adherent beauty: a beautiful form within the parameters of –and perhaps in conversation with–the intended function of a building (the program, in architectural parlance). Second, architecture “presents concepts of things that are possible only through art.” Thus, its content is, in a way, the building itself: works of architecture are not just temples, courthouses, dwellings, or memorials; they also *present the ideas* of their own function or building type—or something closely related to that. They function as houses but also imaginatively convey the idea of a house; they function as courthouses but look like a courthouse, and so on. Or, in an extreme case—one that Kant could hardly have had in mind—a poultry stand may look like an oversized duckling.

But then, what happens to Kant’s original description of the content of art—viz, ideas of reason or moral ideas—in the case of architecture? One possible answer might be: a house does not just look like a house but conveys a more abstract idea, such as that of happy domesticity; a courthouse does not just look like a courthouse but conveys the idea of justice; a church does not just look like a church but conveys the idea of awe-inspiring divinity. These ideas form part of our moral conception of the world; our “moral habitat” as Barbara Herman has called it (Herman, 2021). Such ideas can be expressed by architecture in imaginative ways that are no more dictated by their own content than by the building’s intended, determinate function. Indeed, we sometimes see courthouses that do not read to us as courthouses—for example, Morphosis’s Federal Courthouse in San Francisco. This may be a source of dissatisfaction to us, or it may not. In either case, we can see how works of architecture can satisfy Kant’s conception of aesthetic ideas without giving up what is essentially aesthetic: the free play of the

imagination. In this way, our original proposition (iii) can be reconciled with (i). Once again, there is no logical contradiction between (i) and (iii), but rather the actual challenge of producing great architecture.

To be sure, this proposal inevitably introduces an element of cultural and historical relativity into our response to, and judgment of, architecture: what not only functions as a house but also “looks like” a house and conveys the idea of domesticity will inevitably vary from place to place, time to time, and culture to culture. But that is not an objection to the proposal: even Kant himself recognizes that as soon as we get past the simple case of free beauty—where universal validity is most at home—relativity becomes unavoidable. Although some works may become classics, standing the test of time and serving as exemplars for future artists, they do so not as objects for sheer imitation but for inspiration.

To sum up, architects have three or even four objectives: beauty (although of course that needs to be broadly understood); functionality, which may constrain the range of possible expressions of beauty; and meaning, which may itself comprise two levels: first, conveying the function of the building; and second, through that, expressing a more abstract idea—one of reason, a moral idea, or, more generally and generously, an idea of human life and living. Of course, as I have noted throughout, these goals can come into conflict with each other, get out of balance, or get out of whack. One example is Steven Coll’s early, thankfully unbuilt, project of houses designed to reflect the occupation of their intended residents (e.g., the house of the tinsmith), or various projects by Boullé. But, again, potential conflict is not the same as logical contradiction. These goals do not *necessarily* come into conflict with each other. Satisfying all these goals at once does not require solving a philosophical puzzle. Rather, avoiding conflict and finding cooperation is the aesthetic challenge of the architect. Or, to close with one of Kant’s statements, “Taste, like the power of judgment in general, is the discipline ... of genius, clipping its wings and making it well-behaved” (Kant, 1790/2000, section 50, vol. 5, p. 319).

REFERENCES

- Batteux, C. (1770). *Einschränkung der schönen Künste auf einen einzigen Grundsatz* (J. A. Schlegel, Trans.). Weidmanns Erben und Reich.
- Batteux, C. (2015). *The fine arts reduced to a single principle* (J. O. Young, Trans.). Oxford University Press.

- Frampton, K. (2002). *Labour, work and architecture: Collected essays on architecture and design*. Phaidon.
- Guyer, P. (2005a). Free and adherent beauty: A modest proposal. In P. Guyer (Ed.), *Values of beauty: Historical essays in aesthetics* (pp. 129–140). Cambridge University Press. (Reprinted from “Free and adherent beauty: A modest proposal,” 2002, *The British Journal of Aesthetics*, 42[4], 357–366, <https://doi.org/10.1093/bjaesthetics/42.4.357>)
- Guyer, P. (2005b). The harmony of the faculties revisited. In P. Guyer (Ed.), *Values of beauty: Historical essays in aesthetics* (pp. 77–109). Cambridge University Press.
- Guyer, P. (2021). *A philosopher looks at architecture*. Cambridge University Press.
- Herman, B. (2021). *The moral habitat*. Oxford University Press.
- Kant, I. (1900–). *Kant's gesammelte Schriften*. Georg Reimer.
- Kant, I. (2000). *Critique of the power of judgment* (P. Guyer, Ed.; P. Guyer & E. Matthews, Trans.). Cambridge University Press. (Original work published 1790)
- Koller, S. (2015). *The birth of ethics from the spirit of tectonics*. [Doctoral dissertation, Delft University of Technology]. TU Delft Repository. <https://resolver.tudelft.nl/uuid:4fa1eed-40cc-4282-9a92-c79555aa6b35>
- Kristeller, P. O. (1952). The modern system of the arts: A study in the history of aesthetics (II). *Journal of the History of Ideas*, 13(1), 17–46. <https://doi.org/10.2307/2707724>
- Laugier, M.-A. (1977). *An essay on architecture* (W. & A. Hermann, Trans.). Hennessey & Ingalls. (Original work published 1753)
- Sullivan, L. (1896). “The Tall Office Building Artistically Considered.: *Lippincott's Magazine*. March, 1896. Pp. 403-9.

FILOSOFÍA „/“ ARQUITECTURA: CONTRA L'INFORME

PHILOSOPHY „/“ ARCHITECTURE: AGAINST L'INFORME

SARA DRAGIŠIĆ

Instituto para la Filosofía y la Teoría Social,
Universidad de Belgrado, Serbia
<https://orcid.org/0000-0003-0686-0039>

SNEŽANA VESNIĆ

Facultad de Arquitectura, Universidad de Belgrado
Serbia
<https://orcid.org/0009-0006-0311-4638>

Recibido: 11 de abril del 2025

Aprobado: 15 de agosto del 2025

doi: <https://doi.org/10.26439/limaq2025.n016.7859>

La interacción entre la arquitectura y la filosofía ofrece un terreno fértil para explorar el diseño, la educación y la innovación conceptual. Este artículo examina el potencial transformador de esta relación interdisciplinaria, centrándose en cómo la investigación filosófica tanto informa como cuestiona la práctica arquitectónica. En el centro de este diálogo está el concepto de *l'informe* (lo informe), que desestabiliza las nociones tradicionales de forma y genera procesos dinámicos que articulan los ámbitos materiales y conceptuales. El proceso de diseño arquitectónico encarna, de manera inherente, dualidades —forma e informe, materialidad y abstracción— que dan lugar a objetos que trascienden su fisicidad para adquirir una significación simbólica y conceptual. Esta interrelación resiste un análisis filosófico rígido mientras inspira un potencial creativo a través de la incertidumbre y la inestabilidad. Al investigar estas tensiones, el artículo pone de relieve cómo la convergencia y la resistencia entre arquitectura y filosofía impulsan la emergencia de nuevas formas e ideas, abriendo vías para repensar la educación arquitectónica, las herramientas y la producción del espacio.

concepto, *l'informe*, disciplina, deformación,
espacio, educación arquitectónica

The interplay between architecture and philosophy offers fertile ground for exploring design, education, and conceptual innovation. This paper examines the transformative potential of this interdisciplinary relationship, focusing on how philosophical inquiry both informs and disrupts architectural practice. Central to this dialogue is the concept of *l'informe* (the formless), which destabilizes traditional notions of form and generates dynamic processes that bridge material and conceptual domains. The architectural design process inherently embodies dualities—form and formlessness, materiality and abstraction—resulting in objects that transcend their physicality to embody symbolic and conceptual significance. This interplay resists strict philosophical analyses while inspiring creative potential through uncertainty and instability. By investigating these tensions, the paper highlights how the convergence and resistance between architecture and philosophy drive the emergence of new forms and ideas, opening pathways to rethink architectural education, tools, and the production of space.

concept, *l'informe*, discipline, de-forming,
space, architectural education

Este es un artículo de acceso abierto, distribuido bajo los términos de la licencia Creative Commons Attribution 4.0 International (CC BY 4.0).

Pero la metáfora nunca es inocente. Orienta la investigación y fija los resultados. Cuando se da con el modelo espacial, cuando este funciona, la reflexión crítica reposa en su interior. El discurso se encuentra dentro de la metáfora espacial, y no la metáfora dentro del discurso

Mark Wigley

INTRODUCCIÓN: LA INTERACCIÓN ENTRE LA ARQUITECTURA Y LA FILOSOFÍA EN EL DISCURSO CONTEMPORÁNEO

La relación entre la arquitectura y la filosofía ha constituido, desde hace tiempo, un terreno fértil para la exploración intelectual, lo que ha desafiado las fronteras tradicionales entre disciplinas y ha ofrecido nuevas perspectivas sobre el diseño, la educación y la conceptualización. Esta interacción se manifiesta con particular intensidad en los distintos *workshops* de verano en arquitectura y filosofía realizados en Europa, cada uno de los cuales amplía y reformula el legado intelectual de sus predecesores. Estos encuentros no solo examinan el papel de la arquitectura en un mundo que se transforma rápidamente, sino que también indagan críticamente en su porvenir y en su profunda conexión con el pensamiento filosófico contemporáneo.

La cuestión central que surge de este diálogo concierne al potencial transformador de la relación entre arquitectura y filosofía. ¿Puede dicha relación potenciar la capacidad creativa del diseño y la práctica arquitectónicos? De manera más específica, ¿de qué modo podría contribuir a la producción de objetos arquitectónicos al desarrollo de herramientas innovadoras y al perfeccionamiento de los métodos pedagógicos en la formación de arquitectos? Estas preguntas no son meramente teóricas: inciden directamente en proyectos académicos en curso que aspiran a constituirse no solo como plataformas para tematizar la conjunción —o la disyunción— entre ambas disciplinas, sino también como proyectos en sí mismos, capaces de encarnar los principios que buscan interrogar.

Los filósofos, mediante su rigurosa y precisa elaboración de los conceptos, logran a menudo un grado de materialización que puede superar la propia solidez física de los objetos arquitectónicos. Esta observación pone de relieve una paradoja en la relación contemporánea entre arquitectura y filosofía: mientras la arquitectura es, por naturaleza, material

y espacial, sus fundamentos conceptuales pueden parecer en ocasiones menos tangibles que los alcanzados por la exploración filosófica.

Esta paradoja constituye el eje de la presente investigación, que busca examinar cómo la arquitectura y la filosofía pueden informarse y transformarse mutuamente, a fin de trascender sus límites disciplinares. El objetivo es revelar nuevas formas de pensar y de actuar que no solo enriquezcan el diseño y la enseñanza de la arquitectura, sino que, además, contribuyan al horizonte intelectual más amplio del mundo contemporáneo.

En este contexto, la colaboración con filósofos nos invita a reflexionar sobre la oposición entre dos modos distintos de producción: el filosófico y el arquitectónico. Por oposición no buscamos definir la disyunción en un sentido literal, sino como una resistencia, incluso una tensión o agresión que, paradójicamente, potencia el acto creativo en el diseño arquitectónico. Parece existir, además, una influencia inversa: muchos arquitectos contemporáneos se preocupan cada vez más por los conceptos, mientras que muchos filósofos comienzan a involucrarse en el quehacer proyectual.

Nuestra hipótesis acerca de esta relación “enfrentada” entre las dos disciplinas puede resultar demasiado compleja para ser plenamente explicada o justificada. No obstante, decidimos abordarla desde su apertura constitutiva, entendida no como un problema por resolver, sino como un espacio productivo de exploración. En el centro de esta indagación se halla una situación particular: un momento en el que la arquitectura resiste todo análisis filosófico. Esta resistencia, sostenemos, marca un territorio de indeterminación e inestabilidad —una cualidad inaprensible— que, a la vez, desestabiliza y enriquece el proyecto arquitectónico o la propia vida del objeto arquitectónico.

Partimos del supuesto de que la arquitectura produce tanto objetos como espacios objetivos, por lo que se sitúa dentro de un marco dual de materialidad y abstracción. En este contexto, el objeto arquitectónico ejerce un doble poder: literal y metafórico. Como entidad física, ocupa y configura el espacio; como construcción simbólica, porta un significado conceptual que suele trascender los límites de su forma material. Precisamente esta doble naturaleza complica la relación de la arquitectura con la filosofía. Mientras la filosofía busca analizar, sistematizar e interpretar, la arquitectura elude su total captura y se resiste la categorización definitiva o la explicación reduccionista.

Esta resistencia no debe entenderse como una limitación, sino como un espacio de potencial generativo. Nos invita a considerar la inestabilidad y la fluidez inherentes a la práctica arquitectónica y a los objetos que produce. En su carácter elusivo, la arquitectura desafía a la filosofía a confrontar sus propios límites, abriendo un diálogo que se define tanto por sus vacíos y tensiones como por sus convergencias. Al explorar esta relación “enfrentada”, procuramos examinar cómo la arquitectura y la filosofía pueden perturbarse e inspirarse mutuamente, lo que revela nuevas dimensiones del pensamiento y de la creatividad que trascienden las fronteras de cada disciplina.

La arquitectura y sus metáforas penetran profundamente en las construcciones lingüísticas, sosteniendo tanto las estructuras de la filosofía como las narrativas de la teología y del mundo natural. Desde su concepción hasta su materialización, el objeto arquitectónico atraviesa transformaciones sucesivas, cada una expresada en distintas formas —entendidas como conjuntos de significados y relatos que contienen tanto al objeto como su proyección—. Solo en el tiempo real, como sugiere Sanford Kwinter (2001), es posible experimentar la morfogénesis como la dinámica de la forma, es decir, la transformación formal de la materia.

Si consideramos el objeto arquitectónico como el resultado final de esas morfogénesis, podríamos definir el proceso de diseño como el camino hacia ese fin proyectado. El concepto arquitectónico se orienta teleológicamente hacia la idealidad, hacia la proyección ideal perfecta. El término griego *telos*¹ (τέλος) designa el fin la realización o el cumplimiento —raíz de la palabra moderna *teleología*—. En ese camino hacia el fin o hacia la plena realización, el objeto arquitectónico atraviesa sucesivas morfogénesis. Si el fin es también la meta o el cumplimiento, entonces el momento de declarar el FIN (así, con mayúsculas) se convierte en el único instante en que la realidad puede alcanzar la perfección, evocando la noción tomista de “fin perfecto” (Santo Tomás de Aquino, *Summa Theologica*, I-II, q. 1, art. 8).

1 *Telos* se asocia con el concepto denominado *techné*, que es el método racional implicado en la producción de un objeto o en la consecución de una meta u objetivo. En el mito de Theuth/Thamus, por ejemplo, la sección dedicada a *techné* hacía referencia conjunta a *telos* y *techné*.

Podríamos afirmar que el concepto arquitectónico es el generador de las transgresiones entre la forma y lo informe, en tanto contiene el potencial (infinito o contingente) de lo nuevo. La abstracción inherente al concepto permite funciones infinitas de subjetividad creativa, lo que genera diferencias radicales entre la forma temporal y la inmanencia pura orientada hacia lo informe. En otras palabras, el objeto arquitectónico es inmanente a lo informe con el propósito de detener el tiempo, es decir, su propia finitud. Paradójicamente, esto implica que, en la búsqueda de la perfección, el objeto resiste la idealidad —su propio FIN—. El concepto se opone a su realidad (el objeto), del mismo modo que el objeto se opone a su propia formalización.

En estas resistencias encontramos la posibilidad de que lo informe se manifieste como metáfora del deseo de aquello que trasciende lo objetivamente concebido. Se trata de una resistencia al fin o al objeto ideal que se agota en sí mismo. Lo informe, por tanto, remite a aquello que niega la forma, entendida como principio de orden estable y continuidad armónica. Niega el concepto insuficiente de la forma, el cual tiende a excluir su producción material y que, por tanto, se utiliza para especificar la visión morfológica a través de las ideas de *fuerza capturada* y *diferencia*, lo que introduce una dimensión no representacional en el objeto arquitectónico. Por ello, lo informe puede asociarse tanto al momento del devenir de un objeto como al de su desaparición. No se trata de la inexistencia de la forma, sino de su desestabilización, que abre el tiempo y el espacio a la emergencia de lo nuevo.

Por un lado, estos procesos sucesivos, entendidos como negaciones de la forma (y) —como continuidad de lo informe y el fin como resistencia a la finitud— abren la infinitud al interior del concepto (arquitectónico). Por otro lado, el resultado del proceso de diseño es la materialización objetiva, mientras que el propio proceso se mantiene abierto a estados informes que acercan la forma arquitectónica a su idealidad proyectada. Lo informe no es ausencia de forma, sino su transformación activa en busca de una realidad perfecta. En este sentido, lo informe implica la simultaneidad entre conceptualización e idealización a través del diseño de la forma proyectada. Es la inestabilidad y la incertidumbre de la forma, expresión del deseo de lo nuevo. La abstracción funcional inherente al concepto —su capacidad para generar estados y procesos entre lo representacional y lo no representacional, a fin de traducir continuamente lo informe en forma— crea una conceptualización

y una estética dinámicas que producen contingencias y, con ello, la posibilidad de la emergencia de lo nuevo. La oposición a su propia formalización constituye, por tanto, una posibilidad para lo nuevo.

En el arte, tal como explicó Didi-Huberman (1992), los resultados del acto de *deposición formal* deben conducir a la figuración. El tipo de representación que puede verse cargado con su propia negatividad es una forma inmaterial y móvil, que da lugar a nuevas contingencias. Precisamente esas contingencias son las que evocan figuras que contienen en sí mismas lo inimaginable. En arquitectura, el deseo de figuración se traduce y transforma en la propia forma de la existencia. La necesidad de materializar la proyección del contenido conceptual —es decir, de dar vida a una nueva forma, formación, objeto, palabra u obra— no es sino la transformación del deseo del concepto en una forma ulterior.

La idea de forma arquitectónica representa una aspiración hacia la totalidad conceptual. La forma se sitúa entre la sustancia y el sujeto, refiriéndose tanto a la realidad como a la intención, lo que plantea las cuestiones sobre la apariencia. Lo informe no significa una negación de la forma, sino una operación que la desclasifica, lo que la despoja de su autoridad y jerarquía fija (Bataille, 1929). En los momentos de disolución de la forma en lo informe, y transición de lo informe hacia la forma, el concepto arquitectónico se ve cargado de su propia negatividad y, simultáneamente, porta el deseo de un *l'informe* inmaterial y dinámico, así como el anhelo de figuras que contengan aquello que no puede imaginarse. Lo informe, por tanto, se aproxima al *aún no* (*Noch nicht*) de Ernst Bloch (1959).

Rastros de estas ideas de transformación pueden encontrarse ya en las reflexiones de Agustín de Hipona sobre el segundo versículo del Génesis, en el que interpreta *tierra* no como suelo, sino como un sustrato informe capaz de recibir todas las formas, anticipando así la noción filosófica de transformación y potencialidad (Augustine, ca. 401/1982). El libro del Génesis describe la tierra como caos y confusión, mientras que Agustín la interpreta como una materia informe que subyace a las formas físicas (San Agustín de Hipona, ca. 401/1982; Santa Biblia, Versión Biblia de Jerusalén, 1976, Génesis 1:2).

En lo que concierne al proceso de diseño arquitectónico, *l'informe* pertenece metodológicamente al dominio de la filosofía, pues deconstruye

la materialidad del objeto arquitectónico. Sin embargo, y paradójicamente, puede al mismo tiempo funcionar como principio generador de las figuras arquitectónicas. *L'informe* disuelve el objeto arquitectónico anticipado, pero a la vez vincula el contenido conceptual con la forma. Este lugar resiste los aparatos analíticos de la filosofía, precisamente porque la producción arquitectónica insiste en métodos que producen inestabilidad, incertidumbre e indeterminación. En ese sentido, las herramientas y la estética del diseño están siempre más allá de la explicación filosófica: la filosofía se orienta contra *l'informe*, mientras que la arquitectura, paradójicamente, lo invoca.

Este es el punto de divergencia, diferencia y autenticidad entre ambas disciplinas, y también el punto desde el cual surge la posibilidad de inspiración. No obstante, la imposibilidad de una conjunción absoluta entre filosofía y arquitectura genera contingencias que abren la posibilidad de nuevos conceptos (arquitectónicos). Por ello, lo informe puede entenderse como la posibilidad de una barra oblicua (“/”) en el intercambio creativo entre filosofía y arquitectura.

RECUPERAR LA BARRA („/“): EL ESPACIO DE LA TENSIÓN

La barra que separa —y a la vez une— la filosofía y la arquitectura no debe entenderse simplemente como un signo de conjunción o disyunción, sino como un espacio productivo de conflicto y posibilidad, con el que ambas disciplinas se provocan mutuamente para generar nuevas formas de creación. La barra se convierte, así, en una metáfora de lo informe —un espacio que se niega a establecer dicotomías—.

Según Deleuze (1968/2002), el pensamiento no puede quedar confinado a trayectorias lineales; debe, en cambio, seguir caminos nómadas que perturben las identidades establecidas y atraviesen territorios heterogéneos (pp. 28-29). En este sentido, la diferencia no es una simple oposición o negación, sino una fuerza productiva que genera nuevos potenciales del pensamiento. Como él mismo aclara más adelante: “La diferencia no es lo diverso. Lo diverso es dado. Pero la diferencia es aquello por lo que lo dado es dado” (Deleuze, 1968/2002, p. 333).

La barra que separa filosofía y diseño, más que separar, implica generar movimiento —donde el diseño se convierte en pensamiento y el pensamiento se materializa como diseño—. En su exploración

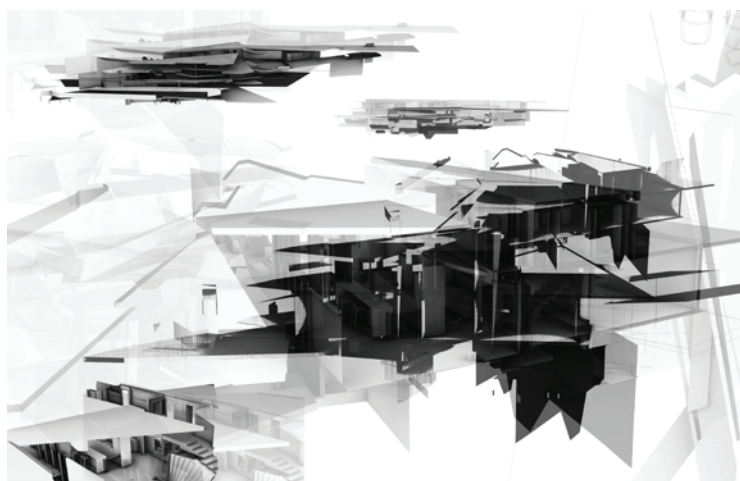
de la *différance*, Jacques Derrida (1982) sitúa la barra como el lugar del diferimiento del sentido y del juego infinito de significaciones. *L'informe* opera dentro de esa barra como una negación del origen y del fin, lo que fuerza al arquitecto a reconsiderar la estabilidad de la forma y a asumir, en cambio, una apertura perpetua de posibilidades. Derrida enfatiza que el significado nunca se fija en un único origen o fin último, sino que se produce mediante el diferimiento y el espaciamiento (Derrida, 1982).

La filosofía del devenir de Deleuze desestabiliza radicalmente la noción de arquitectura como algo estático o finito (Deleuze & Guattari, 1980/1987). En lugar de entender la forma como un estado cerrado, enfatiza su carácter procesual y contingente. La arquitectura, leída a través del lente deleuziano, se convierte en un espacio de morfogénesis constante, donde la interacción de fuerzas produce variaciones infinitas. En *El pliegue. Leibniz y el Barroco*, Deleuze presenta el pliegue como un principio de transformación continua, en el que interior y exterior se interpenetran, donde la forma y la materia, lo finito y lo infinito, se modulan sin cesar, sin reducirse el uno al otro (Deleuze, 1988/1993, p. 14). El pliegue sugiere un proceso de diseño donde los espacios no se conciben como fijos, sino como territorios continuamente negociados, generadores de formas emergentes que resisten el cierre. La morfogénesis se convierte en una serie infinita de experimentaciones, una danza entre la forma y lo informe, siempre inconclusa, pero profundamente generativa.

Figura 1

Ilustración de la fragmentación espacial y estratificación conceptual que expresa la arquitectura de la multiplicidad y el devenir.

Nota. Snežana Vesnić, Studio Family Housing, (2021/2022). Foto de Jovana Stojević.



Tomemos, por ejemplo, el concepto del rizoma, desarrollado por Deleuze y Guattari (1980/1987) en *Mil mesetas*, que ofrece un marco no jerárquico para comprender la arquitectura. El pensamiento rizomático desafía el telos del objeto arquitectónico, situándolo, en cambio, como un campo de conexiones donde materialidad, los usuarios y el entorno interactúan de manera imprevisible. *L'informe* actúa aquí como una fuerza de desterritorialización, que rompe las tipologías fijas y posibilita la emergencia de nuevas configuraciones espaciales. Deleuze y Guattari conciben el rizoma como un campo no jerárquico que atraviesa continuos procesos de desterritorialización y reterritorialización, en lugar de tener un inicio o un final fijos (Deleuze & Guattari, 1980/1987).

Por su parte, la filosofía de Derrida aborda la arquitectura como una escritura del espacio, donde la inestabilidad de la forma refleja la inestabilidad del significado (Derrida, 1986). Su noción de deconstrucción ofrece un marco para interrogar las prácticas arquitectónicas, en las que *l'informe* no representa una ausencia, sino una presencia activa de la inestabilidad que desafía las representaciones fijas. El objeto arquitectónico nunca se resuelve plenamente en una forma única, sino que aplaza su completitud a través de la contingencia y la transformación.

En arquitectura, lo informe funciona como un diferimiento continuo del objeto ideal, lo que genera nuevas posibilidades espaciales. Para Derrida, *différance* nombra el proceso mediante el cual el significado se difiere continuamente y nunca está plenamente presente (Derrida, 1982). De este modo, la arquitectura puede entenderse como una huella, un trazo que abre la posibilidad de leer los espacios como historias estratificadas y futuros potenciales. En este sentido, lo informe es la huella de lo que aún no ha llegado a ser, que desestabiliza la forma presente y señala hacia lo inimaginable. En la escritura y la diferencia, Derrida observa: “The trace is not a presence but is rather the simulacrum of a presence that dislocates, displaces, and refers beyond itself [La huella no es una presencia, sino el simulacro de una presencia que se descoloca, se desplaza y se remite más allá de sí misma hacia sí misma]” (Derrida, 1973, p. 156).

L'INFORME COMO CATALIZADOR DE LA RESISTENCIA CREATIVA

L'informe, tal como fue formulado por Georges Bataille y desarrollado posteriormente en los escritos de Georges Didi-Huberman, constituye una invitación constante —o, mejor aún, una metáfora provocadora— de

la resistencia de la arquitectura a ser concluida. Representa el espacio negativo dentro del proceso de diseño, ese lugar donde la forma se derrumba y se reformula, y produce contingencias que impulsan la innovación. Lo informe no es un vacío, sino una fuerza activa que desestabiliza la forma, lo que abre el proceso proyectual a reinterpretaciones infinitas. La interacción entre la forma y lo informe genera espacios que no solo son funcionales, sino también conceptualmente radicales, capaces de conectar la materialidad con el pensamiento especulativo. En este sentido, lo informe actúa como una fuerza dinámica que simultáneamente descompone y reconfigura las formas establecidas, lo que impulsa un proceso continuo de transformación y reinterpretación (Didi-Huberman, 1995/2005).

Como ya se ha señalado, la noción de lo *aún no* de Ernst Bloch resuena profundamente en el carácter de lo informe como espacio de posibilidad. El concepto arquitectónico, cargado de su propia negatividad, se convierte en un recipiente de lo aún no realizado, lo que permite a la imaginación ir más allá de los paradigmas existentes. Esta función anticipatoria de la arquitectura se alinea con la *différance* de Derrida y con el *devenir* de Deleuze, donde el objeto resiste su propia finalidad. La figura del arquitecto, en esta perspectiva, ya no es únicamente la de un constructor, sino la de un filósofo del espacio, un ejecutor de diseño tanto material como conceptual. El proceso de diseño encarna la experimentación deleuziana —entendida como un despliegue continuo de diferencias que se rehúsan a concluir— y la inestabilidad derridiana, en la que la ausencia y la presencia se entrelazan en un juego que desafía las normas de la representación. La arquitectura, siguiendo este camino, deja de concebirse únicamente como una disciplina del construir para asumirse como una práctica filosófica que navega las tensiones de la barra (“/”).

La imposibilidad de reconciliar plenamente la filosofía y la arquitectura no debe ser entendida como una limitación, sino como una fuente de potencial creativo. Pero ¿hacia dónde nos conduce esta imposibilidad? Como recuerda Derrida, todo texto está tejido de huellas —inscripciones de alteridad— que lo abren hacia un futuro que nunca puede anticipar por completo (Derrida, 1995). El objeto arquitectónico, modelado por lo informe, anticipa futuros que aún no pueden articularse. En este punto, diferencia (*difference*) y diferimiento (*différance*) convergen en una incompatibilidad productiva, lo que hace de la arquitectura un territorio privilegiado para la exploración filosófica. *L'informe* no supone

el rechazo de la materialidad arquitectónica, sino su reimaginación radical. La arquitectura, bajo esta luz, deviene acontecimiento más que entidad, un campo donde el significado nunca se resuelve del todo y donde la forma siempre está en proceso de devenir. La barra (“/”) que separa y une filosofía y arquitectura no funciona como un límite, sino como una zona intersticial de tensión creativa: un espacio dinámico y generativo donde lo informe resiste la osificación y da origen a lo inédito. Este espacio liminal es a la vez disruptivo y productivo, pues desafía a la arquitectura a trascender los paradigmas convencionales y estimula la reinención continua de sus posibilidades espaciales y conceptuales. Esta exploración revela cómo la arquitectura, cuando se alinea con los impulsos de la filosofía, trasciende los límites tradicionales y se convierte en un medio para la experimentación conceptual y espacial. A través de lo informe, ambas disciplinas revelan sus expresiones más radicales, lo que abre caminos infinitos para la creación.

LA ONTOLOGÍA SOCIAL DE LA ARQUITECTURA: EL FIN, L'INFORME Y LA RELACIÓN ENTRE ARQUITECTURA Y FILOSOFÍA

Desde una perspectiva teleológica, la arquitectura ha sido con frecuencia interpretada en función de su propósito o finalidad. La clásica triada vitruviana —*firmitas, utilitas y venustas* ('solidez', 'utilidad' y 'belleza')— ofrece un marco para comprender los fines arquitectónicos como la armonización entre integridad estructural, propósito funcional y valor estético. Sin embargo, la indagación filosófica cuestiona esta reducción. En su ensayo *Construir, habitar, pensar*, Heidegger (1971) sugiere que el fin último de la arquitectura no es meramente utilitario, sino el de posibilitar que el ser humano habite el mundo de forma significativa. Habitar, en el sentido heideggeriano, implica vivir en armonía con el entorno y cultivar un sentido de pertenencia. La arquitectura, entonces, se convierte en un mediador del ser, un modo de anclar la existencia humana en lugares concretos mientras apunta a la trascendencia. Esta comprensión ontológica de la arquitectura trasciende su papel instrumental y la sitúa como una articulación entre la finitud humana y sus aspiraciones.

La noción de fin abre, asimismo, cuestiones éticas: ¿quién define el propósito de la arquitectura: el arquitecto, el cliente, el Estado, la sociedad en su conjunto? Los arquitectos modernistas, como Le Corbusier, imaginaron la arquitectura como un instrumento para

“ingenierizar” el progreso social, aspirando a generar entornos funcionales que moldearan ciudadanos “mejores” (Le Corbusier, 1927, 1935). Sin embargo, las críticas posmodernas —de autores como Aldo Rossi o Bernard Tschumi— interrumpieron esta visión determinista, destacando la pluralidad de fines y las formas imprevisibles en que los edificios son habitados, reinterpretados o apropiados a lo largo del tiempo (Rossi, 1982; Tschumi, 1994). Por su parte, Didi-Huberman (1995/2005) sugiere que las representaciones, incluidas las formas arquitectónicas, deberían evocar los aspectos inefables de la experiencia humana. Para Didi-Huberman, “poner algo en imagen” no es simplemente reproducir lo visible, sino convocar figuras que porten en sí mismas aquello que no puede ser completamente aprehendido ni fijado (1995/2005, p. 37). Esta perspectiva invita a los arquitectos a crear espacios que trasciendan la mera funcionalidad, encarnando resonancias simbólicas y emocionales más profundas.

Para Bataille, *l'informe* no es ausencia de forma, sino un proceso activo de subversión y desestabilización de las estructuras y categorías establecidas. En el ámbito de la arquitectura, este concepto cuestiona la primacía de la forma como principio organizador (Bataille, 1985). La arquitectura moderna, con su énfasis en la claridad, el orden y el funcionalismo, puede interpretarse como una rebelión contra los excesos ornamentales de épocas anteriores, pero también perpetúa una ideología del control, donde la forma determina el sentido y el uso. En contraste, *l'informe* resiste esa rigidez. Propone una arquitectura de la ambigüedad, la fluidez y la indeterminación, que desafía la hegemonía del racionalismo. Esta condición *informe* encuentra eco en corrientes contemporáneas que rechazan las tipologías rígidas.

