

#ARQUITECTURA: ESTÉTICAS DE *DES-COMPOSICIÓN* EN LA AUTOEDICIÓN DIGITAL

FRANCISCO FELIPE MUÑOZ CARABIAS

Universidad de Alcalá, Departamento de Arquitectura, Área de Composición, Escuela de Arquitectura,
Alcalá de Henares, Madrid, España
paco.munoz@uah.es

RESUMEN

La proliferación de las redes sociales ha supuesto un cambio radical en las formas y modos de comunicación de las artes y la arquitectura en particular. La autoedición digital de imágenes planteada por muchas de estas plataformas supone un replanteamiento en la experimentación estética contemporánea donde los límites entre autor y espectador se diluyen en una amalgama exponencial de información recombinada y retocada cuyo único patrón posible es el dominio de lo expresivo, lo sentimental frente a lo representativo, dictado en este enjambre digital por la dictadura del *like* como argumento validador dentro de una lógica consumista propia del capitalismo tardío. Desde esta perspectiva, la afectación al proyecto como futurible conceptual se aplanan en una *des-composición* insustancial y horizontal de imágenes que destruye cualquier organización plausible. La idea

generadora se traslada del todo a las partes, ahora convertidas en un collage de encuadres retocado como única estructura configuradora de la obra legitimado por el consumo compulsivo individualizado. De un modo inconsciente se infiere en un espacio virtual en construcción, ámbito de todo lo posible e imaginado, cuyas reglas de juego paradójicamente nacen precisamente de la negación de las mismas. Una unidad fragmentada que deja entrever las múltiples capas de una metarrealidad a la que estamos convocados. Como indica Roy Ascott, “re-pensar las posibilidades de la arquitectura de los nuevos mundos” (Ascott, R: 1994) es construir un futuro que por abierto e impredecible no debemos olvidar que también sigue siendo manipulable.

Palabras clave: auto-edición digital, redes sociales, ciberespacio, arquitectura-virtual, metarrealidad.

ABSTRACT

The proliferation of social networks has led to a radical change in the forms and modes of communication in the arts and architecture in particular. The digital self-publishing of images proposed by many of these platforms represents a rethinking of contemporary aesthetic experimentation where the limits between author and viewer are diluted in an exponential amalgamation of recombined and retouched information whose only possible pattern is the domain of the expressive, the sentimental. against the representative, dictated in this digital swarm by the dictatorship of the like as a validating argument within a consumerist logic typical of late capitalism. From this perspective, the affectation of the project as a conceptual future is flattened in an insubstantial and horizontal decomposition of images that destroys any plausible organization. The generating idea is transferred from the whole to the parts, now turned into a collage of retouched frames as the only configuring structure of the work legitimized by individualized compulsive consumption. In an unconscious way, it is inferred in a virtual space under construction, a field of everything possible and imagined, whose rules of the game paradoxically arise precisely from their denial. A fragmented unit that reveals the multiple layers of a metareality to which we are summoned. As Roy Ascott indicates, “re-thinking the possibilities of the architecture of new worlds” (Ascott, R: 1994) is to build a future that, open and unpredictable, we must not forget that it also continues to be manipulable.

Key words: digital self-editing, social networks, cyberspace, virtual-architecture, metareality.

RESUMO

A proliferação das redes sociais levou a uma mudança radical nas formas e modos de comunicação nas artes e na arquitetura em particular. A autopublicação digital de imagens proposta por muitas destas plataformas representa um repensar da experimentação estética contemporânea onde os limites entre autor e espectador se diluem numa amálgama exponencial de informação recombinaada e retocada cujo único padrão possível é o domínio do expressivo, o sentimental contra o representativo, ditada neste enxame digital pela ditadura do semelhante como argumento validador dentro de uma lógica consumista típica do capitalismo tardio. Nessa perspectiva, a afetação do projeto como futuro conceitual é achatada em uma decomposição insubstancial e horizontal de imagens que destrói qualquer organização plausível. A ideia geradora é transferida do todo para as partes, agora transformadas numa colagem de molduras retocadas como única estrutura configuradora da obra legitimada pelo consumo compulsivo individualizado. De forma inconsciente, infere-se num espaço virtual em construção, campo de tudo o que é possível e imaginado, cujas regras do jogo surgem paradoxalmente precisamente da sua negação. Uma unidade fragmentada que revela as múltiplas camadas de uma metarrealidade a que somos convocados. Como indica Roy Ascott, “repensar as possibilidades da arquitetura de novos mundos” (Ascott, R: 1994) é construir um futuro que, aberto e imprevisível, não podemos esquecer que também continua a ser manipulável.

Palavras-chave: autopublicação digital, redes sociais, ciberespaço, arquitetura-virtual, meta-realidade.

1. #INTRODUCCIÓN

Decía Ai Weiwei en una entrevista realizada para la revista digital *Ethics* que “internet ha cambiado drásticamente cómo se comporta y piensa la gente.”¹ Quizás resulte excesiva esta afirmación, pero no tanto si atendemos al tiempo cada vez mayor que interactuamos en ese universo. En tan solo una década, “lo digital” y por extensión las redes sociales que lo pueblan, han supuesto una revolución sin precedentes en el acceso y producción de información en todos los campos del conocimiento entre lo que se incluye la arquitectura. Un amplio espectro de la población, más allá de los círculos profesionales habituales, además de receptores de contenidos, han visto colmado su deseo de ser partícipes de la cultura a través de la transmisión personal de imágenes y videos subidos con sus propios móviles. Solo en el año 2020, Instagram, consiguió la cifra nada despreciable de más de mil millones de usuarios activos en un mes y en la actualidad se sabe que este número se ha duplicado. No es muy difícil pensar que esta ingente cantidad de información está transformando, no solo el conocimiento que se tiene de la arquitectura, si no su propio quehacer y las reglas del juego compositivo que la configuran. En el fondo de este asunto subyace la influencia histórica de la edición en la propia producción de la arquitectura, o más aun, la caracterización de un modo de proyectar supeditado a una estrategia de manejo de contenidos, horizontal, transversal, no jerarquizado como el que se da

en las “social media” digitales. Un espacio virtual carente de reglas predeterminadas al albur de un ente global lleno de singularidades, que algunos llaman enjambre digital, dominado por lo sentimental como única guía procesal en la evolución de los contenidos. Un recorrido no exhaustivo por este fenómeno nos puede dar una pista del camino que tomará indefectiblemente la arquitectura en los próximos años y sobre todo, las claves de la asimilación de una realidad virtual latente que se manifiesta entre las costuras de este entramado de imágenes.