Arquitectos deconstructivistas como Frank Gehry y Zaha Hadid interrumpen las cuadrículas ortogonales y las geometrías previsibles de la tradición moderna y generan formas que parecen desafiar la gravedad o la lógica (Johnson & Wigley, 1988; Schumacher, 2010). Sus obras evocan la estética de *l'informe* al diluir los límites entre estructura y escultura, entre orden y caos. En un nivel filosófico más profundo, *l'informe* plantea interrogantes sobre la relación entre arquitectura y significado. Si la arquitectura depende tradicionalmente de la forma para comunicar su propósito e identidad, ¿qué ocurre cuando la forma se disuelve? ¿Puede un edificio seguir significando o funcionando cuando su forma es deliberadamente incoherente? Esta paradoja revela los límites de la semiótica aplicada a la arquitectura y orienta

la reflexión hacia la fenomenología como un marco alternativo. Desde esa perspectiva, lo informe no representa una carencia, sino una invitación a relacionarse con la arquitectura a través de la inmediatez de la experiencia sensorial y emocional, en lugar de hacerlo mediante preconcepciones sobre la forma.

La ontología social de la arquitectura aborda centralmente la manera en que la arquitectura existe y actúa dentro del entramado de relaciones humanas e institucionales. No es un esfuerzo solitario, sino un proceso colaborativo e intersubjetivo que involucra arquitectos, clientes, usuarios y comunidades. La arquitectura moldea y es moldeada por las fuerzas culturales, económicas y políticas al inscribirse en el tejido social. Este carácter relacional se manifiesta en su capacidad para mediar la memoria colectiva y la identidad. El significado de los monumentos o memoriales, por ejemplo, nunca es fijo: cambia y se reinterpreta con el tiempo, lo que refleja las dinámicas cambiantes de la sociedad.

El debate contemporáneo sobre los monumentos confederados en Estados Unidos ilustra cómo los artefactos arquitectónicos pueden convertirse en puntos de tensión ideológica y revela las implicaciones políticas del espacio construido. Más aún, la arquitectura influye en la forma en que las personas se relacionan entre sí y con su entorno. La disposición de una ciudad, el diseño de una plaza pública o la configuración de una vivienda afectan los patrones de movimiento, interacción y exclusión. El concepto de heterotopía de Michel Foucault (1984) —espacios que son simultáneamente reales y simbólicos, materiales e imaginarios— capta esta dualidad fundamental: la arquitectura como escenario de la vida social y como instrumento de poder.

La propia noción de fin invita a reflexionar sobre las implicaciones éticas y existenciales de la práctica arquitectónica y exige a arquitectos y teóricos considerar cómo los edificios configuran las condiciones del desenvolvimiento humano. *L'informe* cuestiona el dominio del formalismo y abre camino a la experimentación y a la subversión. El diálogo entre arquitectura y filosofía, por su parte, enriquece ambas disciplinas y ofrece una comprensión más profunda de la naturaleza del espacio, el significado y la experiencia humana. En todo sentido, la ontología social de la arquitectura no es, entonces, un asunto meramente académico, sino una realidad vivida. Al habitar, diseñar e interpretar el entorno construido, participamos en un proceso continuo de construcción y reconstrucción del mundo. Por tanto, la arquitectura es, a la vez,

producto y agente del proyecto colectivo de la existencia humana. Es precisamente en esta reciprocidad donde alcanza su mayor potencial como medio de expresión filosófica y social.

I ¿ARQUITECTURA COMO PRAXIS (FILOSÓFICA)?

El espacio (social) es un producto (social)

Henri Lefebvre

La arquitectura está profundamente ligada a la materialidad y al espacio; funciona a la vez como objeto representacional y como proceso experiencial. Desde la perspectiva de la teoría del actor-red (Latour, 1996), la arquitectura no aparece como un telón de fondo pasivo, sino como un partícipe activo en la vida social. Los edificios, los planes urbanos y los espacios median las relaciones, refuerzan jerarquías y producen formas de sociabilidad. Sin embargo, estas estructuras son también contingentes y están insertas en marcos políticos, históricos y culturales en constante evolución. Si la arquitectura es, a la vez, agente social y producto de la intención humana, cabe preguntarse: ¿su ser existe más allá de su función utilitaria o simbólica? ¿De qué modo un objeto arquitectónico posee una presencia social que trasciende la agencia humana?

La ontología social de la arquitectura es, por definición, inestable, ya que habita la tensión entre la forma (estable, definida, finita) y lo informe (dinámico, indeterminado, contingente). La arquitectura no solo encarna el orden: también contiene la posibilidad de su disrupción, lo que refleja el carácter informe de los procesos sociales. No se define únicamente por su materialización, sino por los procesos y contingencias que alteran y reconstituyen sus formas y ello refleja la naturaleza fluida y relacional del ser social.

La arquitectura suele aspirar a una idealidad proyectada: la culminación perfecta de un edificio, la realización plena de su propósito o la consumación de un ideal estético o funcional. Este impulso teleológico se emparenta con las tradiciones metafísicas occidentales, donde forma y función convergen hacia una conclusión predeterminada. Sin embargo, el fin —que puede entenderse tanto como meta y como cese— introduce una dualidad profundamente desestabilizadora. En el

momento en que un objeto arquitectónico alcanza su “fin perfecto”, corre el riesgo de volverse estático, de perder la tensión dinámica que le confería sentido social y conceptual. Una catedral, por ejemplo, una vez completada en su forma ideal, deja de ser un espacio de significado colectivo en transformación y se convierte en un monumento inmóvil.

Pero ¿y si el fin arquitectónico pudiera reimaginarse, no como punto de cierre, sino como momento de contingencia donde el objeto se abre a nuevas interpretaciones, usos y temporalidades? Los proyectos de reutilización adaptativa —como cuando una estructura industrial en decadencia se convierte en un centro comunitario— ilustran precisamente esta inestabilidad productiva de *l'informe*. El edificio resiste su forma y función originales y abre un espacio para nuevos significados colectivos.

La arquitectura, como medio de inscripción, porta las huellas de fuerzas sociales, históricas y filosóficas. A partir de las reflexiones de Derrida en *La verdad en pintura*, puede entenderse que la arquitectura nunca existe de manera aislada; está siempre ya entrelazada en relaciones —con el espacio, el contexto y la interpretación— que se extienden más allá de su estructura física (Derrida, 1978/2001). Ello resuena con la idea de *l'informe*, donde el objeto arquitectónico es incompleto, contingente y abierto a la reinterpretación. Él mismo se resiste a una finalidad ontológica y actúa como sitio de devenir, donde la forma y lo informe interactúan de manera constante. Esta dinámica refleja la contingencia de la ontología social, en la que las identidades y estructuras colectivas se encuentran siempre en flujo. Lo informe encierra también un imperativo ético: resistir el cierre del sentido y mantenerse abierto a *lo otro inimaginable*. La arquitectura, al abrazar *l'informe*, se transforma en un espacio de inclusión y de transformación, capaz de desafiar las normas hegemónicas y de posibilitar nuevas formas de vida colectiva.

La barra se convierte en un espacio de contingencia, dado que la ontología social de la arquitectura reside en su capacidad para negociar estas tensiones y crea espacios que son, a la vez, conceptuales y materiales, estables y contingentes. Al incorporar *l'informe*, la arquitectura trasciende sus límites tradicionales y se convierte no solo en un medio de exploración filosófica, sino también en un acto social de resistencia y renovación. Este entrelazamiento entre pensamiento y práctica abre la posibilidad de que la arquitectura no solo refleje el mundo tal como es, sino que imagine y construya el mundo como podría ser. Abordar

estas tensiones —desde las críticas a la modernidad hasta las prácticas contrahegemónicas, desde la estética de la IA hasta la sostenibilidad— permite reimaginar la arquitectura, no simplemente como una disciplina de la forma, sino como un campo de transformación intelectual, ética y social.

I (ONTOLOGÍA SOCIAL) EN/Y LA ARQUITECTURA

Un diccionario comenzará a partir del momento en que ya no suministra el sentido sino los usos de las palabras. Así, informe no es solamente un adjetivo con determinado sentido, sino también un término que sirve para descalificar, exigiendo generalmente que cada cosa tenga su forma. Lo que designa carece de derecho propio en cualquier sentido y se deja aplastar en todas partes como una araña o una lombriz

Georges Bataille

Georges Bataille identifica la arquitectura como una expresión privilegiada del orden social, argumentando que esta presenta el rostro oficial de la autoridad, es decir, la manifestación visible de la jerarquía de una sociedad (Bataille, 1929/1997, p. 21). La arquitectura, por tanto, nunca es neutral: materializa los valores, tabúes y estructuras a través de los cuales una comunidad se define a sí misma. Esta perspectiva sitúa a la arquitectura en la articulación de la producción cultural, donde lo material y lo ideológico convergen.

La arquitectura monumental, en particular, se convierte en un punto central de la crítica de Bataille. La grandeza y la permanencia de los monumentos suelen servir para consolidar la autoridad al encarnar el orden y el control de la clase dominante. Estas estructuras funcionan como manifestaciones materiales de las normas sociales y proyectan estabilidad y continuidad, al tiempo que suprimen, de manera implícita, la individualidad y la libertad. La uniformidad y la rigidez de las formas monumentales tradicionales reflejan una ideología de dominación que busca fijar el significado y restringir la interpretación, lo que refuerza las jerarquías establecidas.

Las implicaciones de la crítica de Bataille trascienden la estética del diseño arquitectónico para adentrarse en sus dimensiones filosóficas y éticas. Si la arquitectura opera tradicionalmente como una herramienta para reforzar las normas sociales, entonces *l'informe* ofrece una

práctica contraria: un modo de construir y de pensar que resiste el cierre ideológico. Esto abre un espacio para que la arquitectura se relacione más profundamente con la filosofía, en tanto ambas disciplinas abordan cuestiones de la libertad, el poder y el potencial de transformación. Al desafiar a la arquitectura a ir más allá de las limitaciones de la forma, *l'informe* se alinea con los enfoques filosóficos que buscan desestabilizar los significados fijos y explorar las posibilidades del devenir más que del ser.



Figura 2

Deformación visual de la forma monumental: una crítica a la autoridad y una invocación de las fluidas huellas de memoria contenidas en la presencia arquitectónica.

Nota. Snežana Vesnić, Studio Family Housing (2022/2023). Foto de Mia Jovanović.

La afirmación de que “un diccionario comenzaría a partir del momento en que ya no suministra el sentido, sino los usos de las palabras” (Bataille, 2003, p. 55) invita a una profunda reevaluación de cómo los conceptos y las prácticas se comprenden entre disciplinas, incluida la arquitectura. En *Diccionario crítico*, Bataille interrumpe la función convencional del diccionario como instrumento para definir y fijar el significado y propone, en cambio, que los términos deben entenderse a través de sus funciones y efectos dinámicos en la sociedad. Este desplazamiento del significado a la tarea se alinea con la crítica más amplia de Bataille a las estructuras estáticas —sean lingüísticas, sociales o arquitectónicas— y abre nuevas vías para interrogar la relación entre arquitectura y filosofía (Bataille, 1985).

Aplicada a la arquitectura, esta perspectiva operativa desafía la dependencia tradicional de las definiciones fijas para elementos como la forma, el espacio y la función. La terminología arquitectónica suele operar dentro de marcos establecidos que limitan la manera en que el diseño se conceptualiza e implementa. Por ejemplo, términos como “fachada”, “planta” o “estructura” se entienden típicamente de acuerdo con parámetros técnicos o estéticos rígidos. Sin embargo, la crítica de Bataille insta a repensar estos términos no como descriptores estáticos, sino como operadores activos del proceso arquitectónico. ¿Qué tareas desempeñan estos elementos, tanto material como simbólicamente? ¿Cómo configuran las interacciones sociales, las relaciones de poder y las experiencias individuales?

¿Cuáles son, entonces, las consecuencias e implicaciones de estas posiciones para la práctica y la teoría arquitectónicas? Al centrarse en los roles de los elementos arquitectónicos más que en sus significados predefinidos, los arquitectos y teóricos son motivados a explorar nuevas posibilidades de diseño. El concepto de espacio podría desplazarse de ser un contenedor neutro a convertirse en un participante activo en la producción de relaciones sociales y significados culturales. Esta reorientación alinea la arquitectura con la visión más amplia de *l'informe* de Bataille: una aceptación de la indefinición y la fluidez que resiste el cierre de los significados fijos. Obliga a arquitectos y teóricos a cuestionar los supuestos que sustentan su labor, lo que abre nuevos espacios para la innovación y el compromiso crítico.

Al redefinir la terminología arquitectónica como algo activo y generativo, en lugar de estático y prescriptivo, se inicia una transformación:

el diccionario se convierte en una guía dinámica, no de lo que la arquitectura *es*, sino de lo que *hace* y de lo que *puede llegar a ser*. Este desplazamiento alinea la arquitectura con las investigaciones filosóficas más amplias sobre la fluidez del significado y las posibilidades de transformación, ofreciendo una visión renovada de la disciplina como una fuerza creativa y crítica en el mundo contemporáneo.

CONCLUSIÓN: HACIA UNA ONTOLOGÍA CRÍTICA DE LA ARQUITECTURA A TRAVÉS DE L'INFORME

Este estudio ha explorado las implicaciones filosóficas de la forma arquitectónica y de *l'informe* como un marco conceptual para repensar la ontología social de la arquitectura. A partir de Bataille, Didi-Huberman, Derrida y Deleuze, hemos sostenido que *l'informe* funciona no como una negación de la arquitectura, sino como una fuerza generativa de resistencia y renovación conceptual. Permite reimaginar el espacio arquitectónico como algo materialmente fundado y filosóficamente abierto: un proyecto inacabado, siempre sujeto a transformarse.

Al desplazar el foco de la estabilidad de la forma hacia las dinámicas de la deformación y la reinterpretación, la arquitectura emerge no solo como un objeto construido, sino como una negociación continua entre lo tangible y lo intangible, entre construir y pensar. Esta dualidad —entre lo estructural y lo especulativo— exige un lenguaje crítico que sea a la vez conceptualmente preciso y atento a las realidades espaciales y sociales.

Las investigaciones futuras podrían articular con mayor profundidad esta tensión mediante métodos interdisciplinarios, combinando la teoría con el análisis de prácticas arquitectónicas concretas. Se debería prestar especial atención a proyectos ejemplares en los que lo informe se convierta en una estrategia de intervención ética, política o espacial. Un enfoque de este tipo podría contribuir a una comprensión renovada de la arquitectura, no como la realización de fines fijos, sino como una praxis del devenir: abierta, crítica y socialmente receptiva.

REFERENCIAS

- Augustine. (1982). *The literal meaning of Genesis* (J. H. Taylor, Trad.). Newman Press. (Obra original publicada ca. 401 d. C.)
- Aquinas, T. (1975). *Summa Theologica* (Fathers of the English Dominican Province, Trans.). Christian Classics. (Obra original publicada ca. 1265)

- Bataille, G. (1929). *Architecture. Documents*, 1, 121.
- Bataille, G. (1985). *Visions of excess: Selected writings, 1927-1939* (A. Stoekl, Trad.). University of Minnesota Press. (Obra original publicada en 1929)
- Bataille, G. (1997). *Architecture* (M. Richardson, Trad.). En N. Leach (Ed.), *Rethinking architecture: A reader in cultural theory* (p. 21). Routledge. (Obra original publicada en 1929)
- Bloch, E. (1959). *The principle of hope* (N. Plaice, S. Plaice & P. Knight, Trans.; Vols. 1-3). MIT Press. (Obra original publicada entre 1954-1959)
- Deleuze, G. (1993). *The fold: Leibniz and the baroque* (T. Conley, Trad.). University of Minnesota Press. (Obra original publicada en 1988)
- Deleuze, G. (2002). *Diferencia y repetición* (M. S. Delpy & H. Beccacece, Trans.). Amorrortu.
- Deleuze, G., & Guattari, F. (1987). *A thousand plateaus: Capitalism and schizophrenia* (B. Massumi, Trad.). University of Minnesota Press. (Obra original publicada en 1980)
- Derrida, J. (1973). *Speech and phenomena, and other essays on Husserl's theory of signs* (D. B. Allison, Trad.; N. Garver, Pref.). Northwestern University Press.
- Derrida, J. (1982). *Margins of philosophy* (A. Bass, Trad.). University of Chicago Press.
- Derrida, J. (1995). *Points... Interviews, 1974-1994* (E. Weber, Ed.; P. Kamuf et al., Trans.). Stanford University Press.
- Derrida, J. (1986). Point de folie—Maintenant l'architecture. *Assemblage*, 5, 31-37.
- Derrida, J. (2001). *La verdad en pintura* (M.C. González & D. Scavino, Trans.). Paidós. (Obra original publicada en 1978)
- Didi-Huberman, G. (1992). *Ce que nous voyons, ce qui nous regarde*. Éditions de Minuit.
- Didi-Huberman, G. (2005). *La ressemblance informe: Bataille and others* (M. B. Smith, Trad.). MIT Press. (Obra original publicada en 1995)
- Foucault, M. (1984). Of other spaces: Utopias and heterotopias (J. Miskowiec, Trad.). *Architecture Mouvement Continuité*, 5, 46-49. (Obra original presentada en 1967)
- Heidegger, M. (1971). *Poetry, language, thought* (A. Hofstadter, Trad.). Harper Colophon Books.
- Johnson, P., & Wigley, M. (1988). *Deconstructivist architecture*. Museum of Modern Art.
- Kwinter, S. (2001). *Architectures of time: Toward a theory of the event in modernist culture*. MIT Press.
- Latour, B. (1996). On actor-network theory: A few clarifications. *Soziale Welt*, 47(4), 369-381. <http://www.jstor.org/stable/40878163>

Le Corbusier. (1927). *Toward an architecture* (F. Etchells, Trad.). Architectural Press.
(Obra original publicada en 1923)

Le Corbusier. (1935). *The radiant city: Elements of a foctrine of urbanism to be used
as the basis of our machine-age civilization*. Orion Press.

Rossi, A. (1982). *The architecture of the city* (D. Ghirardo & J. Ockman, Eds.; J. Lever,
Trad.). MIT Press

Santa Biblia. Versión Biblia de Jerusalén. (1976). Desclée de Brouwer.

Schumacher, P. (2010). *The autopoiesis of architecture: A new framework for
architecture*. Wiley.

Tschumi, B. (1994). *Architecture and disjunction*. MIT Press.

THE MARGINALIZATION OF THE VISUAL IN ARCHITECTURAL THEORY: ORIGINS, CONSEQUENCES, AND CHALLENGES

LA MARGINACIÓN DE LO VISUAL EN LA TEORÍA
ARQUITECTÓNICA: ORÍGENES, CONSECUENCIAS Y DESAFÍOS

MANFREDO DI ROBILANT

Politecnico di Torino, Italia

Received: January 16, 2025

Accepted: April 10, 2025

doi: <https://doi.org/10.26439/limaq2025.n016.7653>

In most architectural theory books published in recent decades, words prevail while images remain sparse and secondary—if not entirely superfluous—to the arguments presented. These images often resemble relics from the formative decades of modern architecture, a time when architectural discourse was rich in iconography. Following the crisis of the modern movement, images were largely abandoned in architectural debate. For several decades now, architectural theory has primarily involved the introduction of philosophical trends into the field. As philosophy is minimally visual, words have come to dominate architectural theory. However, both designers and the general public predominantly engage with architecture through visualization. This article examines the origins and consequences of this hiatus and, through a research project conducted by the author, illustrates how ad hoc imagery can shape architectural arguments.

book design, iconography, philosophy and
architecture, visual argumentation

En la mayoría de los libros de teoría arquitectónica publicados en las últimas décadas, las palabras predominan mientras que las imágenes son escasas y secundarias —cuando no superfluas— respecto a los argumentos expuestos. Estas suelen remitir a las décadas formativas de la arquitectura moderna, cuando el discurso era rico en iconografía. Tras la crisis del movimiento moderno, las imágenes fueron prácticamente abandonadas en el debate teórico. Desde entonces, la teoría arquitectónica se ha centrado en la incorporación de corrientes filosóficas, disciplina escasamente visual, lo que ha reforzado la primacía del texto. Sin embargo, tanto los proyectistas como el público experimentan la arquitectura principalmente a través de lo visual. Este artículo analiza los orígenes y consecuencias de esta situación y muestra, a partir de un proyecto de investigación del autor, cómo las imágenes *ad hoc* pueden dar forma a los argumentos arquitectónicos.

diseño editorial, iconografía, filosofía de la
arquitectura, argumentación visual

This is an open access article, published under the terms of the Creative Commons Attribution 4.0 International (CC BY 4.0) license.

INTRODUCTION

Theory in architectural practice has the potential to help architects and those in related fields—identify and address issues that are critical to our built environment.¹ However, the form that theory takes is crucial to its effectiveness. When examining architectural thought produced since the Enlightenment and the Industrial Revolution, we encounter a wide range of theories. These theories can be colliding, complementary or extraneous to each other, depending on the backgrounds, interests, and ambitions of their authors, but all are expressed through written words. Many are also expressed—or at least clarified—through images.

In the following paragraphs, I trace a path through modern and contemporary architectural thought by focusing on the relationship between words and images in books or manifestos that have conveyed some of these theories. In doing so, I refer to physical objects: paper publications. I do not consider the content of these publications outside of the form in which they are presented. Therefore, I take into consideration aspects such as page size, graphic layout, the number and scale of the images, if the images were produced ad hoc or come from other sources, and so on.

I also examine the extent to which words and images are interrelated—that is, whether the discourse remains clear and persuasive if images are removed. As for the contents, my aim is not to provide a brief history of an entire cultural sector, but rather to highlight a specific process within it. Therefore, the selection of cases is limited to a set of exemplary instances.

FOUNDATIONAL CASES

Among the architectural thinkers at the dawn of modernity is the French Marc-Antoine Laugier, who in 1753 published his *Essai sur l'Architecture* (Laugier, 1753). Laugier never practiced as an architect, with the exception of a consultancy for the design of the choir in the Cathedral of Amiens. When writing about architecture, he was thus not seeking commissions or attempting to establish a social status for himself, since he was already a high-ranking ecclesiastic. In his

¹ By “theory,” I refer to “The body of generalizations and principles developed in association with practice in a field of activity (such as medicine or music) and forming its content as an intellectual discipline” (Merriam-Webster’s Unabridged Dictionary, n.d.).

reflections on architecture, he offered readers guiding principles rather than examples of how to design buildings.

Conversely, books on architectural theory that spread across Europe following the invention of the printing press—beginning in the early sixteenth century—provided readers with concrete examples, ranging from individual elements such as columns or capitals to entire buildings like palaces or churches. All editions of works by Vitruvius, Vignola, de l'Orme, Palladio, and Scamozzi—to name a few—were intended to supply readers with visual samples to copy or draw inspiration from in their own work. The words in these books are often long captions for the illustrations; they are subordinated to iconography (Cosgrove, 2000).

Though, Laugier's words are independent from images, and his book was printed with not a single image in it, not even in the frontispiece. The usual sizes for architectural treatises were in-quarto or in-folio, so that the details of the drawings were visible; Laugier's *Essai* was in-ottavo. Laugier's ambition was to establish the foundational principles of architecture, from which operational rules could descend about how to design buildings. The idea that humans were happier and better in primitive societies was in fashion in contemporary philosophy in France, and Laugier individuated the foundational principles of architecture in the imitation of nature (Laugier, 1977). He argued that the origin of architecture was in a 'primitive hut' made by imitating trees. The trunks became columns, the branches became beams, and the leaves became tiles.

Already Vitruvius wrote about this primitive hut, but Laugier gave it an importance that Vitruvius did not. Laugier in fact could connect the 'primitive hut' to a contemporary philosophical fashion. He stated the primacy of thought in architecture: "It seems to me that in those arts which are not purely mechanical it is not sufficient to know how to work; it is above all important to learn to think" (Laugier, 1977, p. 1). For Laugier, the archetype was exclusively theoretic, a metaphor, a metonymy, a genetical principle, a verification criteria, and a logical operator (Laugier, 1987, pp. 14-15). Architecture, for him, was an occasion to express interests and apply persuasions that he had matured in another field. Goethe criticized him as a "connoisseur of philosophy" who tried to engage architecture (Laugier, 1987, pp. 7-8).

In 1755, Laugier published a second edition of his book, which included a preface addressing some of the critiques he had received and a concise dictionary of architectural terms, illustrated with eight schemes. However, what changed the posthumous destiny of Laugier was the etching, printed in full page at the left of the frontispiece: an allegory of nature showing the primitive hut to architecture. The drawing, created by Charles-Dominique-Joseph Eisen, strictly followed Laugier's arguments and has become "one of the most celebrated icons in the history of architecture" (MIT Libraries, n.d.).

The paradox is that although Laugier's book was conceived as a merely verbal, argumentative essay, it is a single image—external to the main text—that prevailed over nearly three hundred pages of arguments. This may serve as an indication that images are powerful persuasive tools in architectural discourse.

Figure 1

Frontispiece
of *Essai sur
l'Architecture*
(second edition)
by Marc-Antoine
Laugier, 1755.
Etching by Charles-
Dominique-Joseph
Eisen.

Note. From
Lending, M. (2020).



In exploring the relationship between words and images in architecture, an opposite to Laugier's approach can be found in a book whose iconography also achieved wide diffusion—though its success was immediate, unlike the posthumous recognition of Laugier's allegory. This is Augustus Welby Pugin's *Contrasts*, published in 1836 with the ambition to expose the criticalities of industrial England by comparing its contemporary architecture with that of the Middle Ages (Pugin, 1836). The book's subtitle reads: *Or, a parallel between the noble edifices of the Middle Ages and corresponding buildings of the present day*. However, what

follows on the frontispiece is more interesting to this article's purpose: *Accompanied by appropriate text.*

Pugin conceived his work as an iconographic demonstration of his thesis. The fifteen full-page images of architectural “contrasts” at the bottom of the *in quarto* volume—all produced ad hoc by the author—are self-evident in their goal. The fifty pages of the book that precede are “accompanying”. Pugin, a masterful illustrator and architect obsessed with detail, was not diminishing the value of words in general. Rather, in his self-appointed mission as a Catholic aiming to redeem Protestant industrial society, he recognized the power of icons, and specifically of architectural icons (Hill, 2009).

Therefore, he addressed his images not only to architects but also to policymakers operating within the architectural field, in an effort to promote reforms in society. Pugin might have appeared either too naïve or too sophisticated, but what is relevant to this article is that he addressed general topics using architecture as an advantage, visual point. In this sense, Pugin anticipated the early twentieth-century avant-garde fascination with manifestos, even though his project advocated a return to the past.



Figure 2

Page from Augustus Welby Pugin's *Contrasts*, 1836.

Note. From: Pugin (1836, p. 131)

Another nineteenth-century theorist who anticipated avant-garde topics was Eugène Viollet-le-Duc, a French pioneer of preservation and author of, among other books, *Entretiens sur l'architecture*, published in two volumes and an accompanying album between 1863 and 1872,

and later translated into English in 1881 (Viollet-Le-Duc, 1863). *Entretiens sur l'architecture* consists of 445 pages, illustrated with small in-text images, and aims to trace a broad compendium of architectural history while projecting its future in light of modernity. However, what contributed most to the book's success were the 36 large, out-of-text drawings, engraved ad hoc by different illustrators under the author's supervision. These images extended beyond words, particularly the iron construction projects, which functioned as “seeds disseminated for future developments” (Bressani, 2014, p. 432).

The success of *Entretiens sur l'architecture* was not unrelated to the fame of its author, a prominent public character during the Second Empire, but it was the iconography that played a crucial role in the book's diffusion. Among the out-of-text images are some architectural fantasies of public buildings that combine iron frameworks and stone vaults. Viollet-le-Duc exerted significant influence on architecture thanks to these fantasies, even before his texts were translated into other languages, as the prominent English architect William Burges testified: “We all cribbed on Viollet-le-Duc even though no one could read French” (“Eugène Viollet-le-Duc,” 2024).

Without considering the role of the *Entretiens sur l'architecture*'s iconography, it is difficult to understand the twentieth-century architecture's fascination with the metaphor of structure as the skeleton of buildings—and with other anatomical metaphors—along with their impact on both buildings and the lives of their inhabitants and users. Once again, the power of the image synthesized and overcame the verbal content.

Figure 3

Etching from
Eugène Viollet-le-
Duc's *Entretiens
sur l'architecture*,
engraved by
Eugène Guillaumot,
1881.

Note. From: Viollet-
le-Duc (1863, vol. 2,
p. 95)..



TWENTIETH CENTURY MANIFESTOS

Sant'Elia and Le Corbusier

In the twentieth century, the protagonists of the modern movement frequently used images to formulate their ideas—an approach consistent with their contiguity to the visual arts, as already noted by Sigfried Giedion, theorist of the Congrès International d'Architecture Moderne (CIAM) (Giedion, 1941). Antonio Sant'Elia's *L'architettura futurista: Manifesto*, published in 1914, is an eloquent example of this contiguity.

In terms of its material form, the manifesto is a four-page leaflet, approximately A4 in size. The first two pages contain only text, with key passages highlighted in bold; the third page is equally composed of text and images; and the fourth consists only of images, all drawn by the author himself. Words and images are not strictly interrelated: the six images serve as possible samples of what Futurist architecture might look like, extending beyond the text. Hence, reading the text is not necessary to understand the manifesto's claim. Indeed, the images have been reproduced countless times without accompanying words, standing as autonomous theses on architecture (Sant'Elia, 1914).

The Futurist visions remained paper architecture, but when Le Corbusier published his own manifesto, *Vers une architecture*, in 1923, he pursued the same iconicity through more nuanced means (Le Corbusier, 1923). *Vers une architecture* was charged with the same ambition that Sant'Elia infused in his leaflet, yet it took the form of a book.

Excluding the introductions to various editions and the epistolary appendix, the core text spans 243 pages and contains approximately 220 images. The book measures 240 × 150 mm, allowing the black-and-white images to remain clearly legible despite their low resolution. Apart from the first five pages—where the author outlines his key positions—and the opening page of each section, which introduces its main argument, the book includes only 24 pages of uninterrupted text and just three spreads without images. Le Corbusier designed the layout page by page, conceiving it visually rather than verbally (Cohen, 2016).

The images fall into several categories: photographs of buildings and other objects, drawings taken from external sources, and illustrations

by the author himself. These images are closely integrated with the text, which is not meant to stand alone. The images serve to describe, compare, provoke, and demonstrate. Their close relationship with the text makes them eloquent: they are part of the argument. Le Corbusier used visuals to construct his arguments and words to elaborate on them. In *Vers une architecture*, the arguments are often communicated visually before the text is even read.

Figure 4

Spread from Le Corbusier's *Vers une architecture*, 1923.

Note. From: Le Corbusier (1923, pp. 108-109).



Gropius and the Bauhaus

The doctrine of Walter Gropius, another foundational character of modern architecture, was more visual than verbal when he was director of the Bauhaus in the 1920s. Still, he continued to assign a crucial role to images even when he published his ideas in book form. This was the case in 1935, when he left Nazi Germany and presented his positions in the United Kingdom and the United States. *The New Architecture and the Bauhaus*, published in London in 1935, is an octavo-format book of 112 pages, 14 of which are entirely visual and two partially so. Without these images, the text would lack supporting evidence (Gropius, 1965). Even in his most theoretically oriented book, *Apollo in the Democracy: The Cultural Obligation of the Architect*, published in 1968, images remain important for clarifying the ethical and political agenda he proposes (Gropius, 1968). Until the end of his life, Gropius remained consistent with the Bauhaus ideals—principles that were, quite literally, a vision rather than a series of argumentations.

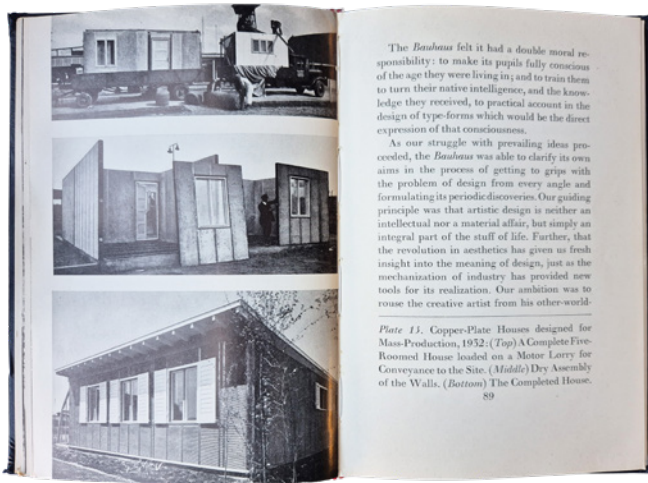


Figure 5

Spread from Walter Gropius' *The New Architecture and the Bauhaus*, 1935.

Note. From: Gropius (1965, pp. 88-89).

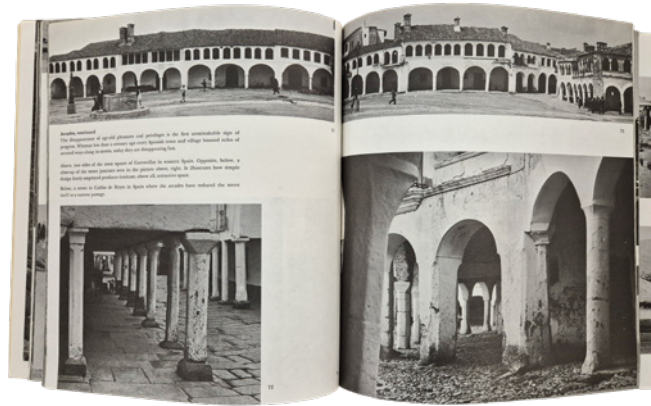
Rudofsky and Venturi, Scott Brown, Izenour

When, in the early 1960s, divergent positions started to emerge beyond the modern masters such as Le Corbusier and Gropius, much of the confrontation was conducted through colliding iconographies. A blatant example in this regard is Bernard Rudofsky's *Architecture Without Architects: A Short Introduction to Non-Pedigreed Architecture*, the catalogue of an exhibition held at the Museum of Modern Art (MoMA) in 1964–1965 and, as such, deeply visual in nature (Rudofsky, 1964). The book comprises 156 pages in an almost square format (240 × 215 mm) and contains 156 pages and 156 images, black-and-white photographs, with nine drawings. The images are large and dominate the layout of all pages, while the text consists of extended captions. The photographs themselves form the argument and, as the author states, are the output of lifelong research. They depict buildings and towns in rural contexts, many outside Europe and North America, all of which are non-authored.