2. #AUTOEDICIÓN

“¿Cómo cambiarían los proyectos, las intervenciones y las construcciones arquitectónicas si fueran examinadas a través de la lente de la edición?” (Álvarez 2018, 96). Con esta pregunta finalizaba Paula Álvarez su artículo “La edición en arquitectura: cultura de la edición vs. cultura del libro”, dejando abierta la posibilidad de una taxonomía de lo arquitectónico desde los modos y estrategias que la edición reporta en la propia concepción de la arquitectura. Desde la invención de la imprenta, y con ello, la difusión popular del libro en un formato manejable, los adelantos en la tecnología de la edición han influido de una manera directa en la propia cultura transmitida. En la arquitectura, donde la imagen cobra mayor relevancia, la mejora en la definición de estos contenidos gráficos supuso una transformación profunda de su conocimiento motivado por su mayor difusión a nivel social al margen de las elites. En el Renacimiento, con la aparición de la xilografía, se garantizaba la suficiente calidad en las reproducciones y en el número de las imágenes

¹ Esta entrevista se encuentra incluida en el artículo que Fernando Gómez Echeverri dedica al “impacto de lo digital en la cultura y el arte” Disponible en <https://ethic.es/2022/02/internet-ha-cambiado-drasticamente-como-se-comporta-y-piensa-la-gente-ai-weiwei/>

impresas que se podía realizar. Mario Carpo, en *L'architettura dell'età della stampa (La arquitectura en la era de la imprenta)*, recoge esta evolución en dos de los tratados que cambiaron la visión de la arquitectura de ese momento: *De re Aedificatoria* (1.450) de Alberti y la *Regole generali di architettura*, también conocido como Libro IV de 1.537 de Serlio. El primero, compuesto solo de textos excluyendo conscientemente la realización de ningún dibujo, en parte por las limitaciones técnicas de su reproducción²; el segundo, “con imágenes impresas, es decir, información cuantitativa precisa (o datos, como diríamos hoy) que podía ser registrada y transmitida en un formato visual confiable.” Y con ello, una “estandarización visual” de reproducción mimética entre lo publicado y lo construido que ha perdurado hasta el siglo XX. La aparición de la fotografía a principios de este siglo, afianzó esta hegemonía de la imagen, pero limitó a su vez el margen de manipulación de lo expuesto. Tuvo que venir el fotomontaje, el collage, para movilizar el repertorio visual vacante. Un fenómeno como las revistas de arquitectura, con su mezcla de manifiesto y experimentación gráfica, recrearon y dominaron el panorama de las vanguardias europeas lo que supuso una codificación de lo expuesto que influyó notablemente en la difusión y definición de lo que fue la Modernidad. Una Modernidad con episodios donde el mito y la realidad se confundían de una manera fortuita como fue el caso del Pabellón de Barcelona, descrito por Jonathan Hill en “Iconic Pictures” dentro del libro compilado

² Carpo, M. 2003. *La arquitectura en la era de la imprenta*. Madrid: Catedra, p. 9. Se lanza la hipótesis de que Alberti era conocedor de la imposibilidad de una reproducción exacta de cualquier dibujo y se autoimpuso la premisa de un tratado solo escrito.

por Kester Rattenbury, *This is not architecture*.³ En él se pone de manifiesto la importancia de las representaciones sobre la propia arquitectura llegando al extremo de confundir la una por la otra. Una parte fundamental del repertorio formal de la incipiente arquitectura moderna fue conocido durante más de medio siglo solo a través de 16 fotografías⁴ realizadas durante la Exposición Internacional a esta obra fundamental de Mies van der Rohe, el cual a su vez las manipuló y las tuteló siendo “las únicas imágenes que aprobó que se imprimieran”⁵ llegando a ser el único material de proyecto que adquiriría de este modo su equivalencia con la obra material. Más aun, Juan Pablo Bonta⁶ nos indica que la condición de icono de la arquitectura moderna lo alcanzó años después de haber sido desmantelada la obra, asumiendo este rol solo por aquellas imágenes sin ningún respaldo físico que lo sustentara. Y a lo mejor en parte fue por eso. Con el tiempo ejemplos de esta legitimación “solo desde las imágenes” no ha hecho más que aumentar como es el caso de las arquitecturas radicales de los años 60 y 70 que aprovecharon la difusión popular de un formato asequible como fueron las pequeñas revistas para reconocerse como alternativa crítica de lo

³ *This is Not Architecture* reúne a una serie de escritores de distintas disciplinas (periodistas, historiadores, diseñadores de videojuegos, cineastas y arquitectos) para dialogar sobre el argumento de la influencia de las representaciones en la definición de la arquitectura.

⁴ Las fotos más conocidas fueron realizadas por la agencia oficial Berliner-Bild-Bericht para el gobierno alemán.

⁵ Dodds, G. 2005. *Body in Pieces: Desiring the Barcelona Pavilion*. London: Routledge. p. 171.

⁶ Bonta, Juan P. 1975. *Anatomía de la interpretación en arquitectura. Reseña semiótica de la crítica del Pabellón de Barcelona de Mies van der Rohe*. Barcelona: Gustavo Gili.

establecido como indica Beatriz Colomina en su libro “Clip/Stamp/Fold” (Cortar, sellar, doblar).