The polemic targets the urban-focused, Eurocentric modern movement and its assumption that buildings ought to be designed by specialists and should reflect industrial progress and the emergence of new technologies. Despite its strong reliance on iconography, *Architecture Without Architects* is not a pamphlet; rather, it presents a strong methodological stance calling for anthropology to be considered as complementary approach to architectural thought. The prevalence of images does not necessarily imply a conception of architecture as an autonomous discipline.

Figure 6
Spread from
Bernard Rudofsky's
*Architecture
Without Architects,
an Introduction
to Nonpedigreed
Architecture*, 1964.

Note. From:
Rudofsky (1964, pp.
72-73).



Less than a decade later, another blatant iconographic opposition to architectural specialization appeared: *Learning from Las Vegas* by Venturi, Scott Brown, and Izenour (Venturi et al., 1972). Its large format (355 × 265 mm) supports Muriel Cooper's layout, which is designed around the extensive iconography of Las Vegas streets, accompanied by analytical sketches by the authors. It is now almost a cliché to describe *Learning from Las Vegas* as a milestone in the twentieth-century architectural literature; however, it is still worth emphasizing that the book emerged from the authors' academic work, specifically a graduate research studio at Yale. Yet, because its visual arguments consist of photos and sketches, *Learning from Las Vegas* does not require specialized architectural training to be understood, despite the complexity of its arguments and regardless of whether one agrees with its conclusions.

Figure 7
Spread from Venturi,
Scott-Brown, and
Izenour's *Learning
from Las Vegas*,
1972.

Note. From: Venturi et
al. (1972, pp. 60-61).



POST-1960'S VERBALIZATION

Rossi and Tafuri

How many recent books by scholars in architecture have a comparable degree of universality? To understand why most of them seek hyper-specialization rather than universality, we must go back to the mid-1960s. A relevant case in this regard is Aldo Rossi's *L'architettura della città*, published in 1966 and later translated into several languages, including a seminal edition by MIT Press in 1984 (Rossi, 1984). At the time, Rossi already had a small practice, but the immediate goal of the publication was academic, since it served him as a qualification to advance in his university career.

Although he was writing a book on the theory of architectural design, Rossi made large use of theories developed by geographers—a move that facilitated the book's reception within academia as a “scientific” work, rather than a manifesto oriented toward practice. Reinforcing this position, *L'architettura della città* appeared in the catalogue of an academic publisher not primarily focused on architecture (Rossi, 1966). The book adopts a scholarly format (230 × 165 mm), with a total of 210 pages and 12 images, all sourced from existing publications. At the end of the volume, there is an iconographic section containing 37 images. However, iconography in this case provides useful references rather than visual arguments. The arguments are entirely verbal.

L'architettura della città stands out for the influence it exerted in the following decades within international academia. For this reason, its extensive engagement with geographic theories is noteworthy. Geography, with its emphasis on objectivity, provided Rossi with a tool in his effort to reframe architecture as a “science.” The next step was to transform architecture into a “critical discourse,” intellectualizing and politicizing it and eventually depriving it of intrinsic reasons of interest.

An emblematic example on this trend can be found in the work of another highly influential Italian scholar, Manfredo Tafuri, who in 1968 published *Teorie e storia dell'architettura* (Tafuri, 1968). Like Rossi's work, Tafuri's book would become widely disseminated within American academia in the following decades. At the time, Tafuri was a young scholar fully devoted to academia, having already abandoned architectural practice. He considered his work as purely intellectual,

and as such, sought to preserve it from the commercial aspects inherent to the profession.

Teorie e storia dell'architettura is, in many ways, a self-portrait of the architect-intellectual as a cleric. It reflects Tafuri's deep pessimism regarding architecture's potential to play an effective role in society, as well as his messianic belief in an imminent communist era—though his writing remains vague about how, and to what extent, such an era might redeem architecture from its supposed superfluity. Tafuri set a precedent through his pessimism, broad cultural references, and political anathemas.

The book measures 205 × 132 mm and comprises 272 pages, with 20 images embedded in the main text. These images illustrate buildings or projects mentioned in the surrounding paragraphs. The selection of cases appears somewhat random: the images serve not as evidence but just to spare the reader the task of seeking out the referenced examples. They are not more than a little help. An appendix follows, containing 83 images with brief captions, arranged to illustrate each chapter. Most of these images do not directly correspond to the text but rather expand upon the topics in each chapter. In this way, the book separates words from iconography: words become “discourse,” while the images in the appendix form a *sui generis* graphic novel.

I am not here presenting *Teorie e storia dell'architettura* as a “first” but rather as a notable example of a book that uses architecture as a starting point for a discourse whose legitimacy does not lie in architecture but in the discourse itself or in political claims (Cohen, 2015). Tafuri was a Marxist, with sympathies for structuralism and semiotics, both of which he mentions in *Teorie e storia dell'architettura*. However, he did not frame his arguments within a systematic approach and always kept a degree of methodological eclecticism in his subsequent works.

Deconstructivism

The step forward—namely, the attempt to systematically frame architectural discourse within a specific philosophical current—emerged later, when American academia became fascinated by French philosophy, with Jacques Derrida as a flag bearer (Cusset, 2008). A seminal manifestation of this trend in architecture occurred in the mid-1980s, with the exchange of letters between Peter Eisenman

and Jacques Derrida (Kipnis & Leeser, 1997). As a designer, Eisenman tried to transform Derrida's words into spatial visions; however, in architectural jargon, "deconstructivism" became de facto a word to define a style in a paradoxical coming back of early twentieth-century *reine Sichbarchkeit*. The exhibition *Deconstructivist Architecture*, held at the MoMA in 1989, marked the "architecturalization" of the word, overlooking its philosophical origin while linking it to Russian constructivism.

This "architecturalization" could be considered as a case of intellectual appropriation and creative exploitation of work from another field. However, in fact, it seems it had the opposite effect: it legitimated architects' aspirations to try turning into philosophers. Since philosophy is scanty visual, words prevailed over images in architectural theory books. An example of pure iconoclasm can be found in Mark Wigley's *The Architecture of Deconstruction: Derrida's Haunt*, published in 1993 (Wigley, 1995). In this discussion of the implications that the thought of Derrida might have on architecture—and vice versa—there are no images. The only image is on the cover but does not directly reference architecture, as it depicts a mousetrap. Wigley, who was co-curator of the MoMA exhibition, could perhaps be seen as attempting to compensate for the centrality of images in the exhibition itself. In a balance between images and words, the 1990s witnessed a marked shift toward the latter in academic publications on architectural thought.

Pérez-Gomez, Hays, Leach and Pallasmaa

Numerous examples from this decade illustrate the diminishing relevance of images. One particular fascinating case is a book by Alberto Pérez-Gomez, one of the academic initiators of the liaison between philosophy and architecture, and himself trained in architecture. In his *Polyphilo or the Dark Forest Revisited: An Erotic Epiphany of Architecture*, published in 1992, the images are not related to the text. Much like in *Teorie e storia dell'architettura*, they form a *sui generis* graphic novel, with the difference that they have nothing to do with architecture (Pérez-Gómez, 1992). It is rather surprising that the title references the *Hypnerotomachia Poliphili*, the Venetian folio book published in 1499, which constituted a milestone in the intertwining between text and images. The tendency toward verbal suprematism was consolidated at the end of the century in a climactic and influential 800-page volume

by Michael Hays, published in 1998 and released in paperback two years afterward. Hays, a professor of Architectural Theory at Harvard, conceived *Architecture Theory since 1968* as an anthology for students and scholars (Hays, 1998). Among the authors are not only writers but also practicing architects who have had a profound influence on the field, including Tschumi, Eisenman, Stern, Koolhaas, and Krier. There is substantial architectural content in the book. However, its operation is the opposite of the catalogue of *Deconstructivism in Architecture*: it “philosophizes” architecture by framing it within a complex and multilayered system of philosophical trends. In Hays’ anthology, architecture is positioned as following philosophy, and readers—typically architecture students—are expected to learn about philosophy in order to understand architecture.

Accordingly, images are extremely rare occurrences within the densely printed pages, which measure 200 × 280 mm. With its thickness and bright red cover, *Architecture Theory since 1968* stands as a bibliographical monument to a trend that consolidated in the following years, marking the marginalization of architects—and of architectural tools and contents—from academic publications on architectural theory.

In a book published the year after Hays’ anthology, theorist Neil Leach addresses *The Anaesthetics of Architecture*, in which he complains about the condition of architecture at the turn of the century (Leach, 1999). He criticizes the contamination of architecture by “the intoxicating world of the image,” which he links to the free market and seems to abhor (Leach, 1999, p. 1). Unsurprisingly, one of his targets is *Learning from Las Vegas*, with its iconography that celebrates commercial billboards. Consistently with the new canon of architectural thought, Leach addresses this issue through philosophical theories, specifically those of Guy Debord and Jean Baudrillard. Of the book’s 98 pages, 34 contain images, but only seven depict particular buildings or architectural drawings. Except for two photos of the National Gallery’s expansion by Robert Venturi and Denise Scott Brown, the images serve to support a discourse that is external to architecture itself.

The lasting influence of Tafuri’s pessimism remains evident. In the first two decades of the 21st century, the import of philosophical currents into architectural thought diffused as a given practice. A paradigmatic example is the current collection of nineteen books and e-books in Routledge’s *Thinkers for Architects* book series, aimed

at architecture students.² The series is premised on the implicit assumption that architects cannot be thinkers, so they need to be nourished by thought from outside their discipline. This thought is neither visual nor spatial. Yet the ability to visualize spatial solutions is fundamental to architecture at any scale. Despite the speculations of scholars who have left architecture to cultivate philosophy, when a new building enters the public realm, reactions are largely prompted by aesthetics and so by the visual. The question is that visualizing spatial solutions is a fundamental task of architecture at any scale.

The de-visualization of architectural theory has a manifesto in the seminal *The Eyes of the Skin* published by Juhani Pallasmaa (Pallasmaa, 1996), where the author reckons the importance of other senses than sight to understanding and designing buildings. The book itself features a thoughtful use of images, but the *pars destruens* of it is iconoclastic: “As a consequence of the current deluge of images, architecture of our time often appears as a mere retinal art, thus completing an epistemological cycle that began in Greek thought and architecture” (p. 24). The first target of Pallasmaa is the reduction of architecture to a collection of photos, so the shift from spatial to superficial (in literary and metaphorical sense) thought. The second target is the prevalence of the visual in architectural theory since Leon Battista Alberti. The contempt of the visual is also a characteristic of much of the philosophy that permeated architectural theory in the same years, again with Derrida as a flag bearer (Jay, 1993). But, I argue, the marginalization of the visual brought to a reversal of what was the aim of architectural thought before: addressing general topics using architecture as a vantage point.

Borissavliévitch and Koolhaas

In the trajectory that I traced until now, one could notice the missing of mostly verbal books on the theory of architecture before the 1960s or of others significantly visual after the same decade. Among the first, an example is the ambitious book by Serbian architect Miloutine Borissavliévitch, *Les théories de l'architecture: Essai critique sur*

² For an overview of the editorial presentation and series titles, see: https://www.routledge.com/Thinkers-for-Architects/book-series/THINKARCH?gad_source=1&gclid=Cj0KCQiAsOq6BhDuARIsAGQ4-zjxywzPFEaiuFhnjBdDI06Vvet1dVYGqqzGA9c9ju2u9kWMmby1NIQaAmuxEALw_wcB

les principales doctrines, relatives à l'esthétique de l'architecture, published in the 1920s—the same decade in which Le Corbusier was spreading his visuals—but which remained confined to a niche audience (Borissavliévitch, 1926). Moreover, the author's focus on theories of proportions makes some of the few images necessary to the chapters in which they appear.

Among the latter, two pervasively influential works stand out: Rem Koolhaas' *Delirious New York: A Retroactive Manifesto for Manhattan* (Koolhaas, 1978) and *S, M, L, XL* (Koolhaas et al., 1997). Their powerful, largely ad hoc visuals and bold graphic design make them projects in themselves; not merely vehicles for conveying architectural content. For this reason, these two books offer an example of how architectural thought can be produced through architectural means, rather than *beyond* or *apart from* them. However, I would argue that this feature of the two books has been largely overlooked by scholars in theory who, conversely, are often blind to architecture in the same schools dedicated to its teaching.

More broadly speaking, iconography is largely overlooked by academics engaged in architectural theory. The questions it raises and the potential it offers are ignored or disregarded. As a result, architectural theory has increasingly become a verbal exercise, conducted by scholars who are not primarily interested in architecture.

I RECLAIMING THE VISUAL IN ARCHITECTURAL THEORY

To address this condition, I designed a series of projects for fantastic buildings, each of which discusses how a specific theme influences architecture (and vice versa, in some cases), like “proportions”, “control”, “progress”, “creativity”, “ethics” et alia. Each discussion is divided into paragraphs, and each paragraph is prompted from a zoom into the project. Architecture, even though fantastic, prompts arguments, and the visual prompts the verbal. The discussions become meta-projects. To make the discussions accessible, the projects are inspired by stories from the world's literary canon.

In the case of “ethics,” for example, the project is spun from the story of Cinderella—a tale of social descent and ascent, whose turning point takes place on a staircase. The project imagines a palace

with three different staircases, each representing a significant rise or fall in Cinderella's life: an archetype who loses everything only to gain the world, transitioning from her upper-class childhood to an enslaved adolescence, and ultimately to royal ascension. Each staircase incorporates architectural features that symbolically reflect its corresponding life stage. The discussion starts with the hypothesis that an aging Queen Cinderella has commissioned the palace to commemorate the anniversary of her despotic reign—something that, in real life, might resemble an autocracy. The palace is conceived as a monumental, functionless box. This leads to a provocative question: Should such a commission pose an ethical problem for the architect?

The discussion unfolds through six zoom-ins of the fictional project aimed at making architectural theory accessible to a wider audience. The following figures illustrate the six zoom-ins and key moments from the fictional project. Each illustration prompts a chapter, whose title is reported here as a caption, in form of a question. The full story forms a chapter of twelve from a book on which I am working, titled *Projected Stories. 12 architectural discussions from 12 works of literature*. The project is based on a narrow intertwining between images and words, in the attempt to define a visual and narrative approach to theory of architecture.

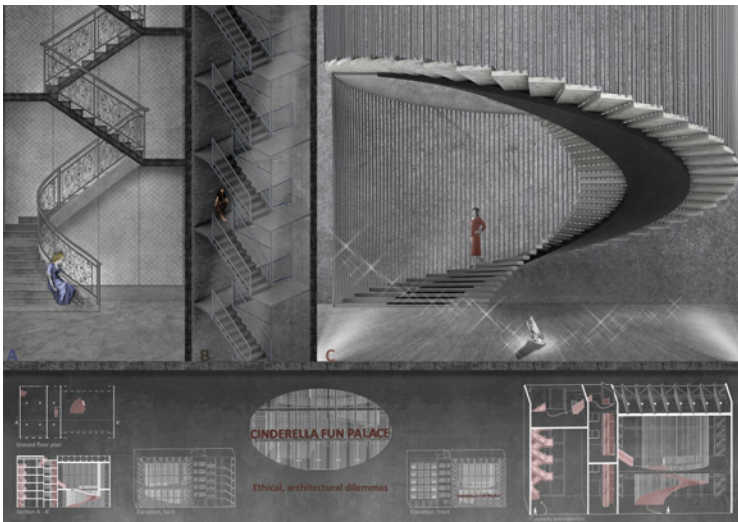


Figure 8

An imaginary palace for Cinderella as a pretext to discuss ethics and architecture.

Overall poster of *Cinderella Fun Palace*. Drawing by the author. All rights reserved



Scan the QR code to view the figure online

Figure 9

Zoom 1. Affordable to a few but requires skilled, well-paid workers. So?

Drawing by the author. All rights reserved.



Figure 10

Zoom 2. Affordable to many, made by unskilled, poorly paid workers. So?

Drawing by the author. All rights reserved.



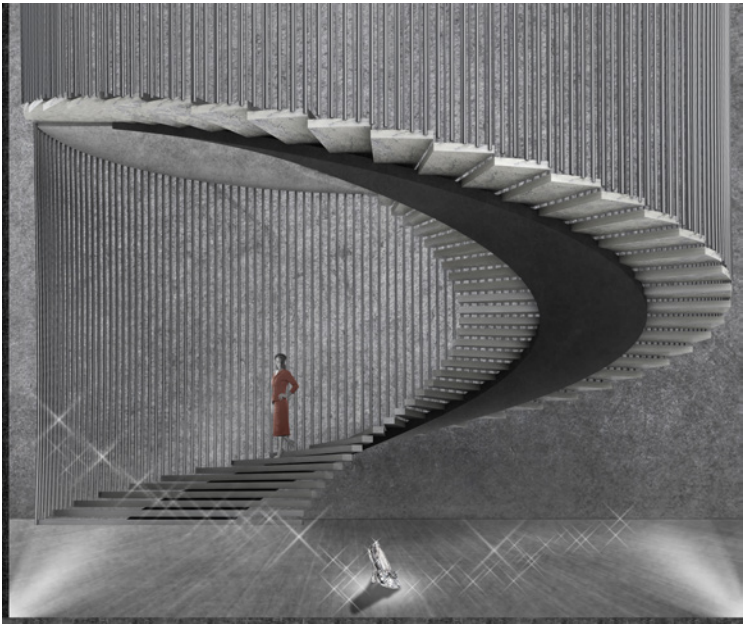


Figure 11

Zoom 3. Politician's conduct and architect's responsibilities?

Drawing by the author. All rights reserved.

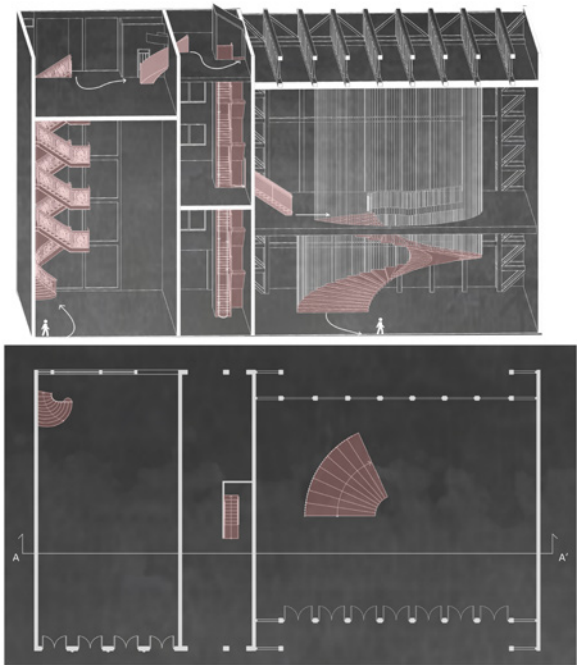


Figure 12

Zoom 4. Changing functions, changing meanings?

Drawing by the author. All rights reserved.

Figure 13

Zoom 5. *The planet
as the client?*

Drawing by the
author. All rights
reserved.

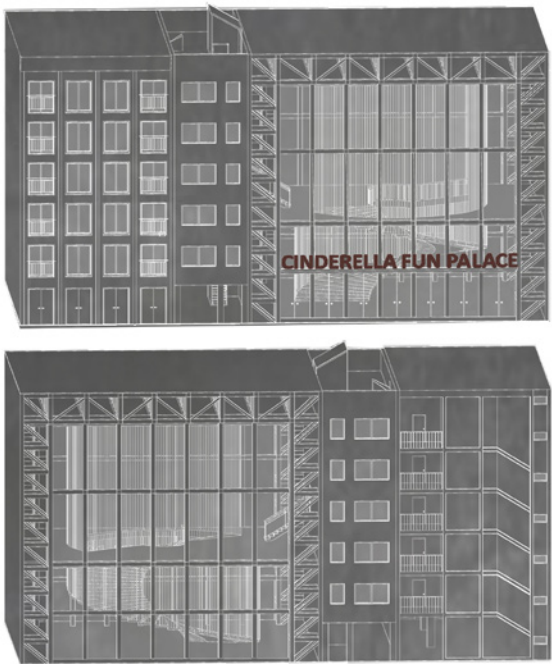


Figure 14

Zoom 6.
*Communication
as a task of the
architectural
project?*

Drawing by the
author. All rights
reserved.



REFERENCES

- Borissavliévitch, M. (1926). *Les théories de l'architecture: Essai critique sur les principales doctrines, relatives à l'esthétique de l'architecture*. Payot.
- Bressani, M. (2014). *Architecture and the Historical Imagination: Eugène-Emmanuel Viollet-Le-Duc, 1814–1879*. 1st ed. Ashgate. <https://doi.org/10.4324/9781315567679>
- Cohen, J. L. (2015). *La coupure entre architectes et intellectuels, ou les enseignements de l'Italophilie: Ouvrage de référence sur l'architecture*. Mardaga.
- Cohen, J. L. (2016). Introduction. In Le Corbusier, *Toward an Architecture* (pp. 1–78). Frances Lincoln.
- Cosgrove, D. (2000). Ptolemy and Vitruvius: Spatial representation in the sixteenth-century texts and commentaries. In A. Picon, & A. Ponte (Eds.), *Architecture and the sciences: Exchanging metaphors* (pp. 20–51). Princeton Architectural Press.
- Cusset, F. (2008). *French theory: How Foucault, Derrida, Deleuze, & Co. transformed the intellectual life of the United States*. University of Minnesota Press.
- Eugène Viollet-le-Duc. (2024, November 18). In *Wikipedia*. https://en.wikipedia.org/w/index.php?title=Eug%C3%A8ne_Viollet-le-Duc&direction=prev&oldid=1264330365
- Giedion, S. (1941). *Space, time and architecture: The growth of a new tradition*. Harvard University Press.
- Gropius, W. (1965). *The new architecture and the Bauhaus*. The MIT Press. https://monoskop.org/images/b/b7/Gropius_Walter_The_New_Architecture_and_the_Bauhaus_1965.pdf
- Gropius, W. (1968). *Apollo in the democracy: The cultural obligation of the architect*. McGraw-Hill.
- Hays, K. M. (1998). *Architecture theory since 1968*. The MIT Press. Hill, R. (2009). *God's architect: Pugin and the building of romantic Britain*. Yale University Press.
- Jay, M. (1993). *Downcast Eyes: The Denigration of Vision in Twentieth-Century French Thought*. University of California Press.
- Kipnis, J., & Leiser, T. (Eds.). (1997). *Chora L Works: Jacques Derrida and Peter Eisenman*. The Monacelli Press.
- Koolhaas, R. (1978). *Delirious New York: A retroactive manifesto for Manhattan*. Oxford University Press. https://monoskop.org/images/8/81/Koolhaas_Rem_Delirious_New_York_A_Retroactive_Manifesto_for_Manhattan.pdf
- Koolhaas, R., Mau, B., & Werlemann, H. (1997). *S,M,L,XL*. The Monacelli Press.
- Laugier, M.-A. (1753). *Essai sur l'architecture*. Duchesne.
- Laugier, M.-A. (1977). *An essay on architecture*. Hennessey & Ingalls.

- Laugier, M.-A. (1987). *Saggio sull'architettura*. Aesthetica.
- Le Corbusier (1923). *Vers une architecture*. Crès.
- Leach, N. (1999). *The anaesthetics of architecture*. The MIT Press.
- Lending, M. (2020). *Origins in translation*. Drawing Matter. <https://drawingmatter.org/origins-in-translation/>
- MIT Libraries. (n.d.). *Essai sur l'architecture (second edition), The Primitive Hut*. DOME: MIT Libraries Visual Collections. <https://dome.mit.edu/handle/1721.3/5422>
- Pallasmaa, J. (1996), *The Eyes of the Skin: Architecture and the Senses*. Academy Editions. (p.33, in third edition 2012), Wiley.
- Pérez-Gómez, A. (1992). *Polyphilo or the dark forest revisited: An erotic epiphany of architecture*. The MIT Press.
- Pugin, A. W. N. (1836). *Contrasts: Or, a parallel between the noble edifices of the Middle Ages and corresponding buildings of the present day*. Printed for the author. https://books.google.com.pe/books/about/Contrasts.html?id=vKRWAAAAMAAJ&redir_esc=y
- Rossi, A. (1966). *L'architettura della città*. Marsilio.
- Rossi, A. (1984). *The architecture of the city* (D. Ghirardo & D. Ockman, Trans.). The MIT Press. (Original work published 1966) https://monoskop.org/images/1/16/Rossi_Aldo_The_Architecture_of_the_City_1982_OCR_parts_missing.pdf
- Rudofsky, B. (1964). *Architecture without architects, an introduction to nonpedigreed architecture*. The Museum of Modern Art. https://www.moma.org/documents/moma_catalogue_3459_300062280.pdf
- Sant'Elia, A. (1914). *L'architettura futurista: Manifesto*. https://eng.antoniosantelia.org/files/pdf/eng/manifesto_santelia.pdf
- Tafuri, M. (1968). *Teorie e storia dell'architettura*. Laterza.
- Venturi, R., Brown, D. S., & Izenour, S. (1972). *Learning from Las Vegas*. The MIT Press. https://monoskop.org/images/archive/c/cd/20170506121429%21Venturi_Brown_Izenour_Learning_from_Las_Vegas_rev_ed_missing_pp_164-192.pdf
- Viollet-Le-Duc, E.-E. (1863). *Entretiens sur l'architecture*. Morel et Cie.
- Wigley, M. (1995). *The architecture of deconstruction: Derrida's haunt*. The MIT Press. https://monoskop.org/images/6/64/Wigley_Mark_The_Architecture_of_Deconstruction_Derridas_Haunt_1993.pdf

VALORES, PRINCIPIOS Y CONTEXTO EN LA ARQUITECTURA CONTEMPORÁNEA EN MÉXICO

VALUES, PRINCIPLES, AND CONTEXT IN CONTEMPORARY
MEXICAN ARCHITECTURE

CHRISTOF GÖBEL

Universidad Autónoma Metropolitana Azcapotzalco,
México
<https://orcid.org/0000-0001-6298-5261>

ELIZABETH ESPINOSA DORANTES

Universidad Autónoma Metropolitana Azcapotzalco,
México
<https://orcid.org/0000-0002-3198-5135>

Recibido: 30 de diciembre del 2024

Aprobado: 3 de agosto del 2025

doi: <https://doi.org/10.26439/limaq2025.n016.7672>

El artículo analiza la relación entre valores, principios y contexto en la arquitectura contemporánea mexicana. Plantea que la globalización y el avance tecnológico han generado una pérdida de referentes humanistas y una producción arquitectónica cada vez más descontextualizada. A partir de categorías como sentido de lugar, sostenibilidad, vinculación con los usuarios, funcionalidad espacial, saberes tradicionales, identidad y criterios estéticos, se estudian cuatro obras mexicanas: el Colegio María Montessori en Mazatlán, el Refugio para Mujeres Víctimas de Violencia en Uruapan, el Centro de Rehabilitación e Inclusión Infantil Teletón en Tamaulipas y la Escuela de Artes Visuales de Oaxaca. Estos casos muestran que la integración contextual y el uso de materiales locales permiten construir una arquitectura ética y estética que responde a su entorno. Se concluye que, pese a la homogeneización global, aún es posible generar una arquitectura con identidad, compromiso social y respeto por el lugar.

arquitectura contemporánea, contexto, identidad, sostenibilidad

This article analyzes the relationship between values, principles, and context in contemporary Mexican architecture. It argues that globalization and technological progress have led to a loss of humanistic references and a trend toward decontextualized architectural production. Using categories such as sense of place, sustainability, user connection, spatial functionality, traditional knowledge, identity, and aesthetic criteria, the study examines four Mexican projects: the María Montessori School in Mazatlán, the Shelter for Women Victims of Violence in Uruapan, the Teletón Children's Rehabilitation Center in Tamaulipas, and the School of Visual Arts in Oaxaca. These cases demonstrate that contextual integration and the use of local materials can foster an ethical and aesthetic architecture that responds to its environment. The article concludes that, despite the homogenizing effects of globalization, it remains possible to create architecture with cultural identity, social commitment, and respect for place.

contemporary architecture, context, identity, sustainability

Este es un artículo de acceso abierto, distribuido bajo los términos de la licencia Creative Commons Attribution 4.0 International (CC BY 4.0).

INTRODUCCIÓN: LA GLOBALIZACIÓN Y SU IRRUPCIÓN EN LA ARQUITECTURA

La sociedad sufre un cambio en el sistema de valores producido por el alejamiento del humanismo. En el caso de la arquitectura, si bien su esencia es reflejar formalmente la expresión de valores, la pérdida de ellos impide ver la relación significativa entre la arquitectura y la sociedad. ¿Cuál puede ser la explicación? Parece que la respuesta está en la descontextualización y en el desarraigo de la experiencia, de la historia y de la cultura específicas, efectos derivados de la globalización. La falta de atención a estos fenómenos ha conducido a un cambio de significado en la arquitectura, uno que la convierte en productora de piezas de diseño que evitan las relaciones con los usuarios, que desatiende la función de los espacios y la vinculación con un contexto cultural determinado, y que desdeña la importancia de estos componentes en el proceso proyectual. La arquitectura sin antecedentes de su tradición, que no vincula lo nuevo con lo antiguo y que mantiene una postura siempre innovadora, necesita recrear el significado del lugar (Carevic & Domínguez Moreno, 2012).

El avance tecnológico y la expansión de los asentamientos producen el desborde de los límites territoriales y la promoción de interconexiones informáticas que generan comunidades desterritorializadas. Esta condición afecta la formalización del lugar y suministra imágenes arquitectónicas que no reflejan valores fundamentales, como son el reconocimiento de la memoria colectiva y la identidad (Carevic & Domínguez Moreno, 2012). En la arquitectura, la homogenización hace necesaria la recuperación del espíritu de lugar, lo que Norberg-Schulz (1979) denominó el *genius loci*. Para ello, no solo es necesario reconocer el territorio, el espacio físico y humanizado, sino las dinámicas, valores e imágenes sociales y culturales, que producen paisaje y dan sentido al lugar (García, 2019).

Sin duda, la descontextualización es un factor relevante en la producción generalizada de una arquitectura ahistórica y acultural (Carevic & Domínguez Moreno, 2012). Por tanto, se requiere manifestar el territorio mediante la asignación de una fisonomía singular que refleje valores. Con ello, el lugar debe conceptualizarse como la construcción humana que transforma de forma diferenciada el espacio físico, al cual se le debe aportar significados culturales y simbólicos para que estos sean valorados como signos de identidad. En otras

palabras, la esencia del lugar es la identidad que manifiesta la relación con su contexto e historia. Entonces, sobre la base de lo anterior, la arquitectura debe responder a condiciones contextuales, ambientales e históricas. Además, debe tomar en consideración elementos como la arquitectura existente, la experiencia, la percepción, los materiales, el entorno físico, la memoria histórica y la carga cultural (García, 2019).

Carevic y Domínguez Moreno (2012) mencionan que el estudio de los contextos, su historia y sus códigos permiten que el arquitecto se aproxime a variables que pueden ser nuevamente interpretadas. Se refiere, así, a la creación de nuevas referencias estéticas que materialicen la relación contextual, histórica y cultural, sin tener que renunciar a la modernidad ni a la tecnología para producir formas innovadoras.

CATEGORÍAS METODOLÓGICAS

Con el objetivo de identificar cómo la arquitectura contemporánea incorpora elementos del paisaje y de la tradición local para conservar el sentido del lugar, el presente trabajo busca abordar la condición contemporánea de la arquitectura, sus valores y sus principios, y, de forma muy específica, analizar obras de arquitectura mexicana en cuya formalización la contextualización fue un elemento relevante.

Los elementos significativos de la globalización ya mencionados —descontextualización, desarraigo de la experiencia, ausencia de relaciones con la historia y la cultura específica— nos permiten plantear las categorías de análisis sobre cuya base se revisarán obras de arquitectura mexicana (dos equipamientos educativos, un refugio para mujeres víctimas de violencia y un centro de rehabilitación e inclusión infantil), a fin de examinar si, a través de la contextualización, pueden obtenerse productos arquitectónicos que no solo atiendan el sentido del lugar, sino que reflejen su ética y estética. En la Tabla 1, podemos observar que las categorías definidas, en oposición a la descontextualización, fueron el sentido de lugar, la sostenibilidad (en específico, las adaptabilidades climática y paisajística). En contraposición al desarraigo, se definieron como categorías la vinculación de los usuarios, las funciones del espacio y los saberes tradicionales. En el caso de la ausencia de relaciones con la historia y la cultura, las categorías son la identidad y los criterios estéticos.

Tabla 1
Categorías de análisis

Condición	Categorías contrapuestas
Descontextualización	Sentido del lugar
	Sostenibilidad: adaptabilidad climática y paisajística
Desarraigo de la experiencia	Vinculación de los usuarios con la función
	Funciones del espacio
	Saberes tradicionales
Ausencia de relaciones con la historia y cultura específica	Identidad
	Criterios estéticos

CARACTERÍSTICAS QUE IDENTIFICAN A LA ARQUITECTURA CONTEMPORÁNEA

¿Cómo definir la arquitectura contemporánea? Es difícil encontrar una respuesta adecuada a esta interrogante ambiciosa y compleja. Arrieta y Ferrer (2010) plantean que lo contemporáneo es todo aquello que sucede en el tiempo presente y que pertenece al periodo histórico más cercano al momento actual. También mencionan que el término sirve para señalar hechos, circunstancias o fenómenos que se desarrollan en el tiempo presente y que son parte de una realidad referida a la actualidad.