Lo cierto es que la figura del editor, como indica Álvarez, ha condicionado no solo el conocimiento de la arquitectura sino, realizando el camino inverso, los modos de proyectar presentes y futuros. Si esto fue así en un contexto de división del trabajo, donde la producción, el diseño, la distribución y comercialización editorial y su recepción estaba en manos de distintos agentes, que se puede esperar cuando esta segregación ha vuelto a eliminarse por el concurso de los medios digitales. El *prosumidor*⁷, término actual en el cual productor, editor y consumidor recaen en la misma persona, nos retrotrae al principio, en los albores del nacimiento del libro, cuando este nivel autodidacta se hacía extensivo a todos los procesos creativos, pero ahora con la salvedad de ver reducida la carga intelectual del material producido sustituido por una recombinación de información prestada. La prioridad se centra actualmente en esta autoedición. Y la misma conlleva la eliminación de la intermediación, de la mediación que conferían los medios tradicionales en su papel de filtro aglutinador de los debates. Paradójicamente, los medios digitales suponen ahora *desmediación*⁸ (Chul-Han 2014, 23), y con ello,

⁷ En 1972, Marshall McLuhan y Barrington Nevitt sugirieron, en su libro *Take Today* (p. 4), que con la tecnología electrónica el consumidor podría llegar a ser un productor al mismo tiempo.⁸ En el libro de *The Third Wave* (La tercera ola, 1980), el futurólogo Alvin Toffler acuñó el término “prosumidor”. Wikipedia.

⁸ “Medios como blogs, Twitter o Facebook liquidan la mediación de la comunicación, la desmediatizan. La actual sociedad de la opinión y la información descansa en esta comunicación desmediatizada. Cada uno produce y envía información. Esta desmediatización de la comunicación hace que los periodistas, estos representantes en tiempos elitistas, estos hacedores de opinión —es más, sacerdotes

un menor riesgo de manipulación en el mensaje que sin embargo la realidad tozudamente desmiente. La razón de ello sea quizás mucho más profunda que el mero intercambio lúdico de información entre usuarios y tiene mucho más que ver con los mecanismos de defensa de un capitalismo tardío⁹, que se inmuniza en esta masa de hiperindividualistas¹⁰ que se ven autorrealizados en “el hedonismo,... el énfasis en lo relacional y psicológico,..., y el cultivo de la autonomía individual” (Lipovetsky 2001, 15). Una prueba de ello es el “selfie”, la inserción de la propia imagen como recurso explícito de su autoría. Asistimos así a una segunda vuelta de tuerca del individualismo que, si en un inicio, sirvió de base para el desarrollo de las sociedades democráticas modernas (Dumont, 1987), ahora en su hipertrofia, supone de facto su aniquilamiento hacia una homogeneidad en los comportamientos marcados por modas donde como apunta Neil Leach, da como resultado una cultura de consumo sin sentido, donde no hay posibilidad de un discurso significativo. La libertad ganada sin intermediarios se convierte así en un espejismo de posibilidades donde cada uno cree ser mediador activo *autofiltrando* la información que manipula. Sin embargo, esa quimera de control del proceso sucumbe en las propias herramientas que lo posibilitan “adoptando las fórmulas de ocio elaboradas por las

de la opinión—, parezcan superfluos y anacrónicos. Este medio digital liquida toda clase sacerdotal.”

⁹ Y su capacidad abarcante como “forma de vida total” como diagnosticará Harvey. Ver Minguet Medina, Jorge (*Aspectos de*) *la arquitectura después de Bretton Woods*. Sevilla: Universidad de Sevilla, 2017.

¹⁰ Término empleado por Lipovetsky en un artículo titulado “La postmodernidad a debate” (2001).

organizaciones especializadas”¹¹ como en la actualidad son Google, Microsoft o Facebook. Porque si hay algo que hace atractivo este formato es precisamente esa apariencia de libertad absoluta “la facilidad y variedad que hay a la hora de aplicar filtros a las imágenes, de manera que se puedan generar resultados muy atractivos a nivel visual.”¹² Un atractivo que cada vez más se autoimpone por la inercia de las modas, lo irreflexivo de las tendencias. Que de un modo inconsciente transforma la realidad arrastrando a la propia arquitectura. O al menos una parte de ella. Un ejemplo, “el buque de Thomas Heatherwick. Diseñado sobre la idea de encontrar los elementos por excelencia que fomentasen su fotogenia. Vessel, es simplemente una de las muchas estructuras “instagrameables” que atraen likes, y revalorizan, a través de este interés, esa zona de la ciudad.”¹³

Y no es una excepción sino la regla de lo que nos espera. La inmensa mayoría de los estudios de arquitectura relevantes: OMA, ZHA, FOA...¹⁴ están en estas redes y asumen el juego que se les propone. En ese sentido es elocuente el papel de “influencers” que asumen de una arquitectura que a través de sus textos redactados por sus máximas figuras legitiman los valores

capitalistas de tendencia neoliberal¹⁵ (Spencer, 2016) que luego se traduce en la producción de las obras más mediáticas dentro del panorama arquitectónico reciente. Como diría Baudrillard la única estrategia efectiva que nos queda en el presente es la seducción.¹⁶ Y esto lo aleja del plano de la razón trasladando su justificación estética al puro sentimiento, al agrado generalizado de un autoconsumo complaciente. “Nos alimentaremos de imágenes visuales y auditivas que nazcan y se desvanezcan al menor gesto” (Valery, 1928. Ed. 1999: 131-132). En una inmediatez acelerada.

3. #SENTIMENTAL

“Quizá habría que mirar eso de “la estética de la decoración” y “la estética de la expresión,”¹⁷ Luis Ángel de Benito plantea, con este comentario extraído de la esfera musical, la diferencia de justificar el cambio que, a lo largo de los siglos, por razones compositivas, supuso un aumento de la disonancia, como planteaba Schönberg, frente a la necesidad de comunicabilidad de los sentimientos al margen de las estructuras formales establecidas como argumentaba Hauser. De hecho, este último sobre las transformaciones de la música moderna, indicaba lo siguiente:

11 Lipovetsky, G. 2000. *La era del vacío*. Barcelona: Anagrama, p.107-108.

12 <https://metricool.com/es/que-es-instagram/>

13 Rodríguez del Amo, Arturo. “La Arquitectura de Instagram”. *COSAS de ARQUITECTOS. REVISTA DIGITAL DE ARQUITECTURA ON LINE*. Disponible en <https://www.cosasdearquitectos.com/2020/05/la-arquitectura-de-instagram/>

14 Foreign Office Architect (FOA): Alejandro Zaera-Polo y Farshid Moussavi; Zaha Hadid Architects (ZHA); Office for Metropolitan Architecture (OMA): Rem Koolhaas y Patrik Schumacher.

15 Spencer, D. *The architecture of neoliberalism: how contemporary architecture became an instrument of control and compliance*. London: Bloomsbury, 2016.

16 Perliani, Erica, “El juego de la seducción (en torno a Baudrillard)” Universidad de Buenos Aires. Disponible en https://www.lacavernadeplaton.com/articulosbis/seducion1314.htm#_ftnref40. Baudrillard, J. (1981) *De la seducción*. Madrid: Cátedra.

17 La cita es del programa de RNE, Música y significado, titulado “Una teoría de la evolución”. Disponible en <https://www.rtve.es/play/audios/musica-y-significado/teoria-evolucion-01-10-22/6704593/>

“La «dramática» técnica expresiva, tendente a un sugestivo efecto final, tiene sobre todo su explicación en el hecho de que el compositor se encontraba situado frente a un público cuya atención tenía que despertar y cautivar con medios más efectivos que los usados para el público anterior. Simplemente por miedo a perder el contacto con sus oyentes desarrollaba la composición musical en una serie de impulsos constantemente nuevos y ascendía de una intensidad expresiva a otra” (Hauser 1975,415)

Algo que en lo visual va en paralelo, como vuelve a apuntar Leach, “por la creciente obsesión de los arquitectos por las imágenes y por su producción en detrimento de su disciplina.” (Leach 2001, 10) ¿Y cuánto de amplificado supone la autoedición digital de esta arquitectura a través de unas redes ávidas de estímulos? ¿No estamos acaso ante una arquitectura profundamente emotiva, entendida esta como antagónica a cualquier reflexión compositiva académica? Se usa todo el repertorio de un modo indiscriminado y aleatorio con el único afán de buscar el efecto escondido en las connotaciones simbólicas que todavía estos atesoran. Por otro lado, nada diferente de lo que hace siglos hacía Alberti al componer sus fachadas para iglesias inacabadas utilizando para ello elementos clásicos (columnas, frontones) de una herencia romana redescubierta y nuevamente valorada. Pero hay un matiz fundamental que los diferencia sustancialmente del montaje visual actual: la imagen en sí y no su finalidad en el objeto arquitectónico como base de toda la composición. Los bocetos, las maquetas, los trabajos previos, que históricamente se han utilizado son proyecciones intelectuales de una arquitectura

construida en su fisicidad que ahora en este multiverso digital se ha debilitado. Es cierto que como apunta Mantzou¹⁸ todo código digital es totalmente manipulable, flexible, maleable, y esto supone una ventaja en la simbiosis perfecta con los impulsos afectivos retroalimentados. Pero también lo es la inclinación a un modelo de colectividad de individuales. De un “enjambre digital” como conglomerado de individuos aislados. Cuando uno mira los infinitos *hashtag* que pueblan Instagram o cualquiera otra red social, no estamos ante mera información de un conocimiento posterior sobre lo allí expuesto sino ante una finalidad de lo que se ofrece. La arquitectura son esas imágenes, no sus representaciones por la sencilla razón de haber eliminado esta vinculación a cambio de una expresividad máxima. Llegar a los sentimientos de la gente, sorprenderla, causar sensaciones inmediatas e intensas.

No obstante, como indica Clive Bell, toda obra de arte por el mero hecho de serlo posee un significado, aunque este sea (in)significante como rebate Collingwood.¹⁹ No se niega su doble naturaleza, pero sí, la preponderancia de una sobre otra. Las fases consolidadas de un estilo determinado siempre se han caracterizado por una hegemonía de la representación sobre la expresión.²⁰ En cualquiera de los casos, la razón

¹⁸ Marcos Alba, Carlos L. 2009 “Espacio Material: la arquitectura como extensión topológica”. Tesis doctoral. ETSAM. p.587. Haciendo referencia a: Mantzou, Polyxeni y Bitsikas, Xenofon, “Proyectar en la era del código digital”, Actas Congreso Internacional EGAXII, Madrid. 2008. p.489.

¹⁹ El debate entre la forma significativa de Clive Bell (formalismo) y el expresivismo de Collingwood como expresión de una emoción. El artista experimenta cierto sentimiento y no sabe bien qué es.

²⁰ Así en el marco de las artes visuales (pintura, escul-

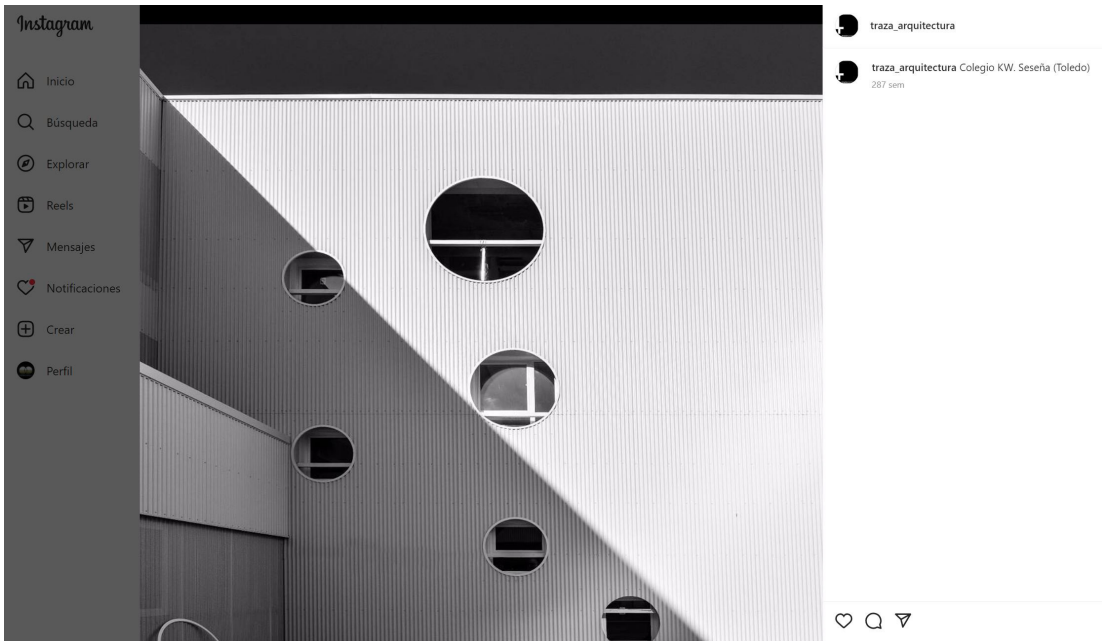


Fig. 1 Colegio KW, Toledo. © TRAZArquitectura (instagram). Disponible en https://www.instagram.com/traza_arquitectura/