Para definir el periodo contemporáneo se puede formular un sinnúmero de características; sin embargo, algunas relevantes son la presencia de la tecnología, el quiebre con las tradiciones y los supuestos preestablecidos, la libertad de expresión, la apertura social, la abstracción artística, así como la creciente e irreversible interrelación entre todas y cada una de las regiones del planeta, a través de procesos como la globalización y el multiculturalismo. En conclusión, la contemporaneidad implica todo lo relacionado con el tiempo en el que vive un individuo, depende de la cultura, las costumbres, las tradiciones y los conocimientos de esa época. Por tanto, la interrelación de los individuos con los contextos definirá las condiciones de lo contemporáneo (Arrieta & Ferrer, 2010).

En la arquitectura, la posguerra de la Segunda Guerra Mundial marca el inicio de un nuevo orden económico y de la reconstrucción europea. Se considera al año 1945 como el inicio de la condición contemporánea en la arquitectura. Su origen y desarrollo se distingue por temáticas como la autonomía disciplinar de la arquitectura moderna y la exploración

de la integración de las artes ante la industrialización; la búsqueda de la especificidad y la diversidad desde una práctica caracterizada por la colaboración multidisciplinar; y el pluralismo, la mundialización y el surgimiento del *star system* como características en las prácticas actuales (Román, 2021). Es así como, en la cultura contemporánea, ya no se entiende el proyecto de arquitectura como un ejercicio de resolución de problemas, sino como uno de composición de problemas. Esto supone que la disciplina ha abandonado su condición de absoluta e inalterable para evolucionar hacia un sinfín de posturas y visiones de la realidad, las cuales pueden asumirse como válidas (Fregosi, 2022). De esta forma, la arquitectura contemporánea en su esencia se refiere a aquella arquitectura, producto de su época, que define su propia actualidad (Fraile, 2016).

La mayor complejidad de la arquitectura y la necesidad de organización nos conducen a una división del trabajo en la forma de una colaboración multidisciplinar, lo cual implica el surgimiento no solo de nuevos problemas sociales, sino de temáticas que restablecen la relación de la arquitectura con su contexto y que evitan la autonomía formal y su separación del medio natural. En la práctica actual, se retoman temáticas como la ecología y el medioambiente; la migración; la planificación urbana desde la economía y las ciencias sociales; la participación ciudadana; las nuevas tecnologías y metodologías de diseño; así como lo referente a la arquitectura como un producto de consumo. En general, las cualidades asociadas a estas temáticas podrían definirse mediante la artisticidad, la necesidad, la materialidad, la dialogicidad y el entendimiento o racionalidad; esto es, lo artístico, la habitabilidad, lo técnico, lo urbano y su valorización (Román, 2021).

Aun cuando los objetos arquitectónicos fueron originalmente concebidos para satisfacer una necesidad de uso, la forma arquitectónica posee expresividad y se presenta siempre con un significado; es decir, además de crear un espacio para una función determinada, la arquitectura busca transmitir un mensaje (Castro-Guadamud & Castro-Mero, 2021). Según Arrieta y Ferrer (2010), lo contemporáneo implica rechazar aquellos estilos históricos anteriores a la época actual. En la arquitectura también se adoptó esta idea como principal argumento para definir lo contemporáneo, lo cual se manifestó en propuestas diferentes a las tendencias clásicas utilizadas en el último tercio del siglo XIX, las cuales se apoyaron en las nuevas técnicas y materiales desarrollados durante el siglo XX y XXI.

Es importante precisar que la Revolución Industrial favoreció la transformación del contexto tecnológico de la construcción. La fabricación masiva de materiales como el hierro, el vidrio y el acero laminado permitió la generalización de su uso en la construcción, lo que provocó que los antiguos criterios arquitectónicos perdieran importancia o valor. Es así como el concepto de arquitectura contemporánea surge a finales del siglo xx, específicamente en la década de los ochenta, y como la tecnología y la modernización de los sistemas computacionales se convierten en la base de un estilo arquitectónico globalizado, distinguido por una alta complejidad estructural y por la diversidad de percepciones digitales que han permitido perfeccionar el diseño.

Las capacidades de la imagen para transmitir conceptos e ideas concretas se han incrementado a consecuencia del desarrollo de los medios visuales de transmisión de la información (Fregosi, 2022). En estos medios, la concretización de la forma, con perspectiva tecnológica digital, busca la optimización y la eficiencia del proceso de construcción, a través de la producción y reproducción de una arquitectura inédita desarrollada con contundencia formal, en la que los algoritmos matemáticos, sistemas digitales y avanzados sistemas estructurales muestran un distanciamiento respecto de los estilos históricos del pasado. Fraile (2016) propone también que, para comprender y definir con precisión las características de la arquitectura contemporánea, es necesario explorar seis conceptos: la globalización, la representación, la materialidad, las formas complejas, la ecología y los sentidos.

Globalización

Los diseñadores buscan transformar la arquitectura mediante un lenguaje artístico que refleje conocimientos técnico-científicos como una forma de simbolización de complejidad y poder. De ahí que, junto con la tecnología, la cual nos permite tener contacto con nuevas realidades y que nos comunica y relaciona con el resto del mundo, se produce un estilo globalizado por el cual las principales capitales se disputan la construcción de edificios como si se tratara de obras de arte. Es decir, la estética en la arquitectura contemporánea es tan importante como la función.

Representación

Desde la década de 1980, se observa un acelerado proceso de digitalización de la arquitectura. Nuevas herramientas tecnológicas han desarrollado no solo un nuevo modo de representación de la realidad, sino que la percepción digital ha permitido corregir y perfeccionar diseños con una alta complejidad estructural: una arquitectura de precisión en la que la complejidad formal solo puede concebirse mediante medios digitales.

Materialidad y formas complejas

En la arquitectura de la contemporaneidad, se rechaza la producción de artefactos despersonalizados e idénticos. Por lo tanto, los creadores experimentan nuevas formas arquitectónicas. El interés por personalizar la producción convierte al diseñador en un artesano, ya que materializa las ideas mediante la prefabricación digital. Con la popularización del diseño asistido por computadora, surge una nueva arquitectura que usa formas geométricas complejas, innovadoras, ligadas al movimiento y con una aparente carencia de propósito, causa u orden.

Ecología

Los problemas del medioambiente y la búsqueda de un desarrollo sostenible constituyen un tema constante en la producción arquitectónica contemporánea. Esto ha incrementado no solo la necesidad de transformar los sistemas de producción y consumo, sino también la optimización de recursos, como la energía y el agua, la reutilización de estructuras, y el uso de materiales con ahorro energético y que tengan el menor impacto sobre el medioambiente.

De esta manera, el respeto por las condiciones y las características del paisaje, así como por el contexto en el proyecto, durante la construcción y el mantenimiento de un edificio, es una de las condiciones que deben asumirse en la arquitectura contemporánea. Por esta razón, es necesario considerar las características físicas del lugar (clima, viento, suelo y agua), el confort térmico, la acústica, los aspectos visuales, los consumos de energía y agua, entre otros, y tomar en cuenta el ciclo de vida de los edificios como premisa en el proceso de diseño (Arrieta & Ferrer, 2010). El diseño en la arquitectura no debe circunscribirse únicamente a la búsqueda del ahorro energético, del reciclaje de residuos o de la reducción de la contaminación, sino que debe perseguir la integración con el ambiente y mejorar la calidad de vida de sus usuarios.

Sentidos

Otra idea que la arquitectura contemporánea explora es la subjetividad como condición para concebir y explicar los proyectos, lo cual se refleja en enfatizar mediante la forma, experiencias y sensaciones espaciales entre las personas y los objetos construidos. Esta condición ha producido una valoración positiva de la arquitectura regional y vernácula, sobre todo respecto de la sensibilidad frente a las condiciones de la luz, el viento y la temperatura (Fraile, 2016).

A partir de los conceptos anteriores, las características que se definen para identificar la arquitectura contemporánea son la expresividad, la materialidad, la iluminación, la sustentabilidad y el espacio. Respecto de la expresividad, se plantea analizar el equilibrio entre conceptos y emociones, la belleza, el entendimiento contextual (cultural, físico, social y climático) y la sensibilidad (ritmo, textura, iluminación, alturas, jerarquías visuales, percepciones, claroscuros, yuxtaposición de planos, armonía y cohesión espacial, entre otros), con el objetivo de valorar si la edificación es altamente expresiva y funcional (Díaz, 2023).

Por un lado, en relación con la materialidad, características como el juego de materiales y texturas, el contraste de tonalidades y las capacidades técnicas permiten explorar las condiciones expresivas de los materiales, no solo la de los disponibles, sino también la de los industrializados. Por otro lado, respecto de la iluminación, la temática se refiere principalmente al empleo de la luz para dar profundidad y para volver más eficientes los edificios mediante la iluminación natural (Díaz, 2023). Asimismo, en cuanto a la sostenibilidad, por la crisis climática la arquitectura contemporánea busca ser ambientalmente consciente de su contexto y responsable de su construcción; también promueve el uso de materiales reciclados y de acabados locales, así como la utilización adecuada de recursos arquitectónicos como el asoleamiento y las orientaciones, de manera tal que el uso de equipos de aire acondicionado y calefactores disminuya. Otro tema que también se aborda es la eficiencia energética, es decir, se promueve el uso de paneles solares, el reciclamiento y el almacenaje de aguas pluviales, etcétera (Díaz, 2023) (véase la Figura 1).

Expresividad

- Crear armonía
- Equilibrio entre conceptos y transmitir emociones
- Evocar belleza
- Entendimiento contextual (cultural, físico, social y climático)
- Sensibilidad
- Edificios altamente expresivos y funcionales (ritmo, texturas, iluminación, alturas, jerarquías visuales, percepciones, claroscuro, yuxtaposición de planos, cohesión espacial)

Iluminación

- Empleo de la luz para dar profundidad y espacialidad
- Iluminación natural para hacer más eficientes los edificios

Materialidad

- Juego con materiales, texturas, contrastes, tonalidades, capacidades térmicas
- Libertad expresiva en materiales con recursos disponibles (piedra, adobe, ladrillo) o industrializados como acero y concreto

Sustentabilidad

- Por la crisis climática, ambientalmente consciente
- Responsable con su construcción
- Materiales y eficiencia energética
- Uso de materiales reciclados, acabados locales
- Recursos arquitectónicos, como la orientación y el asoleamiento, para disminuir el uso de aire acondicionado, calefactores, etcétera
- Eficiencia energética (paneles solares, almacenaje y distribución de aguas pluviales, etcétera)

Espacio

- Espacios flexibles
- Conexiones visuales entre sectores
- Uso de materiales, color e iluminación para acentuar la percepción espacial

Figura 1

Características que definen la arquitectura contemporánea

Nota. Los datos proceden de Díaz (2023).

En la arquitectura contemporánea no se crean espacios físicos, sino que se comunican ideas, emociones y significados. Por ello, se busca diseñar espacios flexibles, con conexiones sensoriales entre espacios, y se acentúa la percepción visual mediante el uso de materiales, color e iluminación (Díaz, 2023). Así, junto a la ornamentación y a las formas complejas, el color ha regresado a la arquitectura: superficies y volúmenes se transforman en planos de colores y formas complejas en donde las texturas continuas también se han convertido en un motivo recurrente.

LA ESTÉTICA Y LA ÉTICA DEL LUGAR

Si bien se han definido las características de la arquitectura contemporánea, no debemos olvidar que el cambio en sus significados, debido a la desvinculación de la función de los espacios con un contexto físico y cultural determinado, nos exige la revisión de los conceptos de estética y ética del lugar, ideas que entrelazan disciplinas como la filosofía, la sociología, la arquitectura y la geografía, y que se refieren al modo en que los espacios, paisajes o entornos influyen y son influenciados por valores, normas y percepciones humanas (Pallasmaa, 2005; Relph, 1976).

La estética del lugar se refiere a la percepción sensorial y emocional que un espacio o lugar provoca en los individuos. Es el estudio de los elementos visuales, sonoros, táctiles y atmosféricos que configuran una experiencia. El concepto se enfoca en la belleza, el equilibrio, la armonía y el impacto emocional que un entorno genera en quienes lo

experimentan. En el caso del diseño arquitectónico y urbanístico, la disposición de los edificios, plazas, calles y paisajes, el uso del color, la forma, los materiales y la iluminación son esenciales en la experiencia (Pallasmaa, 2005). La naturaleza y el paisaje, así como los lugares con una fuerte carga histórica y cultural, también influyen profundamente en la percepción estética (Bachelard, 1958/1994).

Por otra parte, la ética del lugar se refiere a la reflexión sobre los deberes y las responsabilidades del ser humano con respecto a la naturaleza, los seres vivos y las generaciones futuras. De esta forma, la sostenibilidad, la accesibilidad y la equidad, la memoria colectiva y la participación comunitaria son condiciones que deben ser valoradas durante el proceso proyectual de la arquitectura. Así, la relación con el entorno natural debe ser responsable a través de la preservación de los recursos y la reducción del impacto ambiental. Además, un lugar ético debe garantizar que todos sus habitantes tengan acceso a los mismos recursos, oportunidades y servicios, y que los lugares que tienen una historia y memoria se respeten, especialmente cuando sean espacios con una carga simbólica y cultural importante (Harvey, 1973). Como criterio ético del lugar, no debe soslayarse que en las decisiones sobre la transformación o el desarrollo de un lugar debe involucrarse a la comunidad local.

En resumen, el concepto de la estética y la ética del lugar no solo involucra una mirada superficial al entorno, sino que busca una integración profunda de cómo el espacio refleja y moldea valores, creencias y prácticas. Cabe mencionar que tanto la estética como la ética del lugar son fundamentales para construir un sentido de pertenencia, identidad y bienestar, al promover una interacción respetuosa entre las personas y su entorno (Relph, 1976).

El desarrollo de las regiones impone, de manera vertiginosa, cambios tecnológicos, sociales e incluso éticos. Estos cambios influyen en la generación de nuevas formas en el diseño y condicionan los preceptos para la delimitación del espacio habitable, donde cada comunidad establece su propio conjunto de saberes, cuyo reconocimiento permite que estas señales se conviertan en signos y, por ende, en mensajes (Castro-Guadamud & Castro-Mero, 2021). Como ya se mencionó, existe un *genius loci* que representa la base teórica y cultural que muestra las preexistencias ambientales que posee cada espacio. Es un testimonio de la memoria que proporciona el redescubrimiento de identidades

y de vivencias en el tiempo, las cuales han originado sus cualidades específicas y que, junto con sus valores simbólicos, crean los lugares.

La globalización, entendida como un conjunto urbano contextual, busca su especificidad en la manera de colocarse y adecuarse a cada lugar distinto, es decir, en lo local. A partir de esta idea podremos obtener una red arquitectónica (*collage*), organizada y modelada con las distintas interpretaciones de los contextos específicos, y construir una urbanidad contextualizada (Carevic & Domínguez Moreno, 2012). Al aplicar los conceptos de estética y ética del lugar en el proceso proyectual de la arquitectura, debe tenerse como objetivo la construcción de un conjunto estructurado por proyectos arquitectónicos contemporáneos que correspondan y que se adecúen al contexto cultural de cada territorio específico.

PARADIGMAS DE UNA ARQUITECTURA CONTEMPORÁNEA CON INTEGRACIÓN CONTEXTUAL

En el proceso proyectual, el sentido de identificar todo aquello que reconocemos y adoptamos como propio se construye a partir del reconocimiento de elementos, materiales, signos y valores particulares de un lugar y una cultura. Producir arquitectura a partir del reconocimiento del lugar, de su materialidad, de lo inmaterial y de los espacios vacíos es importante para provocar apropiación, lenguajes específicos e identidad. En general, en Latinoamérica, debido a su realidad económica y a sus diferencias climáticas y geográficas, la producción arquitectónica ha mostrado contrapuntos significativos entre la homogeneización de estilos del diseño universal y las características únicas derivadas del contexto cultural, climático y geográfico y los materiales y técnicas del entorno. Por ello, a continuación, y sobre la base de las categorías ya mencionadas (sentido del lugar, sostenibilidad, adaptabilidad climática y paisajística, vinculación con los usuarios, funciones del espacio, aplicación de saberes tradicionales, identidad y criterios estéticos), se presentan ejemplos de arquitectura contemporánea mexicana en los que la contextualización ha sido una variable relevante.

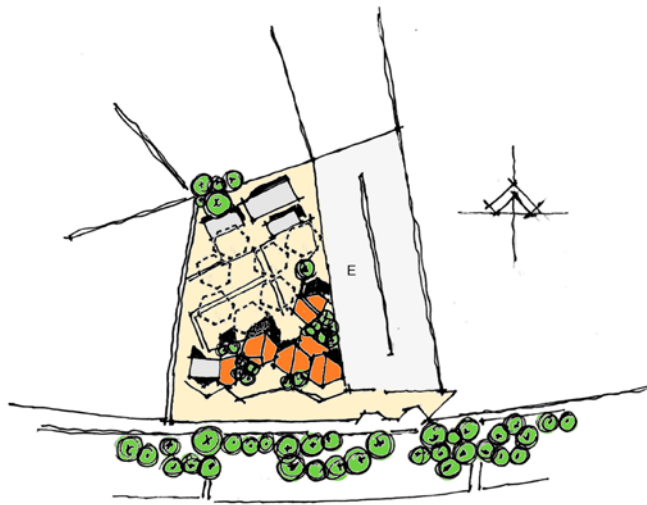
Colegio María Montessori (2016)

Situada en la capital del estado de Sinaloa (noreste de México), la ciudad costera de Mazatlán se asienta en un valle entre la Sierra Madre

oriental y el océano Pacífico, y se caracteriza por presentar un clima cálido semiárido y húmedo, con una temperatura promedio de 48 °C y una humedad relativa anual de 66 %. El proyecto conjunto del despacho EPArquitectos y del Estudio Macías Peredo consiste en un sistema de módulos de planta hexagonal que contienen las aulas del colegio, las cuales se estrechan para generar un pasillo perimetral porticado alrededor de ellas. El diseño permite el desarrollo en etapas, lo que facilita su expansión conforme a las necesidades. Integra espacios verdes y zonas exteriores que favorecen la interacción con la naturaleza, y promueven la identidad local y contribuyen a la formación de ciudadanos comprometidos con el medioambiente y la sociedad (véase la Figura 2).

Figura 2

*Planta de conjunto
del colegio María
Montessori*



El porticado, junto con el tabique hueco con el que se construyó el inmueble, tiene como finalidad proporcionar aislamiento térmico y mantener una adecuada temperatura al interior. Las aulas, al enlazarse entre sí, producen, a su vez, pequeños espacios abiertos para el desarrollo de actividades que enriquecen su funcionalidad y crean un paisaje de volúmenes de distintas alturas, lo que permite optimizar la luz natural y genera corrientes de aire a través de los tragaluces y los vanos diseñados en las fachadas (véase la Figura 3). De igual forma, con el empleo de materiales resistentes a la corrosión, el proyecto responde de manera óptima a las condiciones climáticas del lugar y, estéticamente, refleja, a través de sus formas y el uso del color, la referencia a los territorios semiáridos.

**Figura 3**

*Frente del colegio
María Montessori*

*Nota. Fotografía de
Onnis Luque. De
Santibañez (2020).
Reproducida con
permiso.*

No hay duda de que las soluciones arquitectónicas de este colegio se adecúan a su contexto. Se pueden identificar varias de las categorías que definen la arquitectura contemporánea, tales como el sentido del lugar (materiales aislantes, corrientes de aire), el respeto por las funciones del espacio (aulas comunicadas por pasillos, generación de patios) y la adaptabilidad climática y paisajística (tragaluces y vanos en fachadas, así como la interacción con la naturaleza), las cuales definen también los criterios estéticos que caracterizan a esta obra y que le otorgan identidad y especificidad en su materialidad.

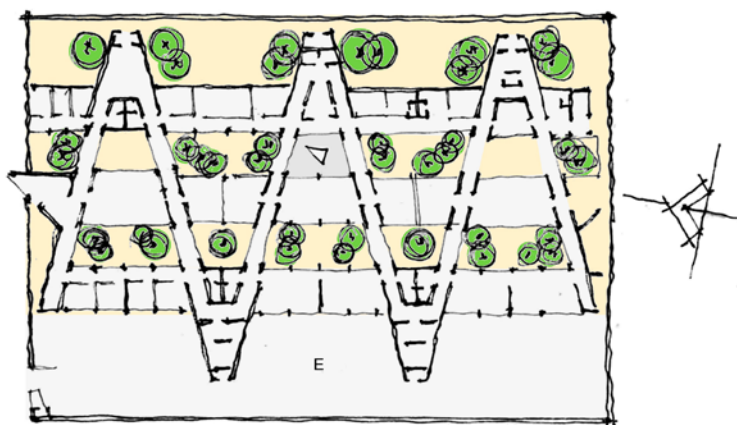
Refugio para mujeres víctimas de la violencia (2017)

Este centro de asistencia social, diseñado por el despacho Origen 19° 41' 53", introduce innovaciones tipológicas, ya que no existen antecedentes del diseño de espacios para la atención de mujeres que han sufrido violencia intrafamiliar. El edificio se ubica en la ciudad de Uruapan, en el estado de Michoacán. Debido a que se ubica en una localidad inmersa en el eje neovolcánico mexicano, unión entre la región de Tierra Caliente y la meseta Purépecha, presenta una variabilidad climática importante (entre el templado subhúmedo, el templado húmedo y el semicálido) que implica abundantes lluvias en verano y una exuberante vegetación (bosques secos y bosques de pinos y encinos).

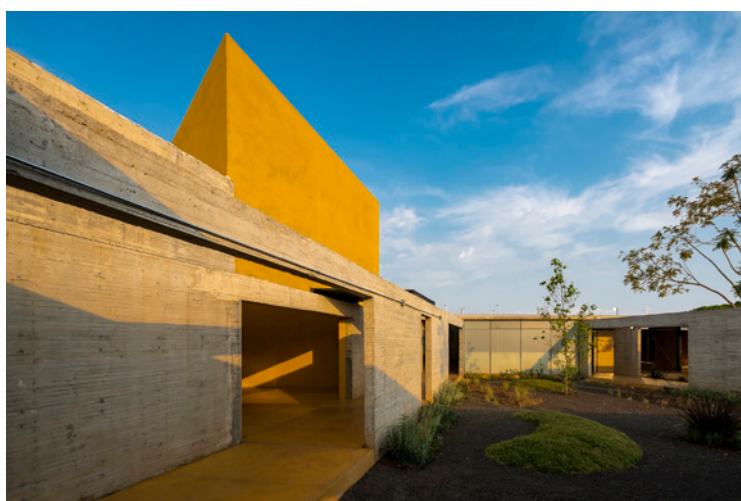
El inmueble se desarrolla en una planta arquitectónica que articula tres crujías ortogonales separadas por jardines longitudinales a cielo

abierto, en donde la relación con la naturaleza, el sol y la lluvia busca una experiencia sensorial y una atmósfera estimulante de restauración emocional. Las crujeas están atravesadas por circulaciones diagonales continuas que, además de generar espacios flexibles, proporciona al lugar una percepción abstracta de los espacios; es decir, es una arquitectura, que no solo diluye la estructura formal y reduce la sensación de aislamiento, sino que busca crear un ambiente seguro, flexible y dinámico, con espacios que fomentan la integración social y el apoyo mutuo entre las mujeres residentes (véase la Figura 4).

Figura 4
Planta
arquitectónica
del refugio para
mujeres víctimas
de la violencia



La interacción de estos dos sistemas formales genera un entramado constructivo y espacial compuesto por planos orientados en distintos sentidos, que se adapta a las condiciones culturales, sociales y climáticas de la región, y refleja la identidad local en sus formas y materiales. Con un diseño de bajo mantenimiento, el uso de materiales endémicos y un enfoque respetuoso del espíritu liberal, el refugio integra el paisaje y sus componentes contextuales como elementos fundamentales de su estructura. El edificio, además de su función de resguardo, cumple una función educativa como centro de sensibilización sobre la violencia de género. De esta manera, el proyecto no solo ofrece protección, sino que también contribuye a la construcción de una sociedad más equitativa y resiliente. A través de su enfoque de sostenibilidad, inclusión social, conexión con la naturaleza y adaptación al contexto local, el refugio no solo garantiza seguridad, sino que también favorece un cambio social significativo (véase la Figura 5).

**Figura 5**

Patio interior del refugio para mujeres víctimas de violencia

Nota. Espacio de encuentro que explora las posibilidades fenomenológicas de luz, materia y tiempo, suspendiendo la noción ordinaria de la cotidianidad.

Fotografía de Luis Gordo. De Santibañez (2018). Reproducida con permiso.

Las categorías de la arquitectura contemporánea que pueden identificarse en este inmueble son el sentido del lugar (materiales endémicos), la vinculación con los usuarios (experiencia sensorial mediante la relación con elementos de la naturaleza y la sensibilización sobre la violencia de género), la sostenibilidad (materiales endémicos y de bajo mantenimiento), la adaptabilidad paisajística (interacción con la naturaleza) y la identidad y criterios estéticos (uso del color y materiales de la región).

Centro de Rehabilitación e Inclusión Infantil Teletón (2008)

Esta instalación se ubica en la ciudad de Altamira, en el estado mexicano de Tamaulipas, y forma parte de la zona metropolitana de Tampico, caracterizada por un clima tropical con temperaturas anuales promedio de 24,4 °C y picos de 30 °C durante el verano. El Centro de Rehabilitación —también conocido como CRIT Tamaulipas— es uno de los veintiocho centros diseñados por el despacho Sordo Madaleno entre 1999 y el 2016, todos destinados a proporcionar un espacio para que niños y adolescentes con capacidades diferentes, pero también con enfermedades como el cáncer, jueguen e interactúen mientras se rehabilitan. Las tipologías desarrolladas por este despacho revolucionaron los enfoques de la arquitectura hospitalaria en México, al crear edificios que ejemplifican una arquitectura sensible y funcional que reinterpreta los centros de rehabilitación combinando un ambiente colorido, confortable y agradable, alejándose de la frialdad típica de las instalaciones médicas.

El CRIT de Tamaulipas consta de seis edificios conectados por una galería curva que, además de formar un juego armónico de volúmenes, incorpora elementos innovadores en el manejo de formas expresivas y sistemas constructivos con materiales locales, lo que permite una integración respetuosa con el entorno y el medioambiente. El uso del color es fundamental, ya que busca crear una atmósfera lúdica donde los niños participen activamente en su proceso de rehabilitación (véase la Figura 6).

Figura 6

*Planta de
conjunto del CRIT
Tamaulipas*



Este centro se integra con la naturaleza mediante jardines y áreas exteriores que favorecen la terapia al aire libre, un componente esencial para la rehabilitación. Por otro lado, se adapta a las condiciones climáticas y culturales de Tamaulipas, con superficies puras y vanos que controlan la temperatura. También se emplean estrategias pasivas de climatización, luz natural y ventilación para crear un ambiente saludable y confortable (véase la Figura 7). La propuesta logra que los espacios interiores y exteriores motiven a los niños a participar activamente en su tratamiento, al ofrecerles un entorno concebido como una extensión de su hogar y un lugar de inspiración para su total recuperación. Es decir, el centro no solo actúa como un espacio para la rehabilitación física, sino también como un modelo de sensibilización, pues promueve la conciencia sobre varias temáticas. Así, su impacto a largo plazo trasciende el ámbito de la salud y contribuye a la construcción de una comunidad más cohesionada.

**Figura 7**

*Acceso al CRIT
Tamaulipas*

*Nota. Imagen de
Paul Czitron. De
Iluminet (2009).
Reproducida con
permiso.*

En el CRIT Tamaulipas, las categorías que se reconocen son el sentido del lugar (integración con la naturaleza), la vinculación con los usuarios (uso del color como componente lúdico y la naturaleza como apoyo en la rehabilitación), el respeto por las funciones del espacio (espacio concebido como una extensión de su hogar), la adaptabilidad climática (vanos como control de la temperatura y uso de estrategias pasivas de climatización), la sostenibilidad (materiales locales), y la identidad y criterios estéticos (uso del color, juego de volúmenes y superficies).

Escuelas de Artes Visuales de Oaxaca (2008)

Oaxaca es una ciudad mexicana ubicada entre tres valles fluviales localizados entre el nudo mixteco, la Sierra Juárez y la Sierra Madre del sur. Es un centro cultural importante que tiene como antecedente haber sido de una de las regiones culturalmente más avanzadas a la llegada de los españoles. Tiene condiciones climáticas que oscilan entre un clima subtropical de tierras altas y un clima de montaña, lo cual implica variaciones climáticas importantes (entre los 25 °C y los 32 °C). Uno de los proyectos más emblemáticos de la ciudad es la Escuela de Artes Visuales, diseñada por el arquitecto mexicano Mauricio Rocha y caracterizada por su enfoque en la sostenibilidad. El diseño aprovecha las características naturales del entorno para crear espacios agradables y funcionales. Consta de dos tipos de edificios: uno que está construido en piedra, que conserva los taludes de tierra y crea terrazas útiles; y el otro, independiente de los bancales, que está orientado hacia el norte. La disposición de los volúmenes geométricos genera un juego estético de llenos y vacíos, puntos de fuga y sombras (véanse las figuras 8 y 9).

Figura 8

*Planta de conjunto
de la Escuela de
Artes Visuales de
Oaxaca*



La elección de materiales orgánicos, como la piedra y la tierra compactada, no solo otorga carácter a los edificios, sino que favorece la creación de microclimas adecuados para las condiciones climáticas extremas de la ciudad, además de ofrecer aislamiento acústico a las aulas. El diseño también apoya la ventilación cruzada y la luz natural, con lo cual se minimiza la exposición directa al sol. Los espacios exteriores, como terrazas y patios, fomentan la interacción social y el vínculo con la naturaleza. Asimismo, la colocación de maculises, árbol autóctono de hoja caduca, sirve para proteger estas áreas de las altas temperaturas características de la región.

Este proyecto se presenta como un claro ejemplo de cómo la arquitectura puede promover la cultura, la sostenibilidad y la cohesión social dentro de una comunidad, y responder eficazmente a las condiciones climáticas y culturales del lugar.

En la Escuela de Artes Visuales se reconocen como categorías que definen la arquitectura contemporánea el sentido del lugar (aprovechamiento de las características naturales del entorno), la vinculación con los usuarios (uso del color como componente lúdico, la naturaleza como apoyo climático), el respeto por las funciones del espacio (fomento de la interacción social y el vínculo con la naturaleza mediante terrazas y patios), la adaptabilidad climática (creación de microclimas mediante

**Figura 9**

Taludes, uso de piedra y grandes muros en la Escuela de Artes Visuales de Oaxaca

Nota. Fotografía de Sandra Pereznieto. De ArchDaily (2011). Reproducida con permiso.

el uso de materiales orgánicos, ventilación cruzada y luz natural), la sostenibilidad (árboles nativos), y la identidad y criterios estéticos (juego de llenos y vacíos, puntos de fuga y sombras) (véase la Figura 9).

CONCLUSIONES

Aun cuando el proceso de globalización hace pensar que la arquitectura actual está uniformándose, en respuesta a una diversidad de necesidades complejas y a una amplia gama de perspectivas disponibles, la revisión de los ejemplos de arquitectura mexicana contemporánea que hemos realizado nos permite matizar esa visión. En efecto, frente al cuestionamiento sobre cómo la descontextualización y diversas formas de desarraigo (de la experiencia, la historia y la cultura) impedirían a la arquitectura contemporánea exponer mensajes, encontramos que aún es posible identificar patrones arquitectónicos que responden a contextos urbanos y que, en ese sentido, refuerzan la identidad social y arquitectónica de las ciudades.

Si bien la producción arquitectónica reciente —sobre todo aquella supuestamente de vanguardia— generalmente celebra el uso de computadoras para generar formas improbables y espacios inusitados, en los ejemplos presentados, la estética y la ética del lugar no solo involucran una mirada hacia el entorno, sino que buscan una integración profunda con el espacio que refleje y moldee valores, creencias y prácticas en el intento por preservar la especificidad cultural de las

prácticas arquitectónicas. La praxis arquitectónica comprende más que medios técnicos, ya que contiene valores articulados a través de la contextualización y de la historia de una cultura particular (Pérez-Gómez, 2018), criterios que se reflejan en una materialidad que puede ser altamente plástica.

En resumen, las condiciones económicas, culturales, políticas y sociales de los contextos regionales se manifiestan en la construcción de edificios y espacios públicos, ya que la construcción arquitectónica es un fenómeno relacional dinámico que implica respuestas al contexto natural y artificial, a personas, comunidades, sistemas e ideologías, que determinan una concepción colectiva del espacio. Por tanto, la identidad producida es muy variada y refleja no solo la transformación de la arquitectura sobre la base de su contexto histórico, social y económico, sino también evidencia la recién descubierta sensibilidad hacia el lugar y la preocupación por minimizar el impacto de los edificios en el medioambiente.