de los argumentos que la hicieron posible no está al margen de la emoción que uno experimenta ante una obra pictórica o arquitectónica de estos periodos. Hay pocos recursos emotivos, pues su legitimación se sustenta en los principios compositivos que lo confirman. Muy distinto, sin embargo, es esa revisión de lo “clásico”²¹, de lo canónico,

tura y arquitectura), el Alto Renacimiento de Bramante o el Barroco Frances de Versalles, suponen el culmen de la manifestación de una idea de orden y por lo tanto de una construcción a través del intelecto. Algo similar podía darse en la Modernidad pictórica, o arquitectónica de principios del siglo XX.

21 Por ejemplo, del Estilo Internacional, o como fue la reacción manierista de la Roma del dieciséis, o del regionalismo crítico escandinavo de los años sesenta.

donde se introduce, de un modo consciente un componente expresivo, transgresor, profundamente comunicativo, que lo aleja de la pura razón argumentativa. El propio Barroco como culminación de ese trayecto fue prueba de ello. El Postmodernismo de los ochenta, también. De hecho, la etapa actual se adivina como una decantación expresiva de final de ciclo gestada en la novedad de renunciar al proceso lineal de otros momentos de la historia. Desde esta perspectiva lo virtual aparece en un contexto de crisis del paradigma establecido a través por cierto de una hipertrofia de su esencia visual. Si en el Barroco la expresividad en el arte tenía una finalidad: en Roma, poner de manifiesto el poder papal, en París, la realeza; y en el arte moderno, una nueva sociedad, o la aspiración a ella; en la actualidad, ¿Cuál es su pretensión? En *Democracia Sentimental*, Manuel Arias nos da una

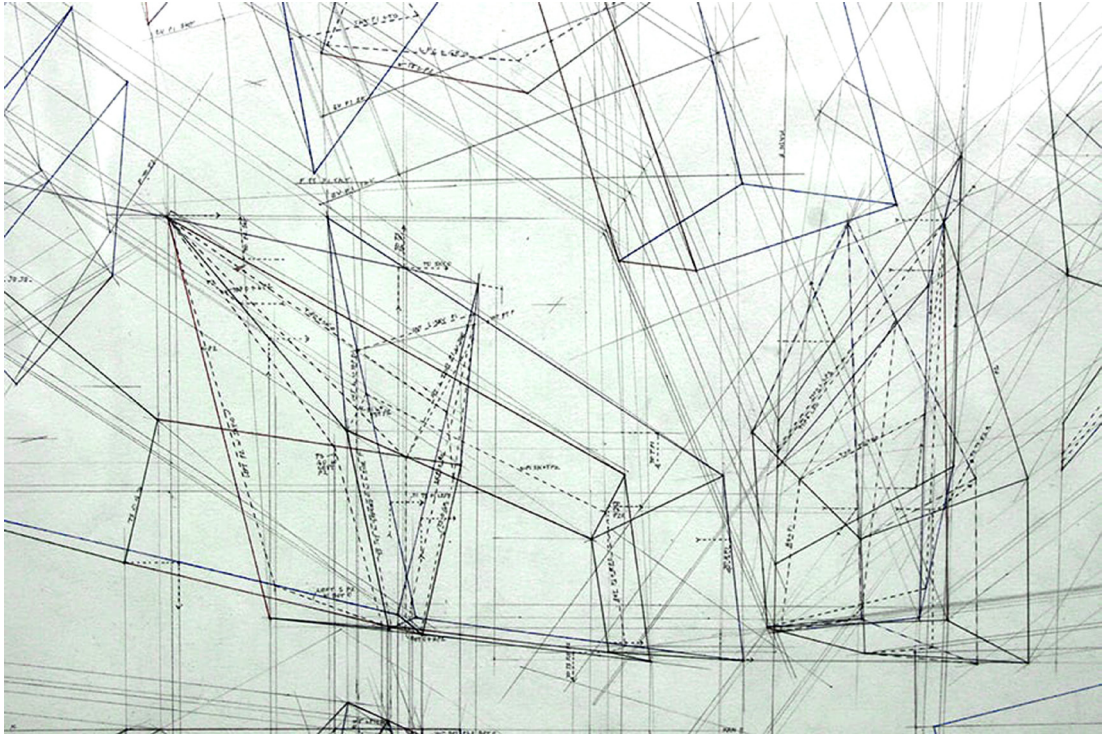


Fig. 2 Preston Scott Cohen, *Deformation of Symmetry 1*, 1993. Pencil on paper. © Metropolis. February 12, 2018. Zachary Edelson.

pista al indicar que la sociedad de hoy tiende “hacia un movimiento de introversión agresiva dominado por las emociones antes que por la razón” (2016, 20) Siguiendo el símil, podíamos denominar a esta arquitectura como sentimental si nos atenemos a lo que indica Villacañas, “el lazo social es de índole sentimental” (2016: 15-16). Un sucedáneo de las legítimas experiencias estéticas en otros momentos auspiciadas por un corpus teórico unificador ahora convertido en una suerte de esteticismo efectista de gran impacto inicial pero poco recorrido posterior. Como afirma Hans Belting en su antropología de la imagen, estas “nunca son lo que afirman ser, copias de la realidad, aunque acaso lo que copian es una idea de realidad. Recuerdan los

contenidos de las creencias y las modas de pensamiento” (2007,136-137). Volviendo a Baudrillard, lo real desaparece, se disuelve en sus representaciones, como un simulacro “que es generado por los modelos de algo real sin origen ni realidad: lo hiperreal” (Baudrillard, 1987: 9). Una incredulidad como credo dentro de un pensamiento atomizado por infinidad de imágenes. Una estética descompuesta por saturación, donde se invierte el proceso de transformación. Ahora el cambio se hará primero desde la emotividad y no desde la representación dado que esta carece de significado.