REFERENCIAS

- ArchDaily. (2011, 1 de agosto). *Escuela de Artes Visuales de Oaxaca. Taller de arquitectura-Mauricio Rocha*. <https://www.archdaily.pe/pe/750038/escuela-de-artes-visuales-de-oaxaca-taller-de-arquitectura-mauricio-rocha>
- Arrieta, R., & Ferrer, T. (2010). Arquitectura contemporánea y desarrollo sustentable. *Perspectiva*, 1(1). <https://produccioncientifica.luz.edu.ve/index.php/perspectiva/article/view/17724>
- Bachelard, G. (1994). *The poetics of space*. Beacon. (Obra original publicada en 1958)
- Castro-Guadamud, B. A., & Castro-Mero, J. L. (2021). Denotación y connotación de la arquitectura contemporánea. *Polo del Conocimiento*, 6(11), 1695-1707. <https://polodelconocimiento.com/ojs/index.php/es/article/view/3449/7769>
- Carevic, N., & Domínguez Moreno L., Á. (2012). Arquitectura y paisaje urbano como globalización específica. *Contexto*, vi(6), 87-109. <https://www.redalyc.org/pdf/3536/353632026006.pdf>
- Díaz, G. (2023, 23 de octubre). La arquitectura que vivimos día a día tiene un nombre: arquitectura contemporánea. *Architectural Digest México*. <https://www.admagazine.com/articulos/arquitectura-contemporanea-caracteristicas-y-ejemplos>
- Fraile, M. (2016). Seis conceptos acerca de la arquitectura del nuevo milenio. *Revista TRP*, 21, (4), 6-28.
- Fregosi, P. (2022). Performatividad en arquitectura: la producción de discurso, significado y acción desde la actividad arquitectónica contemporánea.

- Anales de Investigación en Arquitectura*, 12(2). <https://doi.org/10.18861/ania.2022.12.2.3210>
- García, J. J. (2019). Paisaje, lugar y territorio: conceptualizaciones para recuperar el *genius-loci*. *Ciudades, Estados y Política*, 6(3), 17-25. <https://doi.org/10.15446/cep.v6n3.84045>
- Harvey, D. (1973). *Social justice and the city*. University of Georgia Press.
- Iluminet. (2009, 13 de noviembre). *CRIT Tamaulipas es premiado como obra arquitectónica para la salud*. <https://iluminet.com/crit-tamaulipas-es-premiado-como-obra-arquitectonica-para-la-salud/>
- Norberg-Schulz, C. (1979). *Genius loci: Towards a phenomenology of architecture*. Rizzoli.
- Pallasmaa, J. (2005). *The eyes of the skin: Architecture and the senses*. Wiley.
- Pérez-Gómez, A. (2018). Arquitectura y multiculturalismo: hacia un entorno significativo más allá de la globalización y la fragmentación cultural. *Astrágalo*, (24), 177-188.
- Relph, E. (1976). *Place and placelessness*. Pion.
- Román, A. (2021). Arquitectura y condición contemporánea: la multiplicidad. *Maet*, (8), 40-49. <https://ruidera.uclm.es/items/e7dc38cd-a4c3-4e65-a176-c34848809bea>
- Santibañez, D. (2018, 3 de diciembre). *Refugio para mujeres víctimas de la violencia. Origen 19°41'53"*. ArchDaily. <https://www.archdaily.pe/pe/907075/refugio-para-mujeres-victimas-de-la-violencia-origen-19o41-53-n>
- Santibañez, D. (2020, 22 de abril). *Colegio María Montessori Mazatlán. EPArquitectos + Estudio Macías Peredo*. ArchDaily. <https://www.archdaily.pe/pe/873186/colegio-maria-montessori-mazatlan-eparquitectos-plus-estudio-macias-peredo>

CHOLETS: DISPUTAS ARQUITECTÓNICAS Y ESPACIOS DE PODER EN EL ALTO, BOLIVIA

CHOLETS: ARCHITECTURAL DISPUTES AND SPACES OF POWER IN EL ALTO, BOLIVIA

ANDREA MEJÍA CONTRERAS

Pontificia Universidad Católica del Perú

Recibido: 31 de julio del 2024

Aprobado: 17 de marzo del 2025

doi: <https://doi.org/10.26439/limaq2025.n016.7326>

Este artículo aborda el fenómeno de los cholets en El Alto, Bolivia, examinando las tensiones en torno a su legitimidad arquitectónica y su rol como ejemplos de distinción social y representación cultural en un contexto poscolonial. El estudio se basa en una investigación etnográfica multisituada realizada durante tres viajes de campo a El Alto y La Paz entre 2018 y 2020. La metodología incluye entrevistas en profundidad, observación participante y un mapeo geográfico y fotográfico de los cholets. Adicionalmente, se utilizaron herramientas digitales para analizar la circulación global de estas edificaciones. Los resultados revelan que los cholets, con sus colores vibrantes y diseños únicos, no solo representan las aspiraciones de una clase aimara emergente, sino que también desafían las narrativas arquitectónicas tradicionales, generando debates sobre su legitimidad en distintos espacios académicos. Mientras la academia arquitectónica local cuestiona su validez como arquitectura “verdadera”, en el ámbito internacional reciben reconocimiento, aunque frecuentemente desde una mirada exotizante. El artículo concluye que los cholets constituyen una propuesta arquitectónica que, más allá de las disputas sobre su legitimidad disciplinar, funciona como un mecanismo de empoderamiento que permite a grupos tradicionalmente marginados redefinir conceptos de modernidad y establecer nuevos parámetros de valor arquitectónico desde su propia perspectiva.

antropología de la arquitectura, aimara, Bolivia, cholets, distinción social, etnografía

This article examines the phenomenon of cholets in El Alto, Bolivia, focusing on the tensions surrounding their architectural legitimacy and their role as markers of social distinction and cultural representation in a postcolonial context. The study draws on multi-sited ethnographic research conducted during three field trips to El Alto and La Paz between 2018 and 2020. Methods included in-depth interviews, participant observation, and a geographic and photographic mapping of cholets, complemented by digital tools to trace the global circulation of these buildings. Findings show that cholets, with their vibrant colors and distinctive designs, not only embody the aspirations of an emerging Aimara middle class but also challenge traditional architectural narratives, sparking debates about their legitimacy across academic circles. While the local architectural establishment often questions their validity as “real” architecture, internationally they are celebrated—albeit frequently through an exoticizing lens. The article concludes that cholets represent an architectural proposal that, beyond disputes over disciplinary legitimacy, operates as a mechanism of empowerment, enabling historically marginalized groups to redefine notions of modernity and establish new criteria of architectural value on their own terms.

anthropology of architecture, Aimara, Bolivia, cholets, social distinction, ethnography

Este es un artículo de acceso abierto, distribuido bajo los términos de la licencia Creative Commons Attribution 4.0 International (CC BY 4.0).

INTRODUCCIÓN¹

En las alturas de la ciudad de El Alto, Bolivia, una revolución arquitectónica ha ido tomando forma, desafiando los cánones tradicionales de la arquitectura local y redefiniendo el rol social de esta disciplina en contextos poscoloniales. Los cholets, una fusión lingüística y cultural que combina las palabras *cholo* y *chalet*, son un tipo de edificaciones multinivel con una estética llamativa que muchas veces fusiona elementos de la cultura aimara con otros globales. Estos han transformado el paisaje alteño con una explosión de colores y referentes (ver Figura 1). Cargados de una identidad en transformación, encarnan las aspiraciones de una clase aimara emergente y reescriben el paisaje urbano con un lenguaje visual propio y fácilmente identificable.

Figura 1

Cholets: edificios en el espacio urbano de El Alto, 2020

Nota. Fotografía de la autora.



Este artículo tiene como objetivo analizar el fenómeno de los cholets en El Alto, Bolivia, como un caso de estudio que ilustra las dinámicas de distinción social y representación cultural en un contexto poscolonial. Se propone examinar cómo estas estructuras arquitectónicas materializan las aspiraciones de una clase emergente aimara y representan una nueva forma de modernidad, definida en sus propios términos, mientras responden a contextos políticos locales y desafían

¹ Este artículo parte de la investigación realizada para obtener el título de licenciada en Antropología.

las narrativas arquitectónicas tradicionales. Asimismo, el artículo explora las tensiones entre la validación local y la recepción internacional de esta arquitectura, abordando temas de racismo, exotización y de la lucha por el reconocimiento en diversos espacios sociales y académicos.

METODOLOGÍA

Este artículo se basa en una investigación etnográfica multisituada (Marcus, 1995) realizada para mi tesis de licenciatura en Antropología, centrada en el diseño, la valorización y los usos de los cholets. La metodología empleada se caracteriza por su enfoque longitudinal, desarrollado a través de tres viajes de campo a las ciudades de El Alto y La Paz, Bolivia, en 2018, 2019 y 2020. La recolección de datos se llevó a cabo mediante una combinación de métodos cualitativos, que incluyeron entrevistas en profundidad con diversos actores vinculados al fenómeno de los cholets (tales como propietarios, arquitectos, críticos, usuarios, arrendadores, profesores, entre otros), observación participante en espacios y eventos culturales, y un mapeo geográfico que incluyó la creación de un archivo fotográfico de los cholets en El Alto. Este mapeo consistió en recorrer a pie las principales avenidas del espacio urbano de El Alto consultando a los locales sobre la presencia de cholets y buscándolos mediante Google Maps para ubicar y visitar los edificios. En cada visita a los cholets identificados se tomaron fotografías y se ubicaron los edificios en Google Maps. En varios de los casos se pudo también conversar con actores vinculados a cada uno de los edificios. Como señala Guber (2001), la observación participante permite “detectar las situaciones en que se expresan y generan los universos culturales y sociales en su compleja articulación y variedad” (p. 56), lo cual fue crucial para comprender las dinámicas sociales y culturales en torno a los cholets.

La investigación se complementó con el uso de herramientas digitales, como la creación y gestión de la cuenta de Instagram @choletdaily, que sirvió como un espacio de etnografía virtual (Hine, 2000) para observar la circulación global de los cholets y las interacciones en torno a ellos. Finalmente, también se realizaron entrevistas virtuales con actores vinculados con el fenómeno de los cholets alrededor del mundo.

ESTADO DEL ARTE

Este estudio se enmarca en la antropología de la arquitectura. En un inicio, los estudios antropológicos sobre arquitectura se focalizaron en el estudio de objetos arquitectónicos, tales como las casas, vinculados con algún otro aspecto de interés etnográfico (Morgan, 1881; Bourdieu, 1990). Posteriormente, ha habido estudios como el de Murphy (2016), que señala la necesidad de un análisis que vaya más allá del objeto arquitectónico y examine el contexto social, cultural y político en el que este surge. Se ve a la arquitectura como la manifestación física, ideológica y política de una promesa de modernidad y también como evidencia de sistemas de exclusión social (Lawrence-Zúñiga, 2014; Humphrey, 2005). Autores como Buchli (2013) y Humphrey (2005) han argumentado que la arquitectura no solo refleja, sino que también construye realidades sociales, actuando en la formación de identidades y de relaciones de poder. El estudio de la arquitectura permite poner en evidencia modelos aspiracionales, formas de distinción y formas de dominación (Lawrence-Zúñiga, 2014; Torres Rebaza, 2017; Thorne, 2019), así como las significaciones y las formas de valor construidas sobre la base de la materialidad de los edificios (D'avella, 2019).

Con respecto a los cholets, existe literatura escrita desde distintas disciplinas como la arquitectura, la sociología y el turismo, entre otras. Trabajos como los de Cárdenas (2010) han comenzado a abordar la arquitectura andina contemporánea como una expresión de identidad y resistencia cultural. Las investigaciones sobre los cholets desde las ciencias sociales han explorado diversos aspectos, desde su función económica y las estrategias de financiamiento que vehiculan (Murillo, 2017), hasta su papel en la negociación de identidades y poder social (Salazar, 2016; Caro, 2017; Thorne, 2019; Runnels, 2019). Estos estudios han destacado la complejidad del fenómeno, señalando que la elección de referentes estéticos no es exclusivamente aimara, sino que implica una negociación entre propietarios y arquitectos. Sin embargo, se ha identificado un sesgo en la literatura que tiende a focalizarse en la obra de Freddy Mamani² (Andreoli, 2014; Blanco, 2022), al ser este el arquitecto de cholets que ha logrado mayor notoriedad internacional.

² Freddy Mamani Silvestre (1971, Catavi, Bolivia) es un arquitecto conocido por su estilo neoandino, por ser de los precursores y de los que tienen mayor visibilidad local e internacional por su obra arquitectónica en El Alto.

Sin embargo, se ignora la heterogeneidad de estilos y exponentes al interior de esta corriente arquitectónica y lo que esto puede significar socialmente.

En otros lugares del mundo también se han observado fenómenos similares. Por ejemplo, la arquitectura de los pueblos gitanos en Rumanía³ o la narcoestética en México y Colombia⁴; u otras, en poblaciones que han incrementado su poder adquisitivo (los llamados *tuhao* en China⁵ o los ricos emergentes en India). Estos casos son comparables con el fenómeno de los cholets, debido a la carga étnica de las poblaciones que construyen estos edificios que configuran “nuevas arquitecturas”, cuestionadas por los grupos dominantes del contexto social al que pertenecen. Se puede ver que la tensión y las disputas con respecto al poder en el campo arquitectónico están también presentes en estos otros ejemplos.

El análisis propuesto recurre también a teorías sobre subalternidad y distinción social. Partiendo de las reflexiones de Bhabha (1994) sobre el discurso poscolonial y de los aportes de Rivera Cusicanqui (2014, 2016) en el contexto boliviano, se explorará cómo los cholets encarnan aspiraciones y procesos de distinción desde la subalternidad. Utilizando el concepto de distinción de Bourdieu (1979), se examinará cómo estos edificios, utilizados tanto como vivienda como para negocios, funcionan como mecanismos de diferenciación social en un contexto de reacomodo de poder, en el que una nueva clase emergente, mayoritariamente aimara, busca establecer sus propios parámetros de gusto y valor. El acercamiento al estudio del fenómeno de los cholets que aquí se propone los entiende no solo como manifestaciones arquitectónicas, sino como espacios de negociación de poder, identidad y reconocimiento social en el complejo panorama poscolonial de Bolivia.

3 Ver más en el siguiente enlace: <https://blogarq.wordpress.com/2012/10/07/arquitectura-gitana/>

4 Ver más sobre el caso de Colombia aquí: <https://urosario.edu.co/revista-divulgacion-cientifica/economia-y-politica/narcoestetica-la-capa-superficial-de-un-problema-complejo> Y sobre el caso de México, aquí: <https://urosario.edu.co/en/node/64?utm>

5 Ver más en el siguiente enlace: <https://www.cambridge.org/core/journals/signs-and-society/article/tuhao-and-the-bureaucrat-the-qualia-of-quality-in-rural-china/AF1B0465DD3F734B6408E38309B42B1A>

TRABAJO DE CAMPO

Contextualización breve de El Alto, Bolivia

La ciudad de El Alto, Bolivia, se erige como un paradigma de urbanización acelerada y transformación socioeconómica en América Latina. Fundada oficialmente en 1985 como una extensión de La Paz, esta joven ciudad ha experimentado un crecimiento demográfico y económico sin precedentes y supera actualmente el millón de habitantes (Cárdenas, 2010, p. 19). Su población, predominantemente de origen aimara, es resultado de intensas migraciones internas desde diversas partes del altiplano boliviano debidas a movimientos sociales, reubicación de trabajadores, entre otros motivos, como la búsqueda de mejores oportunidades económicas (Cárdenas, 2010, pp. 17-18). Este carácter mayoritariamente indígena ha sido fundamental en la configuración de la identidad cultural y política de El Alto y la ha convertido en un bastión importante de reivindicación indígena y movimientos sociales, como se evidenció en la llamada guerra del gas del 2003 (Cárdenas, 2010, p. 28).

En las últimas décadas, El Alto ha sido testigo del surgimiento de una dinámica clase media de origen indígena, compuesta por emprendedores aimaras que han acumulado una amplia riqueza a través del comercio, la manufactura y la construcción (Tassi, 2013). Este grupo emergente ha sido crucial en la transformación del paisaje urbano, introduciendo formas arquitectónicas únicas como los cholets, cuyos diseños toman referentes tanto propios de su cultura aimara, como también globales.

Para entender este proceso social, es necesario comentar brevemente la historia de Bolivia. Esta ha estado marcada por múltiples ocupaciones territoriales y luchas por la descolonización. Desde la conquista española en 1535 hasta la actualidad, el país ha experimentado diversos movimientos de resistencia y reivindicación indígena. Un hito significativo fue la rebelión de Tupac Katari en 1781, descrita como “parte de un ciclo de masivas movilizaciones pan-andinas que sacude toda la región en respuesta a las políticas borbónicas” (Rivera Cusicanqui, 2010, p. 9).

El nacimiento de El Alto ha estado muy vinculado con el desarrollo de la capital, La Paz. Inicialmente en este territorio vivían personas que prestaban servicios al área de La Paz, principalmente indígenas. La Figuras 2 muestra el espacio urbano en los años setenta antes

de la expansión. Luego, debido a diversas oleadas migratorias motivadas por la búsqueda de mejores condiciones de vida, por procesos de reforma agraria, reubicación de sindicatos mineros, entre otros procesos sociales, fue creciendo (Cárdenas, 2010). Pero no fue hasta 1985 que se fundó oficialmente como ciudad y se separó de La Paz para buscar mejoras en sus servicios básicos y educativos. Dado que es un punto estratégico de conexión y comunicación entre La Paz y el resto del país (Cárdenas, 2010), El Alto también ha sido escenario de múltiples protestas sociales, tales como la del gas en el 2003 o manifestaciones en contra de gobiernos neoliberales a inicios de los 2000 y ha cobrado tácitamente una gran importancia en los bloqueos y en la presión de las demandas del sector aimara.



Figura 2

Villa Dolores en
El Alto, 1971

Nota. Fotografía de
Mark Anderson

En el 2006, Evo Morales llega al poder con una propuesta que cristalizaba varias de las demandas del sector aimara. Esto marcó un punto de inflexión en los esfuerzos de descolonización y permitió la implementación de políticas que buscaban crear “sujetos decoloniales”. Sin embargo, este proceso no ha estado exento de contradicciones. Como señala Burman (2020, p. 3), algunas de estas políticas han sido “vacías, llenas de una indigeneidad romantizada”. El proceso de descolonización en Bolivia ha sido complejo y multifacético, y abarca aspectos políticos, sociales y culturales. Rivera Cusicanqui enfatiza que “no puede haber un discurso de la descolonización, una teoría de la descolonización, sin una práctica descolonizadora” (2010, p. 62). Esta idea se ha materializado en diversas iniciativas estatales, como la creación del Viceministerio de Descolonización en el 2009 y la implementación de políticas educativas y culturales. Sin embargo, críticos

como Burman (2020) señalan que el gobierno ha “instrumentalizado la indigeneidad para fines políticos”, creando tensiones entre diferentes concepciones de lo indígena y la descolonización. Estas dinámicas han llevado a la emergencia de nuevas subjetividades y formas de indigeneidad que desafían tanto las nociones tradicionales como las impuestas por el Estado, lo que ilustra la complejidad del proceso decolonial en el contexto boliviano contemporáneo.

La emergencia de la clase aimara en el contexto político boliviano

El gobierno de Evo Morales propició una profunda reestructuración social mediante políticas estatales que facilitaron el surgimiento de una nueva clase alta aimara, estrechamente vinculada con la visión de un gobierno indígena (Burman, 2020; Rea, 2016; Tassi, 2012). Esta transformación no ha sido bien recibida por las élites tradicionales⁶, pues desafía los paradigmas establecidos sobre la distribución del poder político, económico y cultural.

Las tensiones entre estos grupos se intensificaron notablemente a partir de los acontecimientos de noviembre del 2019, cuando la clase alta tradicional intentó reafirmar su dominio frente al gobierno indígena y la emergente élite aimara (Burman, 2020).

Figura 3

Mujeres pertenecientes a la nueva burguesía aimara en El Alto.

Nota. De Vargas. (2016).



6 Las élites tradicionales han buscado distintos mecanismos para diferenciarse de la población indígena, muchas veces desde un imaginario racial y estético. Para leer más sobre este fenómeno, ver el siguiente enlace: <https://nuso.org/articulo/bolivia-el-imaginario-racial-blanco-bajo-el-gobierno-de-los-indios/>

A partir de este recojo de información, se observó el uso de una gama de colores inspirada en los textiles aimaras, figuras geométricas como zigzags, círculos y diamantes, así como representaciones de animales (serpientes con cabeza de cóndor, leones), símbolos culturales (chakanas, iconografía tiahuanacota) e, incluso, elementos de la cultura popular moderna (caras de personajes como Iron Man, Galvatron u Optimus Prime), como se puede ver en las figuras 5 y 6.

Figura 5

Cholets de diferentes estéticas.

Nota. Fotografías de la autora.



El salón se llama Diosa Temis porque yo y mi esposa tenemos la carrera de derecho. Nos identificamos con algo que estudiamos... la diosa Temis es la de la justicia. El nombre del edificio es por la Estatua de la Libertad que está en los pisos de arriba... [está] enlazado con la justicia, democracia y libertad. (Carlos, propietario de cholet Diosa Temis, febrero 2020)

[el cholet] lo hacen de acuerdo al dueño, angosto, ancho... me gustan esos colores, yo los escogí. No son cremas por el equipo de fútbol [The Strongest] ... recto es feo, 56 tiene que sobresalir,

bonito se ve... quería ponerle M y S, pero el arquitecto no me hizo así ... se llama “Tres claveles” por mis tres hijas. (Modesta, dueña del cholet Tres claveles, febrero 2020)



Figura 6

Cholet Tres claveles.

Nota. Fotografía de la autora.

Los propietarios a menudo participan activamente en el diseño junto con los arquitectos, eligiendo elementos que reflejan su identidad personal, su historia familiar, su profesión o sus valores. Esto resulta en edificios únicos que funcionan como expresiones individuales de sus dueños y que combinan elementos tradicionales andinos con influencias modernas y globales.

Se identificaron tres tendencias en la elección de los elementos simbólicos y colores, que varían de acuerdo con la pertenencia de los propietarios a la generación de quienes migraron a El Alto o a la generación de sus hijos o la de sus nietos⁷.

⁷ La primera generación es aquella integrada por quienes migraron hacia El Alto; la segunda corresponde a sus hijos, que ya nacieron en El Alto, y la tercera, a sus nietos. Cada generación tiene una agenda política y social propia. Mientras que la primera generación busca visibilidad y validación en El Alto, a fin de que se reconozca y valore

La generación de los migrantes tiende a favorecer una estética que enfatiza la identidad aimara, por lo que incorpora elementos que evocan sus raíces rurales y tradiciones culturales. Estos edificios a menudo incluyen referentes prehispánicos y símbolos aimaras como los que se pueden ver en las figuras 7 y 8 que muestran edificios decorados con patrones geométricos tiahuanacotas y coloración característica de los textiles aimaras, de modo que funcionan como una declaración política de reivindicación cultural y resistencia a la hegemonía arquitectónica occidental. En las figuras 9 y 10 se muestran algunos ejemplos.

Figura 7

Ilustración de arquitectura de la cultura Tiahuanaco.

Nota. Muros exteriores de las terrazas de la fortaleza de Tiahuanaco y bloques de piedra dispersos, tomado de Squier (1877, p. 280).

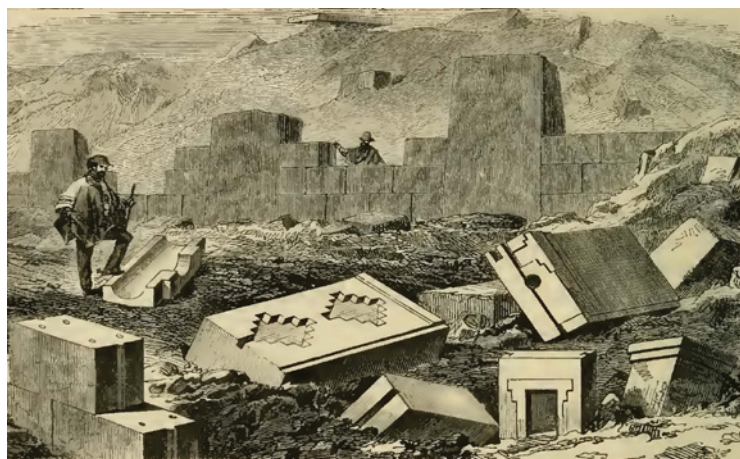


Figura 8

Segmentos de tejido de una faja aimara.

Nota. Se evidencia la técnica de gradación de color (*kisa*), la misma que es aplicada en la pintura en la gradación de los colores de las fachadas de los cholets. Adaptado de Gavilán Vega et al (2016, p. 432)



su carácter indígena y aimara, la segunda y la tercera generaciones buscan demostrar que pueden acceder a la modernidad global en sus propios términos, sin dejar de lado su herencia aimara (Mejía Contreras, 2023).



Figura 9

Vista de cholet Estrella de oro, 2020.

Nota. Fotografía de la autora.



Figura 10

Cholets Milán y Girasol: cholets vecinos.

Nota. Fotografía de la autora.

Los miembros de la segunda y la tercera generaciones tienden a optar por estilos que ellos califican como más modernos o futuristas. Estos cholets incorporan elementos globales y contemporáneos, tales como personajes de la película de ciencia ficción *Transformers*, superhéroes como Iron Man, monumentos como la Estatua de la Libertad o referencias a lo que ellos consideran una arquitectura futurista, con lo que reflejan una redefinición de la identidad aimara que integra influencias internacionales. Esta tendencia muestra cómo las generaciones

más jóvenes negocian su herencia cultural con su exposición a medios de comunicación globales y experiencias cosmopolitas, como los viajes internacionales. En las Figuras 11, 12 y 13 se muestran algunos ejemplos.

Figura 11

Cholet R & M
Rampage en
El Alto, 2020.

Nota. Fotografía
de la autora.



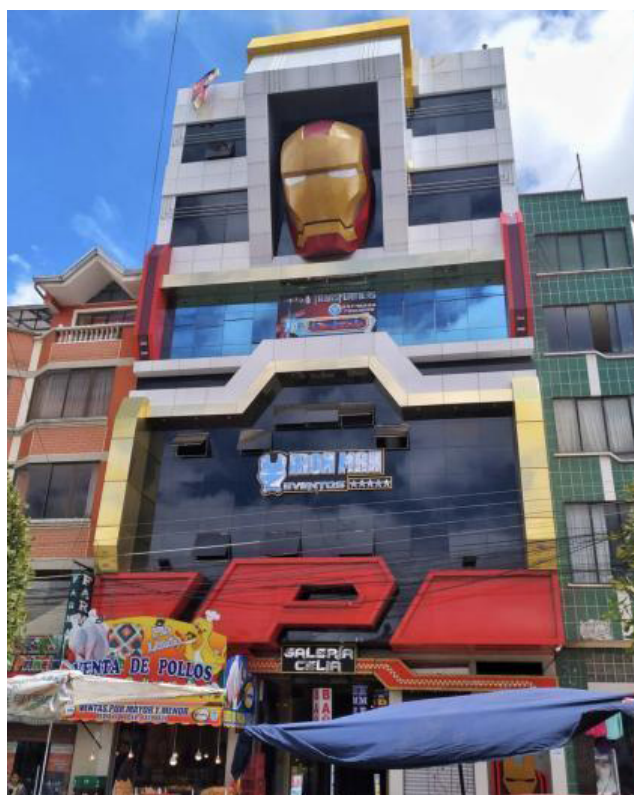


Figura 12

Cholet Iron Man:
cholet de Santos
Churata, 2020.

Nota. Fotografía
de la autora.



Figura 13

Vista de cholet
Galvatron, 2020.

Nota. Fotografía de
la autora.

Existe una variante específica para la comunidad evangélica, que opta por diseños más minimalistas y funcionales y evita símbolos tradicionales aimaras que consideran incompatibles con sus creencias religiosas (Mejía Contreras, 2023). En las Figuras 14, 15 y 16 podemos encontrar algunos ejemplos de este tipo de diseños.

Figura 14

Cholet evangélico
Jesucristo es el
Señor, Pare de
Sufrir, 2020.

Nota. Fotografía
de la autora.



Figura 15

Vista de cholet
minimalista con
casa arriba, 2020.

Nota. Fotografía
de la autora.





Figura 16

Vista de cholet
minimalista, 2020.

Nota. Fotografía
de la autora.

Estos diferentes estilos de cholets no solo representan preferencias estéticas, sino que también sirven como manifestaciones materiales de las complejas dinámicas de identidad, globalización y cambio cultural que ha acarreado la entrada de la religión evangélica en los últimos años en El Alto.

Finalmente, la elección estética de quienes construyen, tanto arquitectos como propietarios, busca crear otro tipo de modernidad, en la que ellos se sitúan. Es decir, reafirman lo que ellos conciben como moderno, pero en sus propios términos.

Queremos ser parte de la modernidad sin rechazar [nuestras] tradiciones. [Deben haber] escenarios de diálogo con otros saberes culturales. (Marco, enero 2020)

Tenemos derecho a poder tener la modernidad, a vivir la modernidad. Lamentablemente que entre bolivianos no nos respetemos, porque no soy blanco, no estoy en un cargo, he sido criticado... no me voy a bajonear, me considero un alteño que estoy comenzando todavía. (Freddy, enero 2020)

En el caso de la primera generación, al de los migrantes, ser moderno es poder crear, desde sus propias estéticas aimaras, una edificación que pueda considerarse contemporánea. Para la segunda y la tercera generaciones, el fin es demostrar su acceso a la modernidad mediante referentes apropiados en los viajes realizados o en su contacto con figuras globales, de las que se apropian y la que plasman en sus edificaciones, a modo de manifiesto de identidad indígena contemporánea y cosmopolita. En el caso de los evangélicos, es una búsqueda de apropiación de conceptos arquitectónicos tales como el minimalismo, el cual no se construye en base a tendencias arquitectónicas occidentales, sino con respecto a las ya construidas en El Alto. Es decir, una estética minimalista en comparación a lo ornamentados que pueden ser algunos cholets, mas no una estética minimalista de acuerdo con lo que habitualmente se entiende en la academia arquitectónica.

Este contexto responde a las medidas de descolonización donde lo aimara, las otras culturas silenciadas históricamente, también pueden acceder a la modernidad bajo sus propios términos, esto implica que al ser modernos no rechacen parte de su identidad, sino que el concepto de modernidad también los incluya, dentro de sus propia historia y modernidades. (Mejía Contreras, 2023, p. 38)

Los cholets: una nueva subjetividad desde lo aimara

Los cholets no solo representan a sus propietarios mediante referentes simbólicos, sino también a través de los componentes del edificio mismo. Según Buchli (2013), las personas construyen ambientes como estructuras, pero estos también crean personas. El cholet cuenta con una distribución y componentes particulares que tienen un uso predeterminado y generan una serie de prácticas que forman parte de un proceso de creación de la subjetividad de los propietarios (Mejía Contreras, 2023, p. 81).

Típicamente, un cholet tiene espacios comerciales en la primera planta, un salón de eventos en la segunda, departamentos en los pisos intermedios y una casa tipo chalet en la parte superior. Sin embargo, la observación de campo reveló que no todos los cholets están divididos de esta manera. Los propietarios incluyen las partes que mejor representan el tipo de persona que son o aspiran a ser, y las necesidades que anticipan tener, como, por ejemplo, una cancha de frontón, que refleja una expectativa de estatus social.

El edificio va a tener dos salones, departamentos, una sala de conferencias, la casa arriba, un helipuerto [¿para qué un helipuerto?] Para que los que contraten se paseen, como atractivo, también para que lleguen en helicóptero. (Santos, agosto 2019)

Existe un principio aspiracional en la relación de las personas con estas especulaciones, que se plasma en la agencia de la materialidad del cholet (Mejía Contreras, 2023). Según Appadurai (2013, p. 17), las sociedades humanas organizan su futuro como horizonte cultural. El cholet es un objeto que materializa las aspiraciones, las transforma y crea subjetividades.

Así, los propietarios, al usar el cholet, van creando esta nueva subjetividad a la que aspiran, aquello en lo que quieren convertirse, y van organizando su futuro. Por lo mismo, incluyen los componentes que consideran les serán necesarios cuando alcancen esta nueva subjetividad. De esta manera, en esta nueva subjetividad se sitúan a sí mismos como sujetos aimaras modernos en sus propios términos.

Los cholets como marcadores de estatus social

La heterogeneidad de subjetividades a las que se aspira corresponde a procesos históricos y contextuales de cada persona, que pueden agruparse, por ejemplo, por generación. En el contexto de la emergencia del sector alteño y la formación de una “burguesía aimara”, existe una necesidad de distinción.

Bourdieu (1979) sostiene que el capital social determina el “buen gusto” en una sociedad en la que quienes poseen más capital social imponen sus preferencias. Históricamente, quienes definieron este “buen gusto” y el valor cultural, como también los conocimientos válidos, fueron los miembros de la clase alta. Muchas veces estos estaban vinculados con dinámicas de colonización en las que se concebía lo europeo o lo perteneciente al primer mundo como lo válido o legítimo.

Sin embargo, en los últimos años, por los cambios sociales y políticos en Bolivia durante el gobierno de Morales, en El Alto se está dando una disputa por el capital social tras el surgimiento de una nueva élite, mayoritariamente aimara. Esta nueva clase alta emergente está comenzando a definir nuevos sistemas de valor y clasificación, aunque no existe un consenso debido a la presencia de subgrupos con diferentes concepciones de lo aimara y otras formas de distinción.

En el campo cultural y arquitectónico de El Alto, se está definiendo qué prácticas y gustos son legítimos. Las personas buscan posicionarse dentro de este campo, inicialmente mediante la construcción de cholets y luego diferenciándose por el tipo de edificio que eligen construir. El cholet refleja las distintas subjetividades a las que se aspira, no solo como una forma de crear una nueva identidad, sino también como un medio de distinción social. Este proceso implica la creación de nuevas subjetividades basadas en el uso y las prácticas vinculadas a estas construcciones arquitectónicas.