4. #ESTÉTICAS DE *DES-COMPOSICIÓN*

“Componer es poner algo con algo” (Cervera 2018, 94) de un modo racional y ordenado. La razón de ello la podemos encontrar en esos periodos donde la representación y la búsqueda de la belleza se da en un plano intelectual y no sensorial²². Por lo tanto, lo emotivo descompone. O sin ser tan categórico, tiende hacia la descomposición sin llegar nunca al límite en un orden frágil²³ que posibilita el cambio. O quizás sí en lo que al presente se refiere. El cuestionamiento de los sistemas de transferencia entre lo editado y lo construido desarrollado durante el Renacimiento y asentado en el libro impreso, ha sido dinamitado por completo por Internet y las redes sociales. “La descomposición de este paradigma”²⁴ ha hecho posible habilitar un orden del desorden, la legitimación del accidente, de lo anecdótico y singular como mecanizable y producible (Carpo 2017, 45) Descomponer en este caso es también una forma de composición. De ahí la existencia del guion como formula abierta. Una vuelta de lo artesanal ahora desde lo postindustrial de la mano de la computación acentuado por el propio acceso por parte de los usuarios a los códigos generativos. Porque una característica fundamental a tener en cuenta es

la decantación actual hacia los dispositivos tecnológicos móviles frente a otros formatos que de un modo transversal inciden en cualquier proceso de edición y producción. El manejo compulsivo, muchas veces mezclado con otras utilidades, chats, foros, mantiene esa sensación de control a todas las escalas en una “perversa dictadura del like y del satánico algoritmo.”²⁵ Esta proliferación de lo “móvil” ha cambiado nuestra percepción de la realidad de un modo mucho más profundo de lo que había ocurrido con otras herramientas utilizadas hasta el momento. Cualquier acción significativa ahora es mediada a través de este dispositivo. Si no lo capturamos a través de él y no lo compartimos, la experiencia decae en insignificante. “*La fotogenia ha pasado de ser una consecuencia de un buen proyecto a ser una premisa en el proceso creativo y vivir la experiencia es tan importante como el hecho de que ésta sea visualmente apetecible.*”²⁶

De hecho, la emotividad antes comentada gobierna en cualquier tipo de mensaje gracias sobre todo a la implicación fisiológica que tienen estos dispositivos como extensión corporal. Instagram, o cualquiera de las alternativas actuales, TikTok, Snapchat, Flickr, Pinterest, Tumblr, EyeEm, siguen la misma pauta de mosaico de imágenes o videos de corta duración como estrategia de autoedición digital. Y esta composición se transforma por reiteración en una cacofonía descompuesta, plana y desjerarquizada. Eso trae consigo una estructura genuina en este espacio virtual lleno de “cuantos” de información, continuo

²² Cervera Sarda, 2018. R. Espacio y Tiempo en la Composición Arquitectónica. Madrid: Editorial Munillalera.

²³ Término acuñado por Joaquín Español en su libro *El orden frágil de la arquitectura: 9* (Arquithesis) para poner en evidencia la evolución de la arquitectura hacia ese límite de incertidumbre.

²⁴ Ascenso y caída de los paradigmas visuales: Una entrevista con Mario Carpo. Realizada por Stephannie Fell Contreras en The Bartlett School of Architecture (10 de marzo, 2020) y a través de Zoom (14 de abril, 2020). Publicada en la Revista Materia Arquitectura n° 20. Diciembre 2020. p 16.

²⁵ Pino, Cristina 2021 ““Quiero una foto aquí”, Instagram y el diseño arquitectónico” Arquitectura y empresa. Disponible en <https://arquitecturayempresa.es/noticia/quiero-una-foto-aqui-instagram-y-el-diseno-arquitectonico>

²⁶ Idem.

y discontinuo a la vez.²⁷ En cualquiera de los casos, la comprensión de un ente ilimitado como este pasa indefectiblemente por el detalle. Siempre estaremos ante el fragmento para abordar una totalidad indeterminada y el collage de imágenes funcionaria desde esa lógica. Sin embargo, frente a la descontextualización de fragmentos para su posterior reorganización de los collage originales de las vanguardias, las imágenes que ahora se amontonan en las redes sociales asumen el contexto, aunque alterado, y se construyen con fragmentos desdiferenciados de él. Si el collage que conocemos “es una demostración de cómo lo múltiple se convierte en uno” (Molina 2017, 132) este nuevo collage digital explicita como lo uno también puede ser múltiple, alcanzando validez en esta descomposición. Cuando Mies proclamaba “God is in the details” ante sus alumnos como condición futura de proyecto, definible desde el tamaño de las piezas, estaba apuntando directamente a una nueva concepción del espacio moderno donde la escala se encontraba ausente.²⁸ La belleza fragmentaria de estas imágenes como experiencia estética se sustenta en este equilibrio. Quizás la única posible en la complementariedad de sucesos que se da en este universo digital (Castell 2005, 499). Miles de imágenes lo corroboran. Una colección de miradas que supone de facto la disolución entre fondo y figura en un collage alternativo lleno de espacio “entre” elementos cuya plasmación en dos dimensiones no reduce su

profundidad²⁹ sino todo lo contrario, permitiendo expresar los conceptos de superposición y tangencias que ya lo experimentaron las composiciones neoplásticas, responsables de movilizar en la mente del observador los mecanismos que devuelven la “espacialidad” al conjunto (Muñoz 2022, 137). Esto puede servir de modelo del paso de lo local a lo global ejemplificado en el proceso matemático de tránsito de una contemplación del espacio tridimensional, en el que estamos inmersos, a una nueva concepción del mismo, que llamaremos espacio topológico.”(Tarrés 2010, 3) Cuando se quiso visualizar las cuatro dimensiones del espacio-tiempo, Poincaré planteó³⁰ un espacio visual bidimensional como proyección plana retiniana donde la experiencia de la tercera dimensión estaba al margen de su representación. Una forma de abordar realidades n-dimensionales en el espacio virtual a partir de experiencias n-1 dimensionales de la realidad.³¹ Esto es parte del trabajo de Preston Scott Cohen, arquitecto y profesor de la Harvard Graduate School of Design, basado en la investigación de la geometría proyectiva del siglo XVII, a través de una aplicación novedosa mediante el uso de proyecciones oblicuas, que, “en lugar de simplemente seguir un efecto especial ilusorio hacia las tendencias estilísticas contemporáneas o reclamar un enfoque engañoso “algorítmico” para crear