Tensiones en el espacio arquitectónico

La académica arquitectónica es un espacio donde los valores vinculados con el cholet también están en disputa. Específicamente, en este estudio, se muestran las tensiones en la academia arquitectónica local en Bolivia, especialmente entre las regiones de La Paz y El Alto. En la actualidad, existe un debate sobre si los cholets son arquitectura, qué tipo de arquitectura representan, qué matices tienen, qué prácticas arquitectónicas utilizan, entre otros aspectos. Estas tensiones responden a un proceso complejo en el que se legitiman y valoran ciertas prácticas sobre otras, lo que involucra criterios académicos, étnicos, de clase y económicos.

En El Alto, este tipo de arquitectura es altamente valorada por su función social en el marco de una sociedad que experimenta un proceso de reacomodo. Existe una gran diversidad de opciones estéticas para el diseño de estos edificios, seleccionadas según las preferencias de los propietarios, sin que la elección de un estilo desacredite a los otros. El aprendizaje para la construcción de estos edificios parte de una formación práctica, complementada con estudios universitarios en arquitectura o ingeniería.

La búsqueda de validación y distinción de la academia de arquitectura alteña frente a la paceña se ejemplifica en la conformación y edificación del Colegio de Arquitectos de El Alto. Este edificio, construido a inicios de los años 2000 con una estética deconstructivista, representó una acción política para demostrar la capacidad de los arquitectos alteños de redefinir los estándares de construcción y modernidad desde sus propias lógicas como sujetos aimaras (ver Figura 17).

**Figura 17**

Vista del Colegio de Arquitectos de El Alto, con tendencia deconstructivista, 2020.

Nota. Fotografía de la autora.

En el espacio académico paceño y boliviano en general, esta manifestación arquitectónica ha sido cuestionada por no responder a criterios impuestos por la academia tradicional occidental. Se argumenta que estos edificios no son “verdadera” arquitectura, principalmente porque quienes los construyen no poseen formación académica tradicional en arquitectura. Como respuesta, algunos arquitectos alteños buscan formación universitaria, mientras que otros, como Freddy Mamani, optan por buscar reconocimiento en ámbitos internacionales.

La crítica desde el espacio paceño hacia los cholets tiene un trasfondo de discriminación étnica. Esta tensión refleja la resistencia a aceptar que el conocimiento arquitectónico pueda ser producido fuera de los espacios académicos tradicionales. Además, la asociación de lo indígena con el gobierno de Evo Morales ha influido en el rechazo hacia estas nuevas formas arquitectónicas por parte de algunos sectores de la sociedad paceña. “A veces me invitan a las universidades allá en La Paz pero no voy porque critican, para qué voy a ir si me están criticando, si no valoran. Mejor no les hago caso” (Freddy, febrero 2020). “En el año 2000 habían fuertes críticas a esta arquitectura, si las dicen hoy, es discriminación” (Randolph Cárdenas, febrero 2020).

En el ámbito internacional, el cholet es valorado de manera diferente. Han existido distintos espacios que han dado visibilidad a este tipo de arquitectura, tales como charlas en el MET Museum en Nueva York, una exhibición en la fundación Cartier en París, la trienal de diseño en Milán, Italia, entre otros. Si bien se reconoce como una forma de arquitectura indígena, existe una tendencia a exotizarla, enfocándose más en su forma que en su función social y su origen. Los arquitectos alteños buscan legitimación en este espacio internacional como alternativa al rechazo local. Sin embargo, la visibilidad internacional se centra principalmente en la obra de arquitectos como Mamani, cuyo estilo promueve una idea de indigeneidad más romantizada y vinculada a elementos tradicionales andinos, que resulta atractiva para audiencias globales, pero que no necesariamente representa la totalidad de la diversidad y complejidad de esta forma arquitectónica (Mejía Contreras, 2023).

CONCLUSIONES

Este estudio analiza cómo la arquitectura en El Alto, especialmente a través de los cholets, desempeña un papel social que trasciende su función práctica. Estas edificaciones no solo reflejan la identidad de sus propietarios, sino que también la construyen, integrando elementos culturales aimaras, aspiraciones de modernidad y estatus social.

De igual forma, funcionan como un marcador de cambio social al representar el ascenso de una nueva clase alta aimara y la reconfiguración de las estructuras sociales tradicionales. Es en este contexto que sirven como herramienta de empoderamiento, al permitir que grupos tradicionalmente marginados afirmen su presencia en el espacio urbano y redefinan conceptos de modernidad desde su propia perspectiva.

Los cholets generan espacios de negociación cultural, al ser edificaciones que negocian y redefinen conceptos de tradición, modernidad e indigeneidad en ámbitos tales como la academia arquitectónica local, regional e internacional.

La estética y el diseño de los cholets están fuertemente influenciados por el deseo de transmitir mensajes sobre identidad, estatus y aspiraciones, a veces incluso por encima de las consideraciones puramente funcionales o estéticas de un punto de vista arquitectónico tradicional. Los cholets utilizan elementos arquitectónicos como un lenguaje

visual para comunicar valores culturales, éxitos económicos y visiones de modernidad. El mensaje que transmiten sobre el empoderamiento aimara y la redefinición de la modernidad tiene un impacto social y político que trasciende su valor como propuesta arquitectónica.

La intensidad del debate que los cholets generan en círculos arquitectónicos y sociales sugiere que su mensaje y significado social podrían tener, en muchos aspectos, mayor relevancia que sus características arquitectónicas *per se*. No obstante, es fundamental reconocer que los elementos arquitectónicos de los cholets desempeñan un papel crucial en el espacio alteño, pues constituyen el medio material a través del cual sus propietarios forjan una nueva subjetividad en su búsqueda por establecerse como clase alta aimara emergente.

Así, tanto el mensaje como la propuesta arquitectónica operan con distintos niveles de importancia según el campo en que se analicen. En las tensiones del espacio académico arquitectónico predomina la discusión sobre el mensaje social y político, mientras que, en la construcción de subjetividades de la clase aimara emergente, prevalecen la materialidad de la propuesta arquitectónica y sus usos.

Resultaría interesante ampliar esta investigación para tomar en cuenta los cambios que trajo la pandemia del COVID-19, que reestructuró las formas de relacionarnos con lo global y las maneras de socializar. También ocasionó la muerte de figuras importantes del fenómeno de los cholets en El Alto, tales como Santos Churata y Marco Quispe (ex *manager* de Freddy Mamani). El fenómeno de los cholets, al igual que la sociedad de donde emerge, es dinámico, por lo que siempre será necesario hacer nuevos estudios para conocer su desarrollo y evolución.

REFERENCIAS

- Andreoli, E. & D'Andrea, L. (2014). *La arquitectura de Freddy Mamani Silvestre*. Gobierno Autónomo Municipal de El Alto.
- Appadurai, A. (2013). *The future as cultural fact: Essays on the global condition*. Verso.
- Bhabha, H. K. (1994). *The location of culture*. Routledge.
- Blanco, F. (2022). *Una forma propia. Fotografías sobre la arquitectura de Freddy Mamani*. Florencia Blanco.
- Bourdieu, P. (1979). *La distinction: critique sociale du jugement*. Les Éditions de Minuit.

- Bourdieu, P. (1990). *The logic of practice*. Stanford University Press.
- Buchli, V. (2013). *An anthropology of architecture*. Routledge.
- Burman, A. (2020). Black hole indigeneity: the explosion and implosion of radical difference as resistance and power in Andean Bolivia. *Journal of Political Power*, 13(2), 179–200. <https://doi.org/10.1080/2158379X.2020.1764802>
- Cárdenas, R. (2010). Arquitecturas emergentes en El Alto. El fenómeno como integración cultural. Fundación PIEB.
- Caro, C. (2017). La nueva arquitectura andina de Freddy Mamani Silvestre en la construcción de imaginarios urbanos y representación de identidad en la ciudad de El Alto, Bolivia. https://www.academia.edu/11818257/La_Nueva_Arquitectura_Andina_De_Freddy_Mamani_Silvestre_en_la_construcci%C3%B3n_de_imaginarios_urbanos_y_representaci%C3%B3n_de_identidad_en_la_ciudad_de_El_Alto_Boliva
- D'avella, N. (2019). *Concrete dreams practice, value, and built environments in post-crisis Buenos Aires*. Duke University Press
- Gavilán Vega, V, Álvarez, I. & Cisternas, K. (2016). Los conceptos pampa/ch'uru en la manufactura de las fajas confeccionadas por mujeres aymara del norte chileno. *Chungará*, 48(3). <http://dx.doi.org/10.4067/S0717-73562016005000024>
- Guber, R. (2001). *La etnografía: método, campo y reflexividad*. Grupo editorial Norma.
- Hine, C. (2000). *Virtual ethnography*. Sage Publications.
- Humphrey, C. (2005). Ideology in infrastructure: Architecture and Soviet imagination. *Journal of the Royal Anthropological Institute*, 11(1), 39–58. <https://doi.org/10.1111/j.1467-9655.2005.00225.x>
- Lawrence-Zúñiga, D. (2014). Bungalows and mansions: White suburbs, immigrant aspirations, and aesthetic governmentality. *Anthropological Quarterly*, 87(3), 819–854. <https://doi.org/10.1353/anq.2014.0038>
- Marcus, G. E. (1995). Ethnography in/of the world system: The emergence of multisited ethnography. *Annual Review of Anthropology*, 24, 95–117.
- Mejía Contreras, A. I. (2023). *Cholets: distinción y sectores emergentes en El Alto-Bolivia. Una exploración del diseño, valorización y usos del “cholet”* [Tesis de licenciatura, Pontificia Universidad Católica del Perú] Repositorio institucional Pontificia Universidad Católica del Perú. <http://hdl.handle.net/20.500.12404/24683>
- Morgan, L. (1881). *Houses and house-life of the American aborigines*. United States Government Printing Office.
- Murillo, J. (2017). *Elementos socioculturales andinos de los propietarios que permiten su construcción en la ciudad de El Alto*. [Tesis de bachiller, Universidad Mayor de San Andrés]. Repositorio institucional de la Universidad Mayor de San Andrés.

- Murphy, K. (2016). Design and anthropology. *Annual Review of Anthropology*, 45, 433-449. <http://dx.doi.org/10.1146/annurev-anthro-102215-100224>
- Rea, C. R. (2016). Complementando racionalidades: la nueva pequeña burguesía aymara en Bolivia. *Revista Mexicana de Sociología*, 78(3)
- Rivera Cusicanqui, S. (2010). *Ch'ixinakax utxiwa: una reflexión sobre prácticas y discursos descolonizadores*. Tinta Limón.
- Rivera, S. (2014). *Hambre de huelga: Ch'ixinakax Utxiwa y otros textos*. La mirada salvaje.
- Rivera Cusicanqui, S. (2016). *Sociología de la imagen. Miradas ch'ixi desde la historia andina*. Tinta Limón.
- Runnels, D. (2019). Cholo aesthetics and mestizaje: Architecture in El Alto, Bolivia. *Latin American and Caribbean Ethnic Studies*, 14(2), 138-150. <https://doi.org/10.1080/17442222.2019.1630059>
- Salazar, Y. (2016). *Arquitectura emergente. Una forma de construir imaginarios urbanos en El Alto*. Universidad Católica Boliviana San Pablo; Plural.
- Squier, E. G. (1877). *Peru: Incidents of travel and exploration in the land of the Incas*. Harper & Brothers.
- Tassi, N., Medeiros, C., Rodríguez, A. y Ferrufino, G. (2013) "Hacer plata sin plata". El desborde de los comerciantes populares en Bolivia. Fundación PIEB.
- Thorne, M. (2019). Cuando el subalterno construye: Freddy Mamani y la emergencia del cholo power boliviano. *LÓGOI. Revista de Filosofía*, (35), 75-86. <https://revistasenlinea.saber.ucab.edu.ve/index.php/logoi/article/view/4114/3477>
- Torres Rebaza, L. (2017). *Buscando departamento: la imaginación visual y los estilos de vida de una clase media limeña*. [Tesis de maestría, Pontificia Universidad Católica del Perú]. Repositorio institucional de la Pontificia Universidad Católica del Perú. <http://hdl.handle.net/20.500.12404/9917>
- Vargas, A. (2016, 5 de octubre). Comerciantes aymaras como una élite emergente en Bolivia. *Panoramas. Scholarly Platform*. <https://panoramas.secure.pitt.edu/health-and-society/comerciantes-aymaras-como-una-%C3%A9lite-emergente-en-bolivia>

CONVOCATORIA PERMANENTE

CRECIMIENTO VERTICAL Y RIESGO DE DESLIZAMIENTOS EN ZONAS URBANAS: ANÁLISIS CARTOGRÁFICO DE LA ALCALDÍA DE MIGUEL HIDALGO EN LA CIUDAD DE MÉXICO

VERTICAL GROWTH AND LANDSLIDE RISK IN URBAN AREAS:
A CARTOGRAPHIC ANALYSIS OF THE MIGUEL HIDALGO
BOROUGH IN MEXICO CITY

OSCAR RIVERA

Universidad Nacional Autónoma de México
<https://orcid.org/0000-0002-7698-7433>

Recibido: 4 de febrero del 2024

Aprobado: 16 de septiembre del 2024

doi: <https://doi.org/10.26439/limaq2025.n016.6920>

Este artículo tiene como objetivo identificar cartográficamente las zonas de riesgo en la alcaldía Miguel Hidalgo y el crecimiento de la vulnerabilidad derivada del aumento en el número de niveles de viviendas ya edificadas en zonas de pendiente, donde podrían presentarse afectaciones por deslizamientos de tierra que atenten contra la vida y el patrimonio de la población. Por tal razón, se identificaron cartográficamente las zonas de alto riesgo por pendientes con datos oficiales provenientes del *Atlas de Riesgos Naturales de la alcaldía de Miguel Hidalgo*, los estudios topográficos del Instituto Nacional de Estadística y Geografía y aquellos de precipitación anual de la Comisión Nacional para el Conocimiento y Uso de la Biodiversidad. A partir de estas fuentes, el resultado cartográfico para Miguel Hidalgo mostró las áreas en las que no se debería incrementar el número de niveles en viviendas ya edificadas, lo que hace posible replicar este análisis en otras alcaldías de la Ciudad de México, en estados de la República mexicana y en países de América Latina con características geomorfológicas, topográficas y de precipitación similares a la zona evaluada.

construcción de niveles, cartografía, riesgo,
deslizamientos de tierra

This article aims to identify, through cartographic analysis, the risk zones within the Miguel Hidalgo borough and to assess the increasing vulnerability associated with the rise in the number of floors added to existing housing in sloped areas, where landslides could threaten both lives and property. To this end, high-risk slope zones were mapped using official data from the Atlas of Natural Hazards of the Miguel Hidalgo borough, topographic studies from the National Institute of Statistics and Geography (INEGI), and annual precipitation data from the National Commission for the Knowledge and Use of Biodiversity (CONABIO). Based on these sources, the cartographic results for the Miguel Hidalgo borough reveal areas where increasing the number of stories in already built housing should be avoided. This analytical approach can be replicated in other boroughs of Mexico City, as well as in states across Mexico and Latin American countries that share similar geomorphological, topographic, and precipitation characteristics with the area studied.

level construction, mapping, risk, landslides

Este es un artículo de acceso abierto, distribuido bajo los términos de la licencia Creative Commons Attribution 4.0 International (CC BY 4.0).

INTRODUCCIÓN

El crecimiento urbano desregulado en la Ciudad de México (en adelante, CDMX) ha causado deslizamientos de tierra en zonas en las que la construcción de casas y el incremento en el número de niveles no debería ser permitido. Por ello, el objetivo del presente artículo es identificar cartográficamente las zonas de riesgo y evidenciar el crecimiento de la vulnerabilidad derivada del incremento de números de pisos en viviendas ya edificadas en zonas de pendiente, donde podrían presentarse afectaciones por deslizamientos de tierra que atenten contra la vida y el patrimonio de los habitantes.

El cambio de uso de suelo es un factor determinante para disminuir las afectaciones por deslizamientos de tierra. Por ello, identificar áreas propensas a deslizamientos es significativo. Además, esto se puede prevenir con una correcta planeación en la distribución espacial de zonas urbanas, con base en procedimientos de organización en ciudades (González-Bolaños et al., 2023). Entonces, la estructuración rural o la reestructuración urbana que minimice cualquier riesgo es vital para la población, por lo que resulta trascendental establecer parámetros cuantitativos a partir de la gestión y coordinación entre la población y las entidades gubernamentales.

Los deslizamientos se catalogan en profundos y superficiales, según el espesor estratigráfico de la capa de meteorización involucrada en el movimiento de ladera (Moreno et al., 2006). Cabe precisar que la fuerza de los deslizamientos y sus consecuencias son potencializados, en la mayoría de casos, por la lluvia extraordinaria. Por ello, la determinación cartográfica de zonas susceptibles a deslizamientos de tierra debe incorporar el dato de precipitación, el cual —en la mayoría de las ocasiones— constituye un componente de importancia al realizarse algún tipo de plan de evacuación ante fenómenos geomorfológicos.

En relación con lo anterior, existen otras variables importantes para comprender las posibles afectaciones geomorfológicas causadas por deslizamientos. La primera de ellas es la identificación de zonas, la cual debe ser detallada, examinando las capas interiores y superficiales de la corteza terrestre que conforman la pendiente (Vega Gutiérrez, 2019). La segunda es el aumento en el número de niveles en construcciones sobre laderas, que incrementa el riesgo, pues en estas áreas se combinan pendientes abruptas junto con elementos edafológicos que fomentan la mínima resistencia del suelo frente al peso de alguna edificación.

En la actualidad, se cuenta con herramientas —como los sistemas de información geográfica (SIG)— que permiten realizar levantamientos geomorfológicos que brindan información concreta sobre probables eventos catastróficos asociados a deslizamientos (Aceves Quesada et al., 2016). Asimismo, el uso de los SIG con base en técnicas geoinformáticas permite ahorrar recursos en trabajo de campo, realizar modelos preventivos según las características geográficas del suelo y, con ello, estudiar la resistencia del terreno en función al peso de la estructura construida, teniendo en cuenta que muchas edificaciones son autoconstrucciones no supervisadas por profesionales.

En el caso de Estados Unidos, los deslizamientos de tierra provocan entre veinticinco y cincuenta muertes al año. Según los Centros para el Control y la Prevención de Enfermedades (2018), los riesgos asociados a deslizamientos son los siguientes: corrientes rápidas de agua que pueden provocar traumatismo; cables eléctricos y cañerías de agua o gas averiados que pueden generar lesiones; y carreteras y vías férreas cortadas que ponen en riesgo a los automovilistas.

Ante ello, es importante reflexionar que, si las muertes causadas por deslizamientos ocurren en países desarrollados como Estados Unidos, lo que sucede en países latinoamericanos es alarmante. La disparidad económica, política y cultural fomenta que las edificaciones y el aumento en su número de niveles instaure un riesgo geomorfológico (Orrego, 1992).

Por todo ello, se considera fundamental situar la problemática en áreas (fronteras urbanas y rurales) en las que el riesgo es muy alto. En tales lugares, se podrán delimitar los espacios en los cuales no se deberá edificar un mayor número de niveles para que el riesgo actual no se incremente exponencialmente y para que las viviendas de la población no sean afectadas.

ESTADO DEL ARTE

Para analizar la problemática señalada, se presentan estudios previos en los que se proponen soluciones relacionadas con el crecimiento urbano y el aumento en el número de niveles de construcciones en zonas susceptibles por deslizamientos de tierra.

La edificación y la alteración de la naturalidad del terreno —modificado para fines de habitabilidad mediante la instauración de materiales de

construcción— erosionan el suelo, lo que favorece los deslizamientos de tierra (González-Bolaños et al., 2023). Es comprensible la necesidad de las poblaciones de construir sus viviendas en cualquier lugar sin conocer sus características; sin embargo, el riesgo derivado del desconocimiento también puede afectar de manera significativa sus viviendas.

Mardones y Vidal (2001) consideran que la identificación geográfica a través del mapeo preciso mediante los SIG —y desde un análisis cualitativo y cuantitativo— es fundamental, pues permite ubicar con precisión las edificaciones en zonas de riesgo ante posibles deslizamientos de tierra. Este mapeo podría impedir, de manera concertada, la construcción de más pisos en las viviendas y, consecuentemente, que las áreas con riesgo bajo o medio se conviertan en lugares de alto riesgo (Mardones & Vidal, 2001). Asimismo, la aplicación de la técnica de zonificación debe ser rigurosa y el grado de error en la cartografía de zonas de riesgo ante deslizamientos de tierra debe ser mínimo, considerando que existen metodologías en los SIG que pueden reducir el grado de equivocación al ejecutar planes de estructuración o reestructuración urbana.

Para clarificar la relación entre el riesgo de deslizamientos de ladera, el número de niveles construidos y el análisis cartográfico con base en los SIG, es importante precisar que el diseño aplicado con los SIG en diversos países de América Latina genera información cartográfica que permite establecer información puntual sobre diferentes imaginarios del riesgo, a los que posteriormente se añaden componentes empíricos (Maskrey, 1998). Por lo anterior, comprender el espacio geográfico —y, con ello, sus múltiples componentes— por medio de modelaciones imaginarias, permite ejemplificar las posibles afectaciones (con énfasis en el aumento en el número de niveles en zonas de ladera), de modo que puedan ser prevenidas con efectividad.

Es sumamente importante clasificar diversas zonas urbanas de acuerdo con la categorización de riesgo, con mapas digitales —aplicación de los SIG para minimizar la vulnerabilidad desde el punto de vista técnico— y con trabajo de campo (García-Zárate, 2013). En ese sentido, dado que minimizar el grado de vulnerabilidad es sumamente complejo, se debe reconocer el potencial de la amenaza (riesgo), el cual se combina con el grado de vulnerabilidad, pero que puede disminuirse significativamente utilizando técnicas geoinformáticas y cartografía detallada.

El desarrollo científico y tecnológico de los últimos años ha permitido un mayor conocimiento de diversas problemáticas ambientales que afectan la tranquilidad de los habitantes. En ese sentido, los SIG aportan datos relevantes que pueden ser utilizados y mejorados por investigadores, docentes, personal operativo y población en general, orientando dicha información hacia áreas de protección civil gestionada por diferentes secretarías de gobierno (Gezan, 2000). En ocasiones, en diversos países latinoamericanos, la implementación de la protección civil no es adecuada. Suelen establecerse parámetros de corrección del daño tras los deslizamientos de tierra, lo cual hasta cierto punto resulta pertinente, pues salvaguarda a la población una vez ocurrida la afectación; sin embargo, la protección civil basada en elementos de prevención es la que realmente auxilia a los pobladores.

En diversos países existe vulnerabilidad física de viviendas en las periferias (conocidas en México como áreas semiurbanas o semirurales), caracterizadas por condiciones socioeconómicas precarias en la población. Por ello, la identificación de zonas geográficas inseguras es fundamental para establecer planes de acción (González Orozco & Flórez Yépez, 2022). Cabe resaltar que el crecimiento urbano marginal ocurre en cinturones de miseria en las periferias de las ciudades y, en mayor medida, en zonas de montaña, ya que el centro urbano suele ser ocupado por habitantes con un nivel adquisitivo mayor (Rivera González & Rodríguez Van Gort, 2023). Por lo anterior, y dada la necesidad de habitar cerca del centro urbano, la población busca poblar áreas semiurbanas, lo que extiende la construcción arquitectónica tanto en sentido horizontal como vertical.

Las características de construcción y el número de pisos añadidos dependerán del diseño específico de seguridad estructural y del entorno geográfico (Gelabert Abreu & González Couret, 2013). El aumento en el número de niveles no implica extender arbitrariamente la construcción en sentido vertical, pues para ello se necesitan estudios previos que determinen las condiciones del inmueble y las características geográficas del terreno. Por lo tanto, en zonas donde existe algún riesgo, es imposible la construcción de nuevos niveles.

Actualmente, el diseño en la vivienda urbana parte de una idea general de ciudades definidas de manera adecuada y estructuralmente seguras; sin embargo, este enfoque no ha sido aplicado, mucho menos en zonas marginadas (Fisch et al., 2011). Por ello, la necesidad de geolocalizar

cada estructura a nivel predio —en cuanto a su sistema estructural, número de pisos y nivel de pendiente— es sumamente relevante para identificar los posibles daños en la vivienda ante deslizamientos de tierra (Buendía & Reinoso, 2019).

La geolocalización como herramienta de protección al habitante es necesaria. En este sentido, la coordinación entre el aparato gubernamental federal, estatal y municipal resulta indispensable para instaurar la cartografía de las principales zonas susceptibles a deslizamientos. Por ello, se deberá trabajar con prontitud para cartografiar todas las zonas de la República mexicana afectadas por dicha problemática. También es posible identificar las zonas en las que resulte viable construir más niveles en los inmuebles, siempre que los estudios edafológicos y geológicos confirmen que las características del sitio son seguras, lo que puede garantizar la seguridad de la estructura y la construcción, además de minimizar el riesgo (Botero & Bedoya, 2014).

Recientemente en varios países de América Latina han surgido sitios electrónicos que orientan a la población sobre la construcción de su vivienda, lo que fomenta la autoconstrucción con el objetivo de reducir los costos que implica la edificación. Sin embargo, este proceso debe ser auditado en todo momento por profesionistas en arquitectura (Alfaro, 2007). El ahorro de algunos costos de construcción por parte de la población no debe poner en riesgo dicha cimentación, sobre todo cuando no se incorpora la supervisión de arquitectos o ingenieros civiles. Por el contrario, se deben incluir geógrafos, geólogos, geomorfólogos, edafólogos, entre otros, con el objetivo de conocer las características generales del sitio.

Castaño y Carvajal (2009) proponen la revisión constante de los criterios para estudiar el grado de vulnerabilidad de la población establecida en laderas, además de los materiales utilizados y otros aspectos ambientales que aumentan el riesgo. Por ello, la comunicación entre los profesionales de la construcción y el ambiente y la población permite identificar componentes que pueden incrementar los riesgos en las viviendas; de allí la importancia de establecer multidisciplinariedad y transdisciplinariedad.

La prevención (y no solo corrección) del daño ante posibles deslizamientos de tierra con base en el aumento del número de pisos debe contemplarse en cualquier plan de gestión urbana, ya

que no existen mecanismos de prevención a nivel federal, estatal o municipal (Rivera González, 2022). Incluso, de acuerdo con el trabajo investigativo cualitativo y cuantitativo, es posible evitar el deceso de habitantes en zonas de riesgo. Por último, en el caso de una devastación geomorfológica, la corrección del daño no debe ser el inicio de reconfiguraciones urbanas.

Este apartado teórico expone y ejemplifica parcialmente la problemática abordada en el presente artículo, con el fin de establecer soluciones ante el aumento del número de niveles en edificaciones situadas en zonas propensas a deslizamientos de tierra.

AFECTACIONES POR DESLIZAMIENTOS DE TIERRA EN LA CIUDAD DE MÉXICO

Las afectaciones mostradas en este apartado son ejemplos de las problemáticas ocasionadas por deslizamientos de tierra en diversos puntos de la CDMX. Es importante observar que los eventos geomorfológicos registrados se presentaron en diversas alcaldías, cada una con factores geográficos, geológicos, geomorfológicos e hidrográficos particulares, pero que, al mismo tiempo, comparten afectaciones en viviendas por derrumbes derivados de procesos de ladera.

La primera alcaldía en la que un deslizamiento de ladera afectó una vivienda fue Tlalpan. En esta, un hecho geomorfológico se potencializó por una lluvia que obligó a la evacuación temporal de los integrantes de la vivienda.

Cuatro personas fueron evacuadas de una vivienda en la calle Camino a San Pedro Mártir 274, de la colonia Chimalcoyotl, en la alcaldía Tlalpan, a consecuencia de un deslizamiento de tierra durante la madrugada de hoy.

Personal de Protección Civil de la demarcación y bomberos acudieron al punto en el que no se registraron lesionados.

En tanto se realiza la evaluación de riesgo, determinó desocupar la vivienda habitada por dos mujeres y dos menores de edad.

Tras la fuerte lluvia de anoche, se presentó un reblandecimiento de tierra, lo que originó el deslave que dañó uno de los muros de la vivienda. (Bolaños, 2022, párr. 1-4)

El caso anterior muestra que una precipitación extraordinaria potencializó la catástrofe geomorfológica. Además, se observa que

la caracterización del terreno, junto con su geografía, detonó dicho reblandecimiento de tierra, lo que causó afectaciones de grandes dimensiones.

En la alcaldía Álvaro Obregón, unos directivos solicitaron apoyo permanente para implementar mecanismos de protección durante la temporada de lluvias, ya que en dicha época los deslizamientos son frecuentes y se ven favorecidos por la pendiente del terreno. Además, Álvaro Obregón presenta un territorio sumamente irregular desde el punto de vista orográfico.

La alcaldesa de Álvaro Obregón, Lía Limón García, hizo un llamado al Gobierno de la Ciudad de México para que atiendan de manera inmediata los deslizamientos de tierra que la temporada de lluvias provoca en la demarcación.

Para prevenir graves daños, personal de la alcaldía realizó la colocación de 140 metros cuadrados de mema plástica como medida de mitigación en el talud, ubicado [en] Av. Sur 122 y Paralela 4 de la colonia Pino Suárez, para evitar que se siga desgajando en esta temporada de intensas lluvias.

Lía Limón mencionó que el pasado domingo 3 de julio, debido a las lluvias, se registró un deslizamiento de tierra en ese talud; “dos familias que viven precisamente al borde del talud perdieron la franja de seguridad, por lo que sus hogares están ante un peligro inminente”. (Hernández, 2022, párr. 1-3)

En la nota anterior, se observa una escasa comunicación entre las autoridades de la alcaldía y las de la CDMX. Es importante acotar que, si se lograran reducir los problemas de coordinación entre autoridades de distintos niveles de gobierno, sería posible implementar soluciones que proporcionen mayor protección a los pobladores.

La tercera alcaldía evaluada fue Miguel Hidalgo. En esta se elaboró la muestra cartográfica del presente análisis, que se desarrollará en párrafos posteriores. En dicha alcaldía, la presencia actual de sistemas de riego y minas, además de sismos y lluvias, generan afectaciones por deslizamientos de tierra, por lo que es muy importante orientar a la población sobre diversos hechos geomorfológicos.

La mañana de este jueves, vecinos de la colonia Lomas de Chapultepec de la alcaldía Miguel Hidalgo, en la Ciudad de México, reportaron el derrumbe de un jardín de una de las viviendas de la

zona, presuntamente provocada por un uso excesivo del sistema de riego.

El incidente de este Día de Reyes no dejó ningún lesionado y fue reportado alrededor de las siete de la mañana a través del 911 en la calle de Bosques de Nogales, casi esquina Bosques de Zapote. (Luna, 2022, párr. 1-2)

La falta de gestión entre autoridades de la alcaldía y de la CDMX y la población repercute directamente en el desconocimiento y en la alteración de componentes edafológicos. Por ello, resulta fundamental establecer un diálogo constante para prevenir la ocurrencia de fenómenos geomorfológicos.

En la alcaldía Gustavo A. Madero, específicamente en el cerro del Chiquihuite, se presenta un urbanismo tan extendido que las altas pendientes están cubiertas por cientos de viviendas construidas en dicho perímetro. Cabe señalar que aún se sigue construyendo en las faldas de dicho cerro, pese a la ocurrencia de deslizamientos de tierra.

Unos 180 predios localizados en el cerro del Chiquihuite, dentro del territorio de la alcaldía Gustavo A. Madero, requieren reubicación u obras de mitigación debido al alto riesgo por deslizamientos de tierra, informó la Secretaría de Gestión Integral de Riesgos y Protección Civil (SGIRPC).

Se trata de predios ubicados en las colonias Benito Juárez, Ampliación Benito Juárez y La Pastora asentadas en la ladera de la Sierra de Guadalupe que están ubicados en pendientes grandes y en donde, por las características geológicas de la zona, son propensas a que, en cualquier momento, se puedan presentar deslizamientos de tierra, dijo Rafael Marín, director de Análisis de Riesgos. (López, 2021, párr. 1-2)

En este caso se muestra la grave problemática del urbanismo instaurado en pendientes abruptas, sumada al aumento en el número de niveles en las edificaciones de dichas zonas. Esta situación debe abordarse a partir de estudios científicos que orienten a las entidades gubernamentales y que, a su vez, permitan explicar a la población los riesgos existentes.

La última alcaldía analizada fue Xochimilco, la cual presenta afectaciones en algunas viviendas que, si bien no se encuentran sobre ninguna ladera, están ubicadas muy cerca.

Al menos dos personas resultaron lesionadas tras el deslizamiento de tierra de un cerro ubicado en la alcaldía Xochimilco, donde dos viviendas quedaron gravemente afectadas.

El deslave ocurrió alrededor de las 18:00 horas de este martes 28 de junio, en Circuito Panamericano, esquina con 3 de mayo, colonia Barrio la Planta.

De acuerdo con reportes preliminares, la lluvia registrada esta tarde provocó el deslizamiento de dos piedras de 1,5 y 2 metros de diámetro, las cuales impactaron contra dos viviendas ubicadas en la zona.

Tras el derrumbe de las viviendas, dos personas resultaron lesionadas, una de ellas fue trasladada a un hospital debido a la gravedad de sus lesiones, mientras que la otra fue atendida en el lugar al presentar una crisis nerviosa. (Redacción, 2022, párr. 1-4)

En relación con lo anterior, las zonas de ladera y las cercanas poseen igual importancia, y solo se diferencian por el nivel de riesgo. Es importante tomar en cuenta la afectación en dichos lugares, porque se encuentran cerca de la pendiente. Por ello, el mapeo oportuno resulta fundamental para establecer medidas de protección dirigidas a la población.

Asimismo, se debe destacar que la autoconstrucción no supervisada es un riesgo latente y creciente, por lo que las nuevas edificaciones y el aumento del número de niveles en construcciones en zonas de ladera deben ser auditados. Un ejemplo claro de ello son los estragos del sismo de 1985 que, en gran medida, se debieron a la autoconstrucción.

Orlando Saavedra, socio fundador de Consilio Arquitectos ... asegura que ... "la realidad es que un arquitecto gana entre cinco y diez por ciento más que un albañil. La mayoría de las edificaciones que se cayeron durante el terremoto de 1985 y el de hace dos años fueron autoconstrucciones, lo cual significa un gran riesgo para los hogares o edificios que aún persisten bajo este modelo". (Saavedra, citado en Bran, 2019, párr. 7-8)

En resumen, la autoconstrucción sin supervisión técnica constituye un factor de riesgo. Lo ocurrido en 1985 evidencia la vulnerabilidad de las construcciones ubicadas en zonas no aptas, muchas de las cuales actualmente presentan distintos niveles de riesgo estructural.

METODOLOGÍA URBANO CARTOGRÁFICA DE LA CIUDAD DE MÉXICO

La cartografía y los modelos en 3D son herramientas imprescindibles para la comprensión de ciertos procesos de gestión y para la identificación de posibles afectaciones por deslizamientos de tierra derivados del aumento del número de niveles en las construcciones. De lo anterior, se desprende la importancia de fortalecer la prevención mediante datos cualitativos y el mapeo específico de las zonas analizadas.

La cartografía, como un lenguaje heterogéneo y plural para el análisis de diferentes ciencias y disciplinas, construye elementos de gran aporte para reestructuraciones urbanas. Entonces, se puede afirmar que la cartografía es un producto social y eminentemente político que se utiliza frente a diversas problemáticas urbanas (Barragán-León, 2019). Por tal motivo, se utilizó esta herramienta para identificar algunos lugares susceptibles a deslizamientos de tierra dentro de la alcaldía Miguel Hidalgo (Figura 1) y, con ello, establecer permanentemente la eliminación de la construcción de un mayor número de niveles.



Figura 1

Suroeste de la alcaldía Miguel Hidalgo

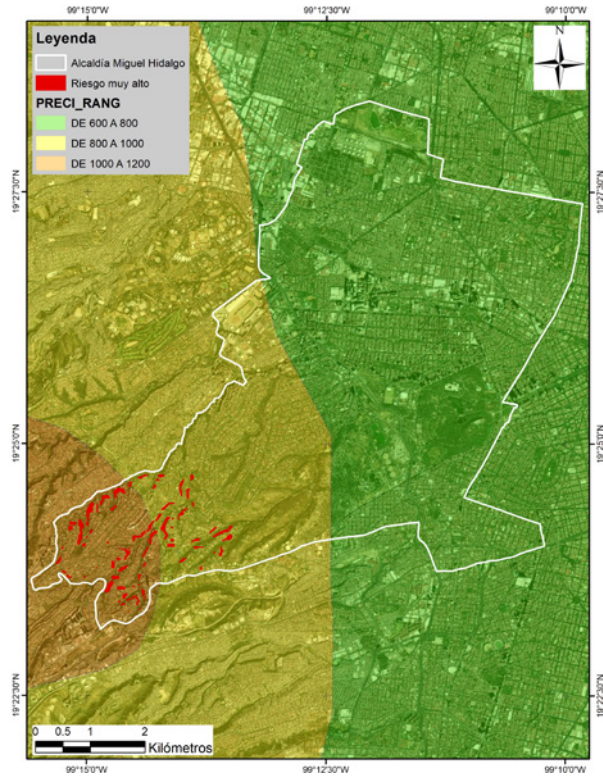
Nota. Los datos de rangos de pendiente proceden del Atlas de Riesgos Naturales de la Alcaldía Miguel Hidalgo, 2018 y se elaboró con el software ArcGis.

Se eligió como zona de estudio el suroeste de la alcaldía Miguel Hidalgo (Figura 1), debido al alto riesgo por la pendiente identificado en la *Actualización del Atlas de Riesgos Naturales de la Alcaldía Miguel Hidalgo* (2018, p. 61). Este fue el primer indicador que sirvió para la cartografía de las zonas estudiadas ante posibles aumentos en el número de niveles.

Figura 2

Mapa de zonas de riesgo de la alcaldía Miguel Hidalgo

Nota. Los datos del rango de precipitación total anual proceden de la Comisión Nacional para el Conocimiento y Uso de la Biodiversidad, 2025 y se elaboró con el software ArcGis.



La Figura 2 muestra como segundo indicador el porcentaje de precipitación anual, con datos provistos por la Comisión Nacional para el Conocimiento y Uso de la Biodiversidad (2025), con el objetivo de conocer zonas propensas a reblandecimientos de tierra. Es importante precisar que la cartografía de riesgo alto se obtuvo tras georreferenciar la imagen de la *Actualización del Atlas de Riesgos Naturales de la Alcaldía Miguel Hidalgo* (2018), con el fin de ubicar las zonas de mayor riesgo ante deslizamientos de tierra en función de los rangos de pendiente.

Para una mejor comprensión del riesgo derivado de la pendiente, se realizó el cruce de la información contenida en la *Actualización del Atlas de Riesgos Naturales de la Alcaldía Miguel Hidalgo* (2018) con la topografía del lugar (Figura 3). Esta última fue obtenida a partir de imágenes en formato ráster de la CDMX, disponibles —por ser información pública— en la página electrónica del Instituto Nacional de Estadística y Geografía, con una resolución de quince metros, a partir de las cuales se generaron curvas de nivel cada diez metros.

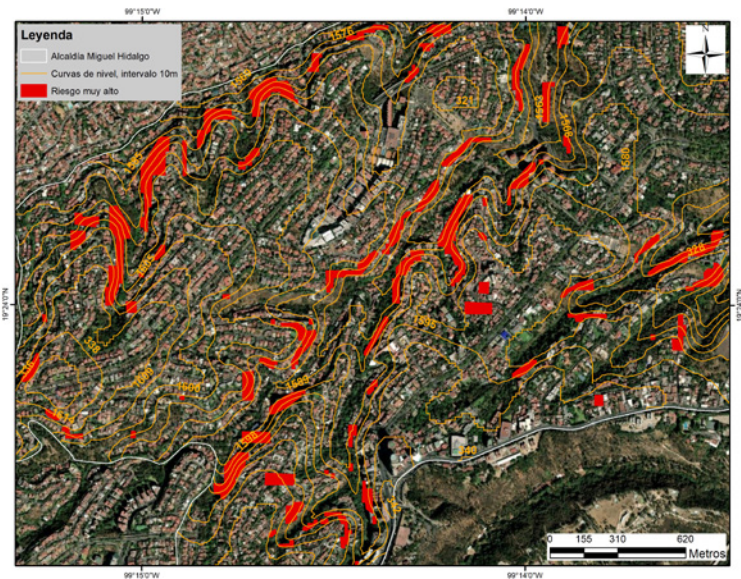


Figura 3
Variables de riesgo alto y curvas de nivel en el suroeste de la alcaldía Miguel Hidalgo

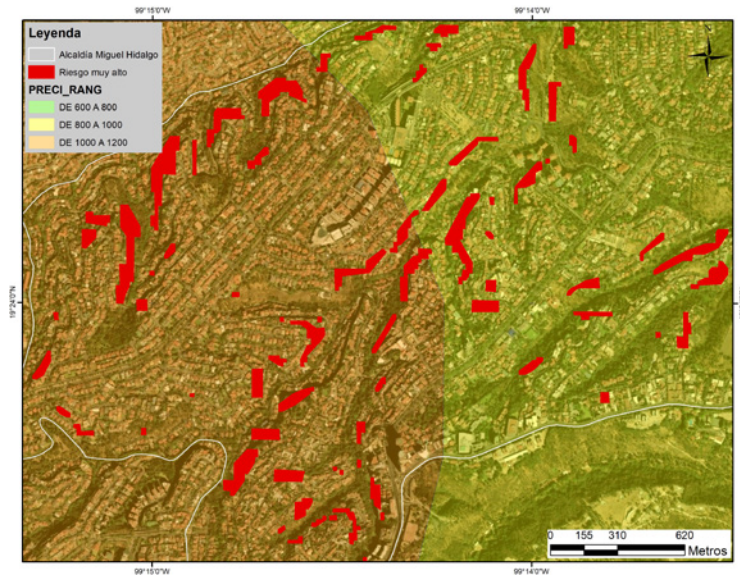
Nota. Los datos topográficos con base en la elevación proceden del Instituto Nacional de Estadística y Geografía (Inegi), 2023 y se elaboró con el software ArcGis.

Por último, se elaboró el mapa final que muestra las áreas con un mayor grado de riesgo ante el potencial aumento en el número de niveles en construcciones ubicadas en zonas de ladera. Este resultado se obtuvo del análisis combinado de la pendiente y del porcentaje de precipitación anual (véase la Figura 4).

Figura 4

Variables de pendiente y precipitación anual en el suroeste de la alcaldía Miguel Hidalgo

Nota. Los datos del rango de precipitación total anual proceden de la Comisión Nacional para el Conocimiento y Uso de la Biodiversidad, 2025 y se elaboró con el software ArcGis.



En la Figura 4 se evidencia el aporte de la cartografía aplicada a la identificación de áreas susceptibles a deslizamiento frente a un potencial aumento en el número de niveles, pues expone las zonas en las que la población no debería construir más pisos en sus viviendas (Instituto Geográfico Agustín Codazzi, 2022). Para ser más específicos, la cartografía anterior demuestra que la variable de precipitación para el llenado de la cuenca de México (que es la que conforma geomorfológicamente a la CDMX) instaaura un riesgo mucho mayor en zonas con pendiente abrupta.

Para ratificar lo expuesto, se realizó trabajo de campo en la calle Bosque de Sabinos, ubicada en la colonia Bosque de las Lomas en la alcaldía Miguel Hidalgo. Según la cartografía del presente análisis, sus edificaciones en zonas de pendiente presentan diversos niveles de riesgo (Figura 5).

**Figura 5**

Edificaciones en zonas de pendiente en la colonia Bosque de las Lomas en la alcaldía Miguel Hidalgo

Nota. Fotografía tomada por los autores en la calle Bosque de Sabinos (fecha de captura: 10/01/24)

Es importante precisar que se encontraron nuevas edificaciones en dichas zonas de pendiente. Se observó que el número de pisos era hasta de cuatro (Figura 6). Justamente, esta situación representa el elemento central del presente estudio.

**Figura 6**

Nuevas edificaciones en zonas de pendiente en la colonia Bosque de las Lomas en la alcaldía Miguel Hidalgo

Nota. Fotografía tomada por los autores en la calle Bosque de Sabinos (fecha de captura: 10/01/24)

Asimismo, durante el trabajo de campo se evidenció la instalación de sistemas de drenaje para la estabilización de taludes (Figura 7). Estos muestran que el nivel de precipitación —entre otras características geográficas— origina, en diversas ocasiones, situaciones de riesgo geomorfológico y posibles deslizamientos de ladera.

Figura 7

Sistemas de drenaje en zonas de pendiente, Colonia Bosque de las Lomas, Alcaldía Miguel Hidalgo

Nota. Fotografía tomada por los autores en la calle Bosque de Sabinos (fecha de captura: 10/01/24)



Por lo anterior, al relacionar la pendiente con el porcentaje de precipitación que se muestra en la Figura 5 de manera cartográfica, se determina que no debería autorizarse, bajo ningún argumento, un aumento de niveles adicionales a los ya existentes, sin un previo conocimiento geográfico de la zona. La incorporación de nuevos elementos arquitectónicos en las construcciones podría incrementar el riesgo y, por ende, provocar posibles deslizamientos de tierra. Sin embargo, la arquitectura y la geografía pueden colaborar en el diseño y ejecución de nuevos elementos de seguridad estructural que garanticen edificaciones más seguras.

Por ello, es de suma importancia conocer las características geográficas generales del terreno a través de un trabajo cualitativo y cuantitativo previo a la edificación. Asimismo, el análisis teórico y empírico plantea posibles soluciones a la problemática evidenciada, como la identificación de viviendas en las que debe limitarse la construcción de nuevos pisos, así como la aplicación de refuerzos arquitectónicos estructurales en aquellas que ya poseen un número adicional de niveles. Por último, el reconocimiento cartográfico de las zonas en las que no debe autorizarse un aumento en la construcción vertical debe ser preciso y estar fundamentado en un trabajo multidisciplinario que permita establecer decisiones urbanas importantes.

CONCLUSIONES

La utilización de la cartografía para exponer los niveles de riesgo en zonas urbanas ya establecidas es de suma importancia, y también resulta fundamental su interpretación y socialización entre los habitantes. Además, el mapeo, el trabajo de campo y la delimitación del número de niveles permitidos en determinadas zonas constituyen una propuesta eficiente para limitar el crecimiento vertical en espacios con algún porcentaje de riesgo. Cabe precisar que, en caso de edificar en sitios con algún nivel de riesgo, tendrá que instaurarse un análisis metódico para revelar cada uno de los componentes geográficos del terreno.

Durante los últimos diez años han existido muchos avances en el mapeo con los SIG. Si bien en el 2005 se comenzaron a utilizar en algunos países de América Latina, actualmente los SIG se han convertido en una herramienta indispensable para planificar, analizar, concertar y ayudar a la toma de decisiones en el ámbito de los riesgos. Por ello, la propuesta de un índice de riesgo en zonas de la CDMX es necesaria, así como es urgente la puesta en marcha de planes referidos a la protección de los habitantes.

La edificación no siempre resulta perjudicial, ya que puede constituir un patrimonio seguro para diversas personas. Sin embargo, cuando no es adecuadamente implementada y verificada por especialistas en arquitectura o ingeniería civil, puede favorecer una consolidación y densificación urbana inadecuadas. Por ello, debe analizarse desde una perspectiva centrada en la relación del entorno construido.

Es importante destacar que, en ciertos países latinoamericanos, la autoconstrucción —debidamente establecida y auditada— puede constituir hasta cierto punto un recurso válido (Alfaro, 2007); sin embargo, la construcción en determinadas zonas necesita forzosamente una mirada arquitectónica profesional. Por ello, cualquier construcción nueva o ampliación en el número de pisos debe ser verificada y ejecutada por un profesional en arquitectura o ingeniería civil.

Cuando asentamientos informales ocupan barrancas, transforman los medios ecosistémicos del entorno geográfico: desestabilizan el equilibrio natural, incitan a desastres y fomentan la creación del urbanismo de ladera no regulado. Ante ello, es importante evitar que el urbanismo de ladera aumente y se convierta en un riesgo

aún mayor, debido al número de pisos (según el análisis empírico, las viviendas en la alcaldía Miguel Hidalgo llegan hasta los cuatro pisos construidos). Además, cabe destacar que es necesario que el proceso de autoconstrucción no conciba un urbanismo caótico y que, por el contrario, existan áreas de vivienda seguras libres de riesgos geomorfológicos.

Si bien cuatro pisos en una construcción no es el número óptimo de niveles, esa cantidad se observó directamente en el trabajo de campo. La *Guía básica para la autoconstrucción de vivienda segura*, publicada por el Centro Nacional de Prevención de Desastres, que es el organismo federal en México para atender fenómenos naturales o antropogénicos (según las causas que los generan), establece técnicas para reducir los riesgos. Allí se menciona lo siguiente:

El objetivo de esta guía es orientar a la población para diseñar y construir adecuadamente una vivienda segura, resistente a sismos y huracanes, hasta de dos niveles. También brinda elementos para asegurarse de que no existan manifestaciones de riesgo físico en el entorno. (Aragón Cárdenas et al., 2021, p. 11)

Entonces, al comprender que los deslizamientos de ladera son ocasionados en gran medida por sismos o por el reblandecimiento de tierra debido a la precipitación, se establece que el número máximo de niveles permitidos para la construcción debe ser dos. Por ello, es importante establecer un diálogo entre arquitectos y geógrafos para que, de manera conjunta, identifiquen el número de pisos máximo para edificar en zonas de ladera, considerando inicialmente el límite planteado de dos niveles.

Luego de analizar la cartografía obtenida del mapa final (Figura 5), se ratificó con el trabajo de campo realizado en la colonia Bosque de las Lomas que el mayor porcentaje de riesgo en la alcaldía Miguel Hidalgo se encuentra en el suroeste. Dicha zona, marcada de color rojo (Figura 2), debe ser tratada como un área de cuidado especial ante posibles deslizamientos de tierra, a lo que se agregan la pendiente y el grado de precipitación anual, por lo que debe evitarse la construcción de un mayor número de niveles.

Es importante precisar que el análisis de riesgo geomorfológico se centró en los factores de pendiente y precipitación. Sin embargo, el componente estructural en las viviendas debe abordarse desde el

enfoque de la ingeniería civil y la arquitectura, a fin de elaborar técnicas constructivas seguras y adecuadas al área arquitectónica y al contexto geográfico. De este modo, se destaca la importancia de instaurar la multidisciplinariedad y comunicación entre las ciencias geográficas y arquitectónicas.

Asimismo, es preciso mencionar que, en la actualidad, son escasos los estudios que se centran en la autoconstrucción aunada al riesgo de deslizamientos de tierra derivado del aumento del número de niveles. En el contexto de América Latina, el conocimiento antes mencionado es todavía limitado, por lo que resulta fundamental difundirlo y promover su aplicación en otras regiones del mundo en las que las características geomorfológicas sean parecidas o muy similares al área evaluada.

Finalmente, cabe recordar que cualquier configuración rural, reconfiguración urbana, contención de la construcción de un número adicional de pisos en viviendas, ampliación de viviendas en zonas de riesgo, entre otros, deberán realizarse con información constante y concertada entre gobernantes y población, siempre con el objetivo de proteger a los habitantes más vulnerables y así evitar episodios de desalojos forzosos y actos de violencia.

REFERENCIAS

- Aceves Quesada, J. F., Legorreta Paulín, G., Lugo Hubp, J., Umaña Romero, J., & Legorreta Cuevas, H. A. (2016). Sistemas de información geográfica y cartografía geomorfológica aplicados al inventario de deslizamientos y cartografía de susceptibilidad en la cuenca del río El Estado, Pico de Orizaba, México. *Investigaciones geográficas*, (91), 43-55. <https://doi.org/10.14350/rig.46503>
- Alfaro, S. (2007). Teleformación y autoconstrucción de vivienda. Bases para un modelo de ayuda informatizada. *Revista INVI*, 22(59), 115-131. <https://doi.org/10.5354/0718-8358.2007.62136>
- Aragón Cárdenas, J., Flores Corona, L., & López Bátiz, O. (2021). *Guía básica para la autoconstrucción de vivienda segura*. Centro Nacional de Prevención de Desastres; Secretaría de Seguridad y Protección Ciudadana. <https://www.cenapred.unam.mx/es/Publicaciones/archivos/432-GUIABASICAAUTOC ONSTRUCCIONVIVIENDASEGURA.PDF>
- Atlas de Riesgos Naturales de la Alcaldía Miguel Hidalgo. (2018). *Actualización del Atlas de Riesgos Naturales de la Alcaldía Miguel Hidalgo*. <https://miguelhidalgo.cdmx.gob.mx/wp-content/uploads/2021/07/Atlas-Riesgo.pdf>

- Barragán-León, A. (2019). Cartografía social: lenguaje creativo para la investigación cualitativa. *Sociedad y Economía*, (36), 139-159. <https://doi.org/10.25100/sye.v0i36.7457>
- Bolaños, Á. (2022, 01 de septiembre). Desalojan a 4 personas por deslizamiento de tierra en Tlalpan. *La Jornada*. <https://www.jornada.com.mx/noticia/2022/09/01/capital/desalojan-a-4-personas-por-deslizamiento-de-tierra-en-tlalpan-1848>
- Botero, A., & Bedoya, J. (2014). *Factibilidad para la construcción de un edificio en un lote o vivienda unifamiliar* [Tesis de maestría, Universidad EAFIT]. Repositorio institucional Universidad EAFIT. <https://repository.eafit.edu.co/items/65f7abc1-75b1-4e9c-a72c-61844577428a>
- Bran, V. (2019, 20 de agosto). Lo bueno y lo malo de la autoconstrucción en México. *Reporte Índigo*. <https://www.reporteindigo.com/indigonomics/lo-bueno-y-lo-malo-de-la-autoconstruccion-en-mexico/>
- Buendía, L., & Reinoso, E. (2019). Análisis de los daños en viviendas y edificios comerciales durante la ocurrencia del sismo del 19 de septiembre de 2017. *Revista de Ingeniería Sísmica*, (101), 19-35. <https://doi.org/10.18867/ris.101.508>
- Castaño, S., & Carvajal, G. (2009). Características de la vivienda localizada en zonas de alto riesgo por inundación: una mirada a los aspectos ambientales y de apropiación tecnológica. *Páginas. Revista Académica e Institucional de la UCPR*, (85), 107-136. <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=4897929>
- Centros para el Control y la Prevención de Enfermedades. (2018). *Deslizamientos de tierra y aludes de barro*. <https://www.cdc.gov/es/disasters/landslides.html>
- Comisión Nacional para el Conocimiento y Uso de la Biodiversidad. (2025). *Precipitación total anual*. http://www.conabio.gob.mx/informacion/gis/?vns=gis_root/clima/precip/isoyt1mgw
- Fisch, S., Etulain, J., & Pagani, G. (2011). Las problemáticas conceptuales para el diseño de la vivienda contemporánea. *Cuaderno urbano. Espacio, cultura, sociedad*, 11(11), 27-57. <https://doi.org/10.30972/cm.1111566>
- Gelabert Abreu, D., & González Couret, D. (2013). Progresividad y flexibilidad en la vivienda. Enfoques teóricos. *Arquitectura y Urbanismo*, 34(1), 17-31. <https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=376834402003>
- García-Zárate, M. (2013). Aplicación de SIG para detectar zonas de vulnerabilidad y riesgo por la ubicación de estaciones de servicio en la zona urbana. Caso estudio Ensenada, Baja California. *Revista Latinoamericana de Recursos Naturales*, 9(1), 162-169. <https://revista.itson.edu.mx/index.php/rlrn/article/view/224>
- Gezan, T. (2000). Sistemas de información geográfica aplicados en protección civil. *Revista de Geografía Norte Grande*, (27), 103-109. <https://revistanortegrande.uc.cl/index.php/RGNG/article/view/43303>

- González-Bolaños, F., Olguín-López, J. L., Palomera-García, C., & Guevara-Gutiérrez, R. D. (2023). Identificación espacial del riesgo por deslizamiento de tierra en el municipio de Autlán de Navarro, Jalisco, México. *Revista Geográfica de América Central*, 1(70), 349-376. <https://dx.doi.org/10.15359/rgac.70-1.13>
- González Orozco, C., & Flórez Yepes, G. (2022). Vulnerabilidad física en viviendas de la periferia en Manizales, Colombia. *Estudios Demográficos y Urbanos*, 37(3), 935-976. <https://doi.org/10.24201/edu.v37i3.2022>
- Hernández, D. L. (2022, 22 de julio). Alcaldía AO hace llamado al Gobierno de la CDMX para atender deslizamientos de tierra en laderas. *La Crónica de Hoy*. <https://www.cronica.com.mx/metropoli/alvaro-obregon-lleva-cabo-medidas-intervencion-evitar-vecinos-esten-peligro.html>
- Instituto Geográfico Agustín Codazzi. (2022). *Elaboración de cartografía geomorfológica digital en 2D aplicada a levantamientos de suelos*. https://www.igac.gov.co/sites/default/files/listadomaestro/in-agr-pc02-03_elaboracion_de_cartografia_geomorfolologica_0.pdf
- Instituto Nacional de Estadística y Geografía. (2023). *Datos topográficos con base en la elevación*. <https://www.inegi.org.mx/temas/topografia/>
- López, J. (2021, 25 de octubre). En la Gustavo A. Madero viven en alto riesgo 180 predios. *Excelsior*. <https://www.excelsior.com.mx/comunidad/en-la-gustavo-a-madero-viven-en-alto-riesgo-en-180-predios/1478916>
- Luna, E. (2022, 6 de enero). Jardín de vivienda en Lomas de Chapultepec se derrumba; no hay lesionados. *Telediario*. <https://www.telediario.mx/comunidad/lomas-chapultepec-cdmx-jardin-derrumba-lesionados>
- Mardones, M., & Vidal, C. (2001). La zonificación y evaluación de los riesgos naturales de tipo geomorfológico: un instrumento para la planificación urbana en la ciudad de Concepción. *EURE*, 27(81), 97-122. <http://dx.doi.org/10.4067/S0250-71612001008100006>
- Moreno, H., Vélez, M., Montoya, J., & Rhenals, R. (2006). La lluvia y los deslizamientos de tierra en Antioquia: análisis de su ocurrencia en las escalas interanual, intraanual y diaria. *Revista EIA*, (5), 59-69. <https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=149216902004>
- Maskrey, A. (Ed.). (1998). *Navegando entre brumas. La aplicación de los sistemas de información geográfica al análisis de riesgos en América Latina*. Red de Estudios Sociales en Prevención de Desastres en América Latina; ITDG. <https://iiab.me/modules/es-soluciones/pubs/MTU2.pdf>
- Orrego, F. (1992). Las relaciones entre los países de América Latina y los Estados Unidos: límites regionales y entendimientos globales. *Estudios Internacionales*, 25(97), 23-40. <https://doi.org/10.5354/0719-3769.1992.15474>
- Redacción. (2022, 28 de junio). Deslizamiento de tierra en Xochimilco deja dos heridos y dos casas afectadas. *Noticias en la mira*. <https://noticiasenlamira.com/cdmx/deslizamiento-de-tierra-en-xochimilco-deja-dos-heridos-y-dos-casas-afectadas/>

- Rivera González, O. (2022). Riesgo de origen geomorfológico en zonas rurales y urbanas ante procesos gravitacionales, Teziutlán Puebla, México. *Revista Científica Esteli. Medio ambiente, tecnología y desarrollo humano*, 11(42), 172-190. <https://doi.org/10.5377/farem.v11i42.14697>
- Rivera González, O. & Rodríguez Van Gort, M. (2023). Territorios periurbanos marginados vulnerables a fenómenos naturales y su análisis cartográfico, México. *Espiral. Revista de Geografías y Ciencias Sociales*, 5(10), 17-40. <https://doi.org/10.15381/espisal.v5i10.25868>
- Vega Gutiérrez, J. A. (2019). Estimación del riesgo en edificaciones por deslizamientos causados por lluvias y sismos en la ciudad de Medellín, empleando herramientas de la Geomática. *Revista Cartográfica*, (92), 111–133. <https://doi.org/10.35424/rcarto.i92.440>

INFORMACIÓN ADICIONAL

DATOS DE LOS COLABORADORES

CLAUDIA COSTA CABRAL

Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, Brasil
claudia.cabral@ufrgs.br

Architect by Universidade Federal do Rio Grande do Sul and PhD by the Escuela Tècnica Superior d'Arquitectura de Barcelona and. Full-time professor at the Faculty of Architecture, Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Researcher at the National Council of Scientific and Technological Development (CNPq). Leader of the Studies in Modern Latin-American Architecture Research Group, CNPq. Chair of DOCOMOMO Brazil, 2012-2013. Member of the International Committee of Architectural Critics. Author of several articles and book chapters on modern architecture in Latin America.

MANFREDO DI ROBILANT

Politecnico di Torino, Italy
manfredo.dirobilant@polito.it

Associate Professor of Architectural Design at the Department of Architecture and Design, Polytechnic University of Turin, Italy. He has been research associate to the 14th Venice Architecture Biennale, directed by Rem Koolhaas, and visiting scholar at CCA Montréal. His core research topic is the relationship between utilitarian needs and symbolic values in architecture. He has published recently *Gio Ponti. More than One: Critic, Editor, Graphic Artist, Architect, Product Designer* (Lars Müller Publishers, 2025) edited with Manuel Orazi. He runs DAR architettura studio (www.dar-architettura.com) with Giovanni Durbiano and Alessandro Armando who are both colleagues of him at the university.

SARA DRAGIŠIĆ

University of Belgrade, Serbia
hipaty8@gmail.com

Philosopher and researcher whose work focuses on political economy, neoliberal rationality, and contemporary forms of subjectivation.

She examines the parallel development of different neoliberal traditions—Freiburg ordoliberalism, the Chicago School, and the Austrian School—with particular attention to their political anthropologies and epistemological foundations. Her research interests include social ontology, philosophy of law, and the genealogy of liberal governmentality. She is Executive Editor of *Khōrein: Journal for Architecture and Philosophy*, where she fosters interdisciplinary dialogue across philosophy, political theory, aesthetics, and contemporary cultural analysis. Dragišić completed her doctoral studies at the University of Rome – La Sapienza and is currently preparing a monograph on Italian theory and neoliberal political ontology.

ELIZABETH ESPINOSA DORANTES

Universidad Autónoma Metropolitana - Azcapotzalco, Ciudad de México
eed@azc.uam.mx

Arquitecta y profesora-investigadora en la UAM Azcapotzalco. Es doctora y magíster por la Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM) y especialista en Composición Urbana por la Universidad Politécnica de Bucarest. Medalla Gabino Barreda al mérito Universitario (UNAM). Es jefa del equipo del Área de Arquitectura y Urbanismo Internacional (AUI) y miembro del Sistema Nacional de Investigadoras e Investigadores (SNII) de México. Ha participado como conferencista en seminarios y coloquios, y desarrolla investigaciones sobre espacio y forma urbana. Es autora de los libros *La lectura de la imagen urbana* (UAM Azcapotzalco, 2012) y *Mathías Goeritz: educación visual y obra* (UAM Azcapotzalco, 2017) así como de diversos artículos sobre morfología urbana, imagen urbana y urbanismo sostenible.

CHRISTOF GÖBEL

Universidad Autónoma Metropolitana - Azcapotzalco, Ciudad de México
christof_goebel@azc.uam.mx

Arquitecto y profesor-investigador en la UAM Azcapotzalco, formado en las TU de Berlín y Darmstadt y la University of Strathclyde, Glasgow. Premio “Ernst May” 1996. Es doctor en Urbanismo por la Universidad de Stuttgart, con habilitación a nivel posdoctoral por la TU Múnich y magíster en Paisaje, Patrimonio y Estudios Territoriales por UNICEPES. Miembro del Área de Arquitectura y Urbanismo Internacional (AUI) y del Sistema Nacional de Investigadoras e Investigadores (SNII) de México. Sus líneas de investigación abarcan el espacio público, la arquitectura contemporánea y la forma y la morfología urbanas. Es

compilador y (co)autor de diversas publicaciones. Obtuvo el Premio a la Investigación UAM 2020 por su libro *Aprendizaje social en espacios públicos*, CDMX.

PAUL GUYER

Emeritus, Department of Philosophy, Brown University, Providence, Rhode Island, and University of Pennsylvania, Philadelphia, Pennsylvania
paul_guyer@brown.edu

He obtained his bachelor's and doctoral degrees from Harvard University. He is Jonathan Nelson Professor emeritus in the Humanities and Philosophy at Brown University and Florence R.C. Murray Professor in the Humanities emeritus at the University of Pennsylvania. A specialist in Kant, the history of modern philosophy more broadly, the history of aesthetics, and philosophy of architecture, he is the author of more than thirty books and over three hundred articles and chapters. Some of his recent work includes *A Philosopher Looks at Architecture* (Cambridge University Press, 2021), *Idealism in Modern Philosophy* (Oxford University Press, 2023, with Rolf-Peter Horstmann), *Kant's Impact on Moral Philosophy* (Oxford University Press, 2024), *Architecture, Freedom, and Life* (Institute for Philosophy and Social Theory, University of Belgrade 2025), and a revised edition of his translation of the *Critique of Pure Reason* with Allen Wood (Cambridge University Press, 2025). He was the 2024 winner of the International Kant Prize.

MATEJA KURIR

Urban Planning Institute of the Republic of Slovenia, Ljubljana
matejak@uirs.si

Slovenian philosopher, editor and researcher whose work focuses on architecture, spatial practices and the arts. She holds a BA (2003) and a PhD (2014) in philosophy from the University of Ljubljana and has been an associate professor at the same university since 2024. Her publications include *Arhitektura moderne in das Unheimliche: Heidegger, Freud in Le Corbusier* (INR, 2018) and several edited collections, with her latest volume *On Power in Architecture* (Routledge, 2024). She received the Plečnik Medal in 2022 for her contributions to architectural theory, criticism, and publishing for the Slovenian version of the book *On Power in Architecture*, and again in 2024 as the co-editor of *Garden and Metaphor: Essays on the Essence of the Garden* (Birkhäuser, 2024). She is currently a senior research fellow at the Urban Planning Institute of the Republic of Slovenia and collaborates with various academic and

cultural institutions, with previous appointments including KU Leuven (Belgium), the University of Rijeka (Croatia).

ANDREA MEJÍA CONTRERAS

Pontificia Universidad Católica del Perú, Lima
andrea.mejia@pucp.edu.pe

Licenciada en Antropología por la Pontificia Universidad Católica del Perú. Es parte del Grupo de Investigación en Antropología Visual de la PUCP. Se especializa en gestión cultural, curaduría e investigación cualitativa. Su trabajo abarca la intersección entre el arte contemporáneo, la antropología visual y el análisis cultural, aplicando su formación antropológica a la gestión de galerías, proyectos curatoriales y desarrollo de marcas en el sector gastronómico. Su pasión por las industrias culturales la ha llevado a involucrarse activamente en sectores como las artes plásticas, la artesanía, la arquitectura, el diseño y la antropología visual. A lo largo de su trayectoria, ha buscado integrar nuevos enfoques cualitativos en diversas disciplinas, contribuyendo con perspectivas innovadoras que enriquecen el análisis.