27 Podríamos hacer una analogía con la naturaleza ondulatoria y de partícula indiferenciados de la física cuántica.

28 Esto último consustancial a un universo virtual no sometido a ninguna condición medible.

29 Como ocurre en los collages de Picasso o Juan Gris.

30 En el capítulo “espacio y la geometría” del libro *Ciencia e hipótesis*.

31 Una aproximación gráfica a estas ideas de Poincaré nos la da Esprit Jouffret, matemático, autor del Tratado elemental de geometría en cuatro dimensiones en 1903, en un intento de hacer visible el hipercubo y otros poliedros complejos.

formas arquitectónicas, se revisa un cuerpo de principios arquitectónicos clásicos y busca nuevas estrategias de diseño con la ayuda de tecnología informática avanzada. Considerar en este caso la geometría proyectiva “como una técnica matemática “inequívoca” y plantear un método de diseño que traduzca el diseño tridimensional a bidimensional “para crear una verosimilitud de la realidad visual” (Park 2003, 157).

Quizás las redes sociales hayan producido una etapa necesaria para emanciparse de lo sabido para acceder a esta nueva naturaleza ampliada de lo real modelando una nueva forma de percepción. Es verdad que “existen otros peligros que se pueden cifrar: en primer lugar, que el consumidor de esa arquitectura visual acabe con dificultades para asimilar la capacidad de las fotografías para transportarnos a momentos y lugares específicos, independientemente de la distancia.”³² Al margen de la utilización de nuevas geometrías generativas de la forma, hay un intento de trasladar algo de lo virtual a lo real para hacer precisamente de lo real parte de ese universo digital. Desde esta posición se entiende la mirada fragmentada y premonitoria de los fotomontajes de Miralles o más recientemente la propuesta escultórica (y arquitectónica) de Isidro Blanco. Una batería de tomas fotográficas que reconstruye una realidad alternativa en proceso a través de una serie de armazones que van desvelando un “matrix oculto” advirtiendo sutilmente

³² Arquitectura, fotografía y redes sociales. Jaime Vergara-Muñoz, Miguel Martínez-Monedero | grupo de investigación HUM-1056, Universidad de Granada. URL de la contribución <www.iaph.es/revistaph/index.php/revistaph/article/view/4812>

la “metarrealidad”³³ que nos rodea. Ejemplos arquitectónicos que experimentan con los planos de información, como el estudio de arquitectura AZPML + UKST³⁴ y su diseño del Museo Coreano de Urbanismo y Arquitectura (KMUA) desde la premisa de veladuras de múltiples edificios aprovechando el armazón mítico de una estructura Domino. Layering Yard³⁵ es otro ejemplo de explicitar desde la materialidad de lo construido la complejidad de lo virtual sin caer en los efectismos ameboides al uso. El “patio de capas múltiples” como titulan la propuesta se apoya en los espacios tradicionales, adhiriéndoles tres capas “de información” que ayudan al tránsito entre lo público y privado.

6. #METARREALIDAD (COMO CONCLUSIÓN)

“No era la aldea global de las comunicaciones electrónicas: era la nueva aldea —fracturada, fragmentada, particularizada— del Internet, donde no se trata de medios masivos sino de personalización masiva” (Carpo 2020, 15)

Las imágenes que pueblan las redes sociales son mucho más que un modo de entretenimiento. Son el medio de expresión de una metarreali-

³³ Aunque se desarrolla en las conclusiones la referencia a este término viene dada por el filósofo italiano Riccardo Campa.

³⁴ AZPML es el equipo formado por Alejandro Zaera. UKST es el equipo dirigido por con Yukyung Kim.

³⁵ Situado en Qianmen, Beijing, China, se plantea como estrategia fundamental atraer a la población urbana con demandas de consumo cada vez más diversificadas a un formato que lo haga posible.

dad³⁶, que al igual que otros medios de edición a lo largo de la historia, sustancian la naturaleza de lo que reflejan. Una red de redes. Infinita y fraccionada en múltiples capas entramada en esas singularidades que conecta de un modo aleatorio. Decía Juan Navarro Baldeweg que si entendemos los objetos como un campo de materia (hilos) y un espacio (vacíos), proyectar es realizar cortes, secciones a este universo continuo³⁷ donde el espacio es el tapiz complementario cuya urdimbre son esos vacíos. Los centenares de fotografías y videos cortos que en cada instante se suben a plataformas como Instagram son ese TAC que en su infinitud de cortes integran por acumulación los objetos con su propio medio en un proceso irrefrenable de descomposición de este binomio. No se abstrae la realidad analíticamente para desde esa simplificación sacar conclusiones, sino que se enfoca particularmente una complejidad para integrar todas las posibilidades que suceden simultáneamente en ella.

Los próximos años serán clave en la transformación radical de todo lo que tiene que ver con la arquitectura. La pandemia solo ha hecho que acelerar este proceso de inmersión en lo virtual. Las redes sociales en su propio devenir acrítico emotivo han contribuido inconscientemente a socavar todos los registros de lo conocido. Al menos, en lo referente a establecer modos diferentes de percibir un

ciberespacio que hasta ahora no pasaba por ser más una réplica clonada de lo real o en su defecto un ejercicio de formas aerodinámicas modelado con splines. Quizás películas como *Todo a la vez en todas partes*³⁸ que explora a través de la descomposición narrativa la simultaneidad episódica del metaverso supongan una referencia narrativa como lo fue *Metrópolis* de Friz Lang para la Modernidad. El torrente ingente de imágenes ha supuesto una concentración exponencial de energía transformadora (Kuhn 1988, 22) con la peculiaridad de no obedecer a una estrategia apriorística como lo fue hasta ahora. El espacio arquitectónico moderno pretendiendo ser real tuvo que optar por cualidades opuestas al propio espacio real para definirse.³⁹ Esta postura no fue casual y muestra la evolución surgida desde la propia visión de mundo desarrollada por la ciencia. El espacio virtual es un metaespacio adscrito a una metarrealidad que amplía los márgenes de lo entendido como real sin dejar de serlo. La asimilación paso a paso de todo esto llevará consigo transformaciones adaptativas en la propia esfera de lo real. El acercamiento de estos dos universos gestará una realidad ampliada que tratará de borrar los límites que ahora los separa. Pero esta vez al contrario, desde lo sentimental hacia lo representativo. Desde los *likes* hacia los bits.