OSCAR DANIEL RIVERA GONZÁLEZ

Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM), Ciudad de México
oscar.rivera@unam.mx

Posdoctor en Geografía por la Universidad Nacional Autónoma de México. Doctor y magíster en Urbanismo, Especialista en Economía Ambiental y Licenciado en Geografía por la UNAM. Es profesor de tiempo completo en el Colegio de Geografía de la Facultad de Filosofía y Letras, donde desarrolla docencia, investigación y proyectos aplicados en torno a la cartografía, la geomática, la gestión del riesgo y el urbanismo. Su producción académica incluye más de treinta artículos científicos y más de diez capítulos de libros en estudios territoriales y urbanos. Su trabajo se caracteriza por integrar enfoques geoespaciales y análisis crítico del territorio con perspectivas rigurosas y actualizadas a las ciencias geográficas y urbanísticas.

SNEŽANA VESNIĆ

University of Belgrade, Serbia
snezana.vesnic@gmail.com

Architect, theorist and professor at the Faculty of Architecture of the University of Belgrade, where she teaches Architectural Design and Architectural Theory. She earned her PhD with a dissertation

on the philosophy and aesthetics of the architectural concept and completed her postdoctoral studies at the University of Rijeka. Vesnić is the author of *Arhitektonski koncept: objekt stvarnosti i subjekt iluzije* [Architectural Concept: Object of Reality and Subject of Illusion] (Akademska knjiga / IDESE, 2020), as well as *Arhitektonski koncepti u figurama i sekven-cama* [Architectural Concepts in Figures and Sequences] (Belgrade: Institut za filozofiju i društvenu teoriju, 2024). She has published widely in national and international journals. She is the founder and editor-in-chief of *Khôrein: Journal for Architecture and Philosophy* and a founding partner of the Belgrade-based studio Neo Arhitekti, whose award-winning projects have been recognized internationally. In 2023, she served as a jury member for the Young Talent category of the EUmies Awards (European Union Prize for Contemporary Architecture – Mies van der Rohe Award). Her work spans architectural theory, design practice, and interdisciplinary approaches to contemporary architecture.

CONVOCATORIA

Limaq es una revista académica publicada dos veces al año por la Universidad de Lima (Lima, Perú) de forma impresa y digital. Tiene como principal objetivo promover y difundir la investigación en arquitectura. Es un espacio académico abierto a la investigación, el análisis y la crítica sobre la arquitectura y la ciudad. Está dirigida a los profesionales, estudiantes y demás interesados en la ciudad, la arquitectura y sus áreas afines.

- *Convocatoria permanente de artículos originales y ensayos.* Estas colaboraciones se recibirán a lo largo de todo el año y pasarán por un proceso de evaluación de acuerdo con el tipo de colaboración: los artículos científicos serán sometidos a una evaluación de tipo doble ciego por pares y los ensayos serán revisados por el editor.
- *Convocatoria de artículos originales sobre el eje temático.* Estas colaboraciones serán anunciadas en nuestras plataformas digitales oportunamente, contarán con un editor invitado y pasarán por una evaluación de tipo doble ciego por pares especializados en el tema.

DIRECTRICES PARA AUTORES

TIPOS DE CONTENIDO

Limaq recibirá colaboraciones de tres tipos:

- *Artículos científicos en convocatoria permanente*: material que presenta, de manera detallada, los resultados originales de proyectos de investigación, los resultados de alguna experiencia docente planteada o el análisis de una obra arquitectónica o urbanística como investigación académica. Estas colaboraciones se recibirán a lo largo de todo el año y pasarán por un proceso de revisión por pares ciegos (máximo 5000 palabras).
- *Artículos científicos sobre el eje temático*: material convocado por un editor invitado sobre un tema de interés planteado por el mismo editor. Este material debe presentarse con la misma rigurosidad de la convocatoria permanente. Estas colaboraciones serán anunciadas en nuestras plataformas digitales oportunamente y pasarán por un proceso de revisión por pares ciegos especializados en el tema (máximo 5000 palabras).

Para todos los casos, se solicitará un resumen de 100 palabras y una lista de entre 4 y 6 palabras clave.

PROCESO Y POLÍTICA EDITORIAL

- *Postulación*. La postulación de artículos para todas las secciones se realiza a través de un formato de inscripción en el que se incluyen los datos del autor, su filiación académica, código ORCID y un resumen del artículo propuesto. Los artículos se pueden recibir en español, inglés o portugués. Las palabras extranjeras se deberán señalar en cursivas.
- *Envíos*. El material a enviar incluye el artículo en formato Word (según especificaciones de formato líneas abajo), el paquete de imágenes en una carpeta comprimida y una declaración jurada simple de los autores donde se declare la originalidad (en caso de que los derechos de las imágenes sean propiedad de terceros, se debe incluir una autorización de uso de imágenes). El documento y los archivos de material gráfico deberán cargarse en el sistema indicando la sección a la que postula (convocatoria temática, convocatoria permanente o dossier digital). Para envíos, ingresar a la siguiente dirección: <https://revistas.ulima.edu.pe>

- *Proceso de evaluación.* El editor responsable del número revisará la pertinencia temática y el cumplimiento de las normas editoriales señaladas anteriormente. El sistema de evaluación incidirá sobre cuatro aspectos fundamentales: importancia de la contribución al campo disciplinar y al conocimiento del tema, calidad metodológica y fundamentos teóricos, claridad en la redacción del texto y, por último, el juicio crítico en los resultados y conclusión de lo expuesto. Los autores cuyos trabajos no cumplan con dichas características serán informados sobre la decisión y sus textos no serán sometidos a la siguiente fase del proceso editorial.

Los trabajos que cumplan con los lineamientos establecidos serán revisados de manera anónima por dos evaluadores (sistema de revisión por pares ciegos) que darán su observaciones y recomendaciones, si las hubiera, para su posible mejora. Basándose en las observaciones de los revisores, el editor de la revista comunicará al autor principal el resultado motivado de la evaluación. El autor será notificado frente a esta decisión, según las siguientes calificaciones:

- Aceptado sin modificaciones
- Aceptado con ligeras modificaciones
- Aceptado con importantes modificaciones y nueva evaluación
- No aprobado

Los autores contarán con siete días para enviar sus artículos con las observaciones absueltas en un archivo que evidencie las modificaciones realizadas de manera anónima.

En el caso de que los dictámenes no sean concluyentes (uno positivo y otro negativo), se convocará a un tercer evaluador, cuyo dictamen indicará si el trabajo debe ser publicado o no. Una vez tomada la decisión, le será comunicada al autor principal. Los dictámenes de los evaluadores son inapelables.

El editor es el responsable de seleccionar a los evaluadores, basándose en los siguientes criterios: que tenga experiencia en el eje temático o que cuente con publicaciones o investigaciones referidas al tema.

- *Autorización.* Una vez aprobado el artículo, pasará por una corrección de estilo. La redacción y los revisores podrán introducir o sugerir modificaciones formales o de estilo en el proceso de revisión. Para su publicación, será necesario que los autores verifiquen y autoricen la maqueta final del artículo. Para esto, se les enviará la versión en PDF. La propiedad intelectual quedará bajo responsabilidad del autor.

Formatos

- *Texto.* Los artículos deben presentarse en un documento en formato Word, en fuente Times New Roman, 12 puntos e interlineado de 1,5, con márgenes de 3 cm en todos sus lados.
- *Referencias bibliográficas.* Todas las citas (textuales y no textuales) deben enviarse respetando el formato APA en su última edición. Al final del

texto se debe incluir el listado de referencias que reúna la información bibliográfica completa de las fuentes citadas y consultadas para la elaboración del artículo. Las citas textuales deben incluir y consignar el número de página y las citas no textuales deben indicar únicamente la referencia.

- *Tablas y figuras.* Las tablas y figuras deben seguir el formato APA, enumerarse e incluir título y fuentes. En el caso de tablas, planos y diagramas complejos será necesario enviar los archivos editables. Las imágenes se presentan en JPG, en alta resolución (mayor a 1000 píxeles de alto y 300 DPI).

CÓDIGO DE ÉTICA

Lineamientos de conducta ética de la revista *Limaq* de acuerdo con las directrices del Committee on Publications Ethics (COPE)¹.

Compromisos de los autores

Limaq solicita a los autores seguir las siguientes prácticas:

- La norma de citación adoptada por la revista está de acuerdo con el manual de la American Psychological Association (APA) en la edición vigente.
- La originalidad y el aporte del texto deben destacar en algunas o todas las siguientes dimensiones: teórico, contextual, metodológico y de resultados.
- Los contenidos publicados por los mismos autores y señalados en el texto deben ser referenciados tanto en el texto como en las referencias finales. Para salvaguardar la neutralidad del arbitraje, el autor puede colocar la referencia sin especificar fecha ni título, tanto en el texto como en las referencias finales, como sigue:
- Si el autor fuera “Rosales, J. (2016). Un modelo de análisis de prácticas culturales. El caso del cortometraje colombiano *Los retratos*, de Iván Gaona. *Signo y Pensamiento*, 35(68), 102-117”. Reemplazar por “Autor”.
- En caso de que la autoría sea múltiple, debe coordinarse anticipadamente el orden de los autores. Es responsabilidad del autor corresponsal gestionar editorialmente el artículo y señalar el orden acordado de los autores. Todos los autores son responsables del contenido del texto, pero es el autor corresponsal el que se encarga

¹ Kleinert, S., & Wager, E. (2011). Responsible research publication: international standards for editors. A position statement developed at the 2nd World Conference on Research Integrity, Singapore, July 22-24, 2010. En T. Mayer, T. & N. Steinbeck (Eds.), *Promoting research integrity in a global environment* (pp. 317-328). Imperial College Press; World Scientific Publishing. https://publicationethics.org/files/International%20standard_editors_for%20website_11_Nov_2011.pdf

de las coordinaciones durante el proceso.

- Consignar como nota a pie de página los agradecimientos y reconocimientos correspondientes a los colaboradores de la investigación.
- Si fuera el caso, los autores deben reportar las fuentes de financiamiento de la investigación de la cual se deriva el artículo.
- Por política editorial, toda comunicación será de carácter formal. El equipo editorial está abierto a toda crítica que permita una mejora en los procesos editoriales al servicio de los autores. No se admiten expresiones hostiles, despectivas o juicios personales. El canal de comunicación oficial es el correo electrónico de la revista: limaq@ulima.edu.pe

Limaq considera prácticas reprobables las siguientes:

- *Plagio*. La publicación completa, parcial o en fragmentos de las ideas de otros autores difundidas en otros medios (revistas académicas o cualquier otro medio de divulgación) sin la debida referencia en el texto y al final del artículo.
- *Autoplagio*. La reedición parcial o total de textos de su propia autoría publicados en otros medios (revistas académicas o cualquier otro medio de divulgación) sin la debida referencia en el texto y al final del artículo.
- *Plagio y autoplagio de material gráfico*. La reproducción de toda forma de expresión gráfica que no cuente con los permisos necesarios para su publicación. Esto incluye los casos en que el material gráfico haya sido elaborado por los autores y publicado en otro medio. Por material gráfico entendemos fotografías, diseños, dibujos, planos, tablas y gráficos estadísticos o esquemas.
- *Falsificación de datos*. La aplicación de procedimientos metodológicos fraudulentos o que falsifiquen las fuentes primarias. Asimismo, es reprobable la falta de verificación y fiabilidad de las fuentes primarias (por ejemplo, encuestas o entrevistas hechas por terceros) que el autor emplea como fuentes secundarias.
- *Tratamiento inadecuado de datos*. Los datos o fuentes en los que se basan los resultados no son accesibles. Los autores no se hacen responsables de consignar un repositorio con los datos y la adecuada garantía de la protección de datos personales. Los datos empleados en la investigación no han sido consentidos por los participantes.
- *Vulneración a los derechos de autor*. No se reconoce como autores del artículo a aquellos que hicieron una contribución intelectual significativa a la calidad del texto: elaboración de conceptualizaciones,

planificación, organización y diseño de la investigación, interpretación de hallazgos y redacción. Falta de jerarquización adecuada de los autores. En caso de disputas por autoría, la revista se reserva el derecho de contactar a la(s) institución(es) a la que los autores se encuentran afiliados con el fin de aclarar la situación. Serán retirados los artículos que presenten autoría fantasma, por invitación o regalada².

- *Conflictos de interés.* Los autores tienen condicionamientos de tipo económico, profesional o de cualquier otra índole que afecten el tratamiento y neutralidad de los datos y la formulación de los resultados.

Acciones frente a prácticas reprobables:

- De presentarse cualquiera de las situaciones que cuestionen los principios éticos señalados anteriormente, el equipo editorial se comunicará con los involucrados (incluida la institución académica) y solicitará la información aclaratoria de la situación. Es responsabilidad de los autores facilitar la información aclaratoria de la situación. Cada caso será tratado individualmente, teniendo en cuenta las guías propuestas por el *Committee on Publications Ethics* (COPE).
- Si el artículo cuestionado se encuentra en pleno proceso de arbitraje, este será suspendido hasta la aclaración de los hechos. Una vez recibida la información aclaratoria de las partes involucradas, el equipo editorial tomará la decisión de cancelar el proceso de arbitraje o continuarlo.
- Si el artículo cuestionado estuviera publicado, este será retirado de manera temporal de la versión digital de la revista hasta la aclaración de los hechos. Una vez recibida la información aclaratoria de las partes involucradas, el equipo editorial tomará la decisión de retirar definitivamente la publicación del artículo o mantenerlo en la publicación en línea y señalar las acciones correspondientes en el siguiente número impreso. Ninguna retracción de artículos ya publicados será hecha sin previo aviso.
- La decisión del editor es inapelable.

Compromisos de los revisores

² Según el COPE (Kleinert & Wager, 2011, p. 4), la autoría fantasma se refiere a aquellos autores que coinciden con los criterios de autoría y no son colocados como autores. La autoría por regalo se refiere a aquellos que no coinciden con los criterios de autoría y son listados como autores a cambio de un pago o favor. Por último, la autoría por invitación se refiere a aquellos que no coinciden con los criterios, pero son listados como autores por su reputación o supuesta influencia.

Limaq solicita a los revisores el cumplimiento de las siguientes consideraciones éticas:

- *Conflicto de interés.* Abstenerse de evaluar un artículo si consideran que existe algún condicionamiento de tipo económico, profesional o de cualquier otra índole que influya en la evaluación.
- *Familiaridad con el tema.* Informar al equipo editorial si consideran que no reúnen la suficiente experiencia académica y científica para evaluar el contenido del artículo.
- *Neutralidad e imparcialidad.* Desistir de la evaluación si identifican al autor o alguno de los autores. Del mismo modo, si han estado involucrados en la investigación de la cual deriva el trabajo, ya sea como informante, orientador o evaluador.
- *Compromiso.* Garantizar el tiempo para llevar a cabo una revisión metódica, rigurosa y justa del artículo. Deben recordar que, durante el proceso de arbitraje, el artículo se encuentra en periodo de embargo y los autores, revisores y editores no pueden difundir los contenidos.
- *Colaboración y contribución.* Sustentar de manera asertiva y constructiva sus dictámenes. No se admiten expresiones hostiles, despectivas o juicios personales. Evitarán emitir juicios basados en la nacionalidad, religión, género y otras características inferidas a partir del artículo.
- *Confidencialidad.* No difundir ni discutir con otras personas o en contextos públicos los contenidos de la evaluación, ni hacer uso del contenido del artículo para fines personales o institucionales. El proceso de arbitraje es confidencial antes, durante y después de este.
- *Recomendaciones a los autores.* Evitar recomendaciones que afecten la neutralidad y confidencialidad del proceso de arbitraje. Está expresamente prohibido recomendar a los autores evaluados referenciar su producción científica.
- *Al ser la evaluación un acto de colaboración científica,* se valorarán las recomendaciones que permitan la mejora de artículo sin que ello afecte el anonimato de la evaluación.
- *Aspectos éticos.* Informar en su dictamen si encuentran irregularidades de índole ética en la investigación: plagio, autoplágio, falseamiento de fuentes, faltas en el tratamiento de datos u omisiones en la protección de datos personales.

Compromisos del equipo editorial y los editores invitados

Limaq se compromete a llevar a cabo las siguientes prácticas:

- *Evaluación previa por el editor.* Se hará sobre la base de la política editorial de la revista sin condicionamientos de otra índole como la nacionalidad, género, origen étnico, religión u opinión política de los autores.
- *Revisión antiplagio.* Antes de iniciar el proceso de recepción y

evaluación, los manuscritos se someterán a revisión del *software* antiplagio. El equipo editorial se compromete a analizar en detalle el informe del *software*. Todo artículo que supere el 20 % de coincidencias será desestimado del proceso de arbitraje, lo que se comunicará a los autores. Los editores se comprometen a mantener confidencialidad sobre esta evaluación.

- *Selección de revisores.* Garantizar la selección de revisores idóneos que evalúen el trabajo de manera crítica y contribuyan a la mejora del artículo.
- *Confidencialidad.* No difundir los procesos editoriales llevados a cabo.
- *Conflicto de interés.* No utilizar en sus investigaciones contenidos de los artículos enviados para su publicación sin consentimiento de los autores.
- *Responsabilidad.* El equipo editorial y los editores velarán por la máxima transparencia y el reporte completo y honesto del proceso editorial.
- *Open Access.* *Limaq* es una revista de acceso abierto, por lo que no se solicitarán pagos de ningún tipo para acceder al proceso de publicación.
- *Erratas y correcciones.* Cualquier error o solicitud de cambios en artículos publicados en línea se comunicará al equipo editorial, el que determinará la idoneidad de la solicitud.

Aviso de derechos de autor

Los autores que publiquen en esta revista aceptan las siguientes condiciones:

- Los autores asumen la responsabilidad de la integridad del trabajo presentado y poseen los derechos de autoría tanto del texto como de las figuras y tablas presentadas.
- *Limaq* reconoce como autor a todo aquel que haya realizado alguna contribución intelectual o creativa sustancial en la investigación, proyecto u obra en la que se basa el artículo.
- La propiedad intelectual de los artículos pertenece a los autores. Los autores garantizan a la revista *Limaq* el derecho de la primera publicación de su obra, el cual estará simultáneamente sujeto a la Licencia Creative Commons Atribución 4.0 Internacional (CC BY 4.0). Esta licencia permite compartir y adaptar el contenido del artículo con la condición que se dé el crédito correspondiente.
- Se permite y se anima a los autores a difundir electrónicamente la versión editorial (versión publicada por la editorial con sus logos, paginación, indicación del volumen y número de la revista, ISSN, DOI, etcétera) en sus páginas personales y repositorios institucionales, para favorecer su circulación y difusión, y con ello un posible aumento en su citación y alcance entre la comunidad académica.
- Los autores podrán realizar otros acuerdos contractuales independientes y adicionales para la distribución no exclusiva de la versión del artículo publicado en esta revista (por ejemplo, incluirlo en un repositorio institucional o publicarlo en un libro) siempre que se

indique claramente que el trabajo se publicó por primera vez en *Limaq*, revista de la Facultad de Arquitectura de la Universidad de Lima.

Política de acceso abierto

Esta revista proporciona un acceso abierto inmediato a su contenido, basado en el principio de ofrecer al público un acceso libre a las investigaciones con el fin de promover un intercambio global de conocimiento. Queda explícito que la revista no cobra a los autores para aceptar y publicar sus investigaciones enviadas.

Todos los textos que se publican en la revista se encuentran bajo una Licencia Creative Commons Atribución 4.0 Internacional (CC BY 4.0).

Se puede adaptar el material de la revista, construir sobre él o transformarlo. Ambas posibilidades solo son factibles bajo la siguiente condición:

- *Atribución.* Se debe dar el crédito apropiado, proveer un enlace a la licencia e indicar si se hicieron cambios. Esto se deberá hacer de la manera que se considere pertinente, sin que se sugiera que el licenciente promueve al usuario o el uso que le dé al material.

Declaración de privacidad

- Los nombres y las direcciones de correo electrónico introducidos en esta revista se usarán exclusivamente para los fines establecidos en ella y no se proporcionarán a terceros o para su uso con otros fines.

AUTHOR GUIDELINES

TYPES OF CONTENT

Limaq will receive contributions in three categories:

- *Research articles in the permanent call*: material that presents, in a detailed manner, the original results of research projects, the results of a teaching experience, or the analysis of an architectural or urban work as academic research. These contributions will be received throughout the year and will undergo a double-blind peer review process (maximum 5,000 words).
- *Research articles on the thematic issue*: material requested by a guest editor on a topic of interest proposed by said editor. This material must be submitted with the same rigor as in the permanent call. These contributions will be announced on our digital platforms at the appropriate time and will undergo a double-blind peer review process carried out by specialists on the topic (maximum 5,000 words).

For all cases, a 100-word abstract and a list of 4 to 6 keywords will be required.

EDITORIAL PROCESS AND POLICY

- *Submission*. The submission of articles for all sections is carried out through a registration form that includes the author's information, academic affiliation, ORCID code, and a summary of the proposed article. Articles may be submitted in Spanish, English, or Portuguese. Foreign words must be in italics.
- *Files to be submitted*. Submitted materials include the article in Word format (following the formatting specifications listed below), the image package in a compressed folder, and a simple sworn statement from the authors declaring originality (if third parties hold the image rights, written authorization for image use must be included). The document and graphic materials must be uploaded to the system indicating the section to which the submission is addressed (thematic call, permanent call, or digital dossier). To submit, go to the following address: <https://revistas.ulima.edu.pe>
- *Evaluation process*. The editor responsible for the issue will review the thematic relevance and compliance with the editorial rules indicated above. The evaluation system will focus on four fundamental aspects:

the contribution's importance to the disciplinary field and to current knowledge, methodological quality and theoretical foundations, clarity of writing, and finally, critical judgment in the results and conclusion of what is presented. Authors whose work does not meet these standards will be informed of the decision, and their texts will not be submitted to the next phase of the editorial process.

Works that comply with the established guidelines will be anonymously reviewed by two referees (double-blind peer review), who will provide their observations and recommendations, if any, for possible improvement. Based on the reviewers' comments, the journal editor will inform the corresponding author of the reasoned result of the evaluation. The author will be notified of one of the following classifications:

- Accepted without revisions
- Accepted with minor revisions
- Accepted with major revisions and re-evaluation
- Not accepted

Authors will have seven days to resubmit their articles with the requested revisions in a file that shows the changes anonymously.

In the case of inconclusive evaluation reports (one positive and one negative), a third reviewer will be requested, whose decision will indicate whether the work should be published or not. Once the decision is made, it will be communicated to the corresponding author. Reviewers' decisions are not subject to appeal.

The editor is responsible for selecting reviewers based on the following criteria: that they have experience in the thematic area or that they have publications or research related to the topic.

- *Authorization.* Once the article has been approved, it will undergo copyediting. The editors and reviewers may introduce or suggest formal or stylistic changes during the review process. For publication, authors must verify and authorize the final layout of the article. For this purpose, the PDF version will be sent. Intellectual property will remain the responsibility of the author.

FORMATS

- *Text.* Articles must be submitted in a Word document, using Times New Roman font, 12-point size, 1.5 line spacing, and 3 cm margins on all sides.
- *References.* All citations (textual and non-textual) must follow the latest edition of the APA format. At the end of the text, a reference list must be included containing the complete bibliographic information of all sources cited and consulted in the preparation of the article.

Direct quotations must include and indicate the page number, and non-textual citations must indicate only the reference.

- *Tables and Figures.* Tables and figures must follow the APA format, be numbered, and must include a title and sources. In the case of tables, plans, and complex diagrams, it will be necessary to submit the editable files. Images must be submitted in JPG, high resolution (greater than 1000 pixels in height and 300 DPI).

CODE OF ETHICS

Ethical conduct guidelines for Limaq in accordance with the Committee on Publication Ethics (COPE)¹.

Commitments of Authors

Limaq requests that authors follow the following practices:

- The citation format adopted by the journal complies with the current edition of the American Psychological Association (APA) manual.
- The originality and scholarly contribution of the text must stand out in one or more of the following dimensions: theoretical, contextual, methodological, and results.
- Contents previously published by the same authors and referenced in the text must be cited both in the text and in the reference list at the end of the article. To safeguard anonymity during the review process, the author may include the reference without specifying date or title, both in the text and in the references, as follows:
- If the author were "Rosales, J. (2016). *Un modelo de análisis de prácticas culturales. El caso del cortometraje colombiano Los retratos, de Iván Gaona. Signo y Pensamiento*, 35(68), 102-117." Replace with "Author."
- If there are multiple authors, the order of authorship must be determined in advance. The corresponding author is responsible for managing the editorial process and indicating the agreed order of authors. All authors are responsible for the content of the text, but the corresponding author is responsible for communications during the process.
- Acknowledgments and recognitions corresponding to research collaborators must be included as a footnote.

¹ Kleinert, S., & Wager, E. (2011). Responsible research publication: international standards for editors. A position statement developed at the 2nd World Conference on Research Integrity, Singapore, July 22-24, 2010. En T. Mayer, T. & N. Steinbeck (Eds.), *Promoting research integrity in a global environment* (pp. 317-328). Imperial College Press; World Scientific Publishing. https://publicationethics.org/files/International%20standard_editors_for%20website_11_Nov_2011.pdf

- If applicable, authors must report the funding sources of the research from which the article is derived.
- As a matter of editorial policy, all communication will be formal. The editorial team is receptive to constructive critiques that allow the improvement of editorial processes in service to authors. Hostile, derogatory, or personal remarks will not be accepted. The official communication channel is the journal's email: limaq@ulima.edu.pe

Limaq considers the following practices unacceptable:

- *Plagiarism*. The full, partial, or fragmentary publication of ideas by other authors disseminated in other media (academic journals or any other platform) without proper citation in the text and at the end of the article.
- *Self-plagiarism*. The partial or total republication of texts by the same author(s) published in other media (academic journals or any other platform) without proper citation in the text and at the end of the article.
- *Plagiarism and self-plagiarism of graphic material*. The reproduction of any form of graphic expression that does not have the necessary permissions for publication. This includes cases in which graphic material has been produced by the authors themselves and published elsewhere. Graphic material includes photographs, designs, drawings, plans, tables, and statistical or schematic graphics.
- *Data falsification*. The application of fraudulent methodological procedures or the falsification of primary sources. Likewise, it is unacceptable to fail to verify or guarantee the reliability of primary sources (for example, surveys or interviews conducted by third parties) that the author uses as secondary sources.
- *Inadequate treatment of data*. The data or sources on which the results are based are not accessible. Authors fail to provide a repository containing the data and fail to guarantee the protection of personal data. The data used in the research were not consented to by the participants.
- *Violation of authors' rights*. Failing to recognize as authors those who have made a significant intellectual contribution to the quality of the text: the development of conceptualizations, planning, organization and design of the research, interpretation of findings, and writing. Improper hierarchization of authors. In the case of authorship disputes, the journal reserves the right to contact the institution(s) to which the authors are affiliated to clarify the situation. Articles that present ghost, gift, or guest authorship will be withdrawn².

² According to COPE (Kleinert & Wager, 2011, p. 4), ghost authorship refers to those who meet the criteria for authorship but are not listed; gift authorship refers to those who do not meet the criteria for authorship but are listed in exchange for payment or favor; and guest authorship refers to those who do not meet the criteria but are listed because of their reputation or presumed influence.

- *Conflict of interest.* Authors have economic, professional, or other biases that affect the treatment and neutrality of the data and the formulation of the results.

Actions in Response to Unacceptable Practices

- If any situation arises that questions the ethical principles indicated above, the editorial team will contact the parties involved (including the academic institution) and request clarification. It is the authors' responsibility to provide clarifying information. Each case will be treated individually, taking into consideration the guidelines proposed by the Committee on Publication Ethics (COPE).
- If the questioned article is under peer review, the process will be suspended until the facts are clarified. Once the clarifying information is received, the editorial team will decide whether to cancel the peer review process or continue it.
- If the questioned article has already been published, it will be temporarily removed from the journal's digital version until the facts are clarified. Once the clarifying information is received, the editorial team will decide whether to permanently withdraw the publication or maintain it online and indicate corresponding actions in the next printed issue. No retraction of published articles will be made without prior notice.

The editor's decision is final and not subject to appeal.

Commitments of Reviewers

Limaq requests that reviewers comply with the following ethical considerations:

- *Conflict of interest.* Refrain from evaluating an article if they believe there is an economic, professional, or any other conditioning factor that may influence their evaluation.
- *Familiarity with the topic.* Inform the editorial team if they consider that they do not have sufficient academic and scientific experience to evaluate the content of the article.
- *Neutrality and impartiality.* Refrain from evaluating the article if they identify the author or any of the authors. Likewise, if they have been involved in the research from which the work derives, whether as an informant, advisor, or evaluator.
- *Commitment.* Ensure they can allocate sufficient time to conduct a thorough, rigorous, and fair review of the article. They must remember that, during the review process, the article is under embargo and the authors, reviewers, and editors cannot disseminate its contents.
- *Collaboration and contribution.* Support their judgments in an assertive and constructive manner. Hostile, derogatory, or personal remarks will

not be accepted. Reviewers must avoid issuing judgments based on nationality, religion, gender, or other characteristics inferred from the article.

- *Confidentiality.* Do not disseminate or discuss with other persons or in public contexts the contents under evaluation, nor use the content of the article for personal or institutional purposes. The peer review process is confidential before, during, and after the evaluation.
- *Recommendations to authors.* Avoid recommendations that compromise the neutrality and confidentiality of the review process. It is explicitly prohibited to recommend that evaluated authors cite the reviewers' scientific production.
- *As the review is an act of scientific collaboration,* recommendations that improve the article will be valued as long as they do not compromise the anonymity of the evaluation.
- *Ethical considerations.* Report in their review if they find ethical irregularities in the research: plagiarism, self-plagiarism, falsification of sources, mishandling of data, or omissions regarding the protection of personal data.

Commitments of the Editorial Team and Guest Editors

Limaq commits to carrying out the following practices:

- *Preliminary evaluation by the editor.* This will be conducted based on the journal's editorial policy, without conditions of any other nature such as nationality, gender, ethnic origin, religion, or political opinion of the authors.
- *Plagiarism check.* Before initiating the submission and review process, manuscripts will undergo plagiarism detection software. The editorial team commits to analyzing the report in detail. Any article with more than 20% similarity will be excluded from the review process, which will be communicated to the authors. Editors commit to maintaining confidentiality regarding this evaluation.
- *Selection of reviewers.* Guarantee the selection of suitable reviewers who will evaluate the work critically and contribute to the improvement of the article.
- *Confidentiality.* The editorial team will not disseminate the editorial processes carried out.
- *Conflict of interest.* Editors will not use, in their own research, contents from articles submitted for publication without permission from the authors.
- *Responsibility.* The editorial team and editors will ensure maximum transparency and full and honest reporting of the editorial process.
- *Open Access.* Limaq is an open-access journal; therefore, no payments of any kind will be required to access the publication process.

- *Errata and corrections.* Any error or request for changes in articles published online must be communicated to the editorial team, which will determine the appropriateness of the request.

Copyright Notice

- Authors who publish in this journal accept the following conditions:
- Authors assume responsibility for the integrity of the submitted work and own the copyright of both the text and the figures and tables presented.
- *Limaq* recognizes as author anyone who has made a substantial intellectual or creative contribution to the research, project, or work on which the article is based.
- The intellectual property of the articles belongs to the authors. Authors grant *Limaq* the right of first publication of their work, which will be simultaneously subject to the Creative Commons Attribution 4.0 International License (CC BY 4.0). This license allows sharing and adaptation of the article's content as long as proper credit is given.
- Authors are allowed and encouraged to electronically disseminate the published version (the version issued by the journal with its logos, pagination, indication of volume and issue, ISSN, DOI, etc.) on their personal pages and institutional repositories, to foster circulation and dissemination, and thus increase citation and reach within the academic community.
- Authors may make other independent and additional contractual agreements for the non-exclusive distribution of the published version of the article (for example, deposit in an institutional repository or publication in a book) as long as it is clearly indicated that the work was first published in *Limaq*, the journal of the Faculty of Architecture at the University of Lima.

Open Access Policy

This journal provides immediate open access to its content, based on the principle of offering the public free access to research in order to promote a global exchange of knowledge. It is explicitly stated that the journal does not charge authors for accepting and publishing their submitted research.

All texts published in the journal are subject to a Creative Commons Attribution 4.0 International (CC BY 4.0) License.

It is permitted to adapt, build upon, or transform the journal material. Both possibilities are allowed only under the following condition:

- **Attribution.** Appropriate credit must be given, a link to the license must be provided, and changes must be indicated. This must be done in a manner considered appropriate, without suggesting that the licensor endorses the user or the use made of the material.

Privacy Statement

- The names and email addresses entered in this journal will be used exclusively for the purposes stated by the journal and will not be provided to third parties or used for other purposes.



SECCIÓN TEMÁTICA

The Beaux-Arts Poché and Modern
Architecture in Latin America

Genealogies of Power: Architectural
Responses to Crisis in
Historical and Contemporary Contexts

Kant on Architecture: Beauty, Function,
and Meaning

Philosophy „/“ Architecture: Against
L'informe

The Marginalization of the Visual in
Architectural Theory: Its Origins,
Consequences and Challenges

Valores, principios y contexto en la
arquitectura contemporánea en
México

Cholets: disputas arquitectónicas
y espacios de poder en El Alto,
Bolivia

CONVOCATORIA PERMANENTE

Crecimiento vertical y riesgo de
deslizamientos en zonas urbanas:
análisis cartográfico de la alcaldía
de Miguel Hidalgo en la Ciudad
de México

ISSN 2410-6127