36 En *La metarrealidad*, Campa plantea la ampliación de lo real a través de un desarrollo de la técnica que ha permitido desvelar partes de esa realidad que, aunque nuestros sentidos no lo pueden percibir, reconocemos su existencia. Es el caso de los espectros infrarrojos y electromagnéticos, los rayos X y el propio ciberespacio. A través de un instrumental evolucionado (metatécnica) nuestra ampliación de la realidad es un hecho que nos sitúa en otros posibles estadios más evolucionados.

37 Navarro Baldeweg, J. 1999. *La habitación vacante*. "Tapiz, aire, red", p. 39.

38 La cinta, dirigida por Daniel Kwan y Daniel Scheinert, explora la idea del metaverso.

39 Cualidades del espacio vacío como lo ingrávigo, ilimitado, inmaterial e inacabado. (Muñoz 2022, 40).

7. REFERENCIAS

- Álvarez, Paula V. 2018. “La edición en arquitectura: cultura de la edición vs. cultura del libro”. *SOBRE*. 4, 81-96
- Arias Maldonado, Manuel 2016. *La democracia sentimental. Política y emociones en el siglo XXI*, Barcelona: Página Indómita
- Ascott R. “The Architecture of cyberception”, en <http://observacionesfilosoficas.net/virilo.htm> (1 de junio de 1994). Disponible en <https://revistaiman.es/cibercepcion-e-hiperliteratura/>
- Bauman, Z. (2013): *La modernidad líquida*, Buenos Aires, Editorial FCE.
- Baudrillard, J. (1981) *De la seducción*. Madrid: Cátedra
- Baudrillard, J. (1997) *La ilusión y la desilusión estéticas*. Caracas: Monte Ávila.
- Belting, Hans. 2007. *Antropología de la imagen*. Buenos Aires: Katz Editores
- Bonta, Juan P. 1975. *Anatomía de la interpretación en arquitectura. Reseña semiótica de la crítica del Pabellón de Barcelona de Mies van der Rohe*. Barcelona: Gustavo Gili
- Campa, R. 1995. *La metarrealidad*. Buenos Aires: Editorial Biblos
- Carpo, M. 2003. *La arquitectura en la era de la imprenta*. Madrid: Catedra, 2003
- Carpo, M. 2017. *The second digital turn : design beyond intelligence*. Cambridge: The MIT Press
- Carpo, M. 2020. “Ascenso y caída de los paradigmas visuales: Una entrevista con Mario Carpo.” Realizada por Stephannie Fell Contreras en The Bartlett School of Architecture (10 de marzo, 2020) y a través de Zoom (14 de abril, 2020). Publicada en la Revista Materia Arquitectura n° 20. Diciembre 2020. p 6-23
- Castells, Manuel. 2005. *La era de la información (vol. 1): economía, sociedad y cultura. La sociedad Red*. Barcelona: Alianza Editorial.
- Cervera Sarda, M. 2018. *Espacio y Tiempo en la Composición Arquitectónica*. Madrid: Editorial Munilla-Lería
- Chul-Han, Byung. 2014. *En el enjambre*. Barcelona: Herder
- Cuccorese, M. 2007. *Jean Baudrillard y la seducción*. Madrid: Campo de Ideas
- Dodds, G. 2005. *Body in Pieces: Desiring the Barcelona Pavilion*. London: Routledge
- Dumont, L. 1987. *Ensayos sobre el individualismo*. Madrid: Alianza
- Español, J. 2001. *El orden frágil de la arquitectura: 9 (Arquithesis)*. Madrid: Fundación Arquia
- Hauser, Arnold. 1975. *Historia social de la literatura y el arte*. vol.1. Barcelona: Guadarrama
- Kuhn, Thomas S. 1988. *La estructura de las revoluciones científicas*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.
- Leach, Neil. *La an-estética de la arquitectura*. Barcelona: Gustavo Gili
- Lipovetsky, G. (2001). “La postmodernidad a debate” *Revista De Pensament I Anàlisi*, (1), Castellón: Universidad Jaume I. 15-17

- Recuperado a partir de <https://www.e-revistas.uji.es/index.php/recerca/article/view/281>.
- Lipovetsky, G. 2000. *La era del vacío*. Barcelona: Anagrama
- Mantzou, Polyxeni y Bitsikas, Xenofon. 2008 “Proyectar en la era del código digital”. Actas Congreso Internacional EGA XII. Madrid.
- Marcos Alba, Carlos L. 2009 “Espacio Material: la arquitectura como extensión topológica”. Tesis doctoral. ETSAM
- Minguet Medina, Jorge. 2017 (*Aspectos de*) *la arquitectura después de Bretton Woods*. Sevilla: Universidad de Sevilla
- De Molina, S. 2017. *Hambre de arquitectura. Necesidad y práctica de lo cotidiano*. Madrid: Ediciones asimétricas
- Muñoz Carabias, Francisco F. 2022. *La paradoja de Mies. Las (in)visibles simetrías continuas del espacio moderno (a través del Pabellón de Barcelona)*. Buenos Aires: Diseño Editorial
- Navarro Baldeweg, J. 2001. *La Habitación vacante*. 1ª ed. 1999. Valencia: PRE-TEXTOS
- Park, JH. 2003. “Preston Scott Cohen—Contested Symmetries and Other Predicaments in Architecture”. *Nexus Netw J* 5, 157–160 (2003). <https://doi.org/10.1007/s00004-002-0010-8>
- Perliani, Erica, “El juego de la seducción (en torno a Baudrillard)” Universidad de Buenos Aires. Disponible en https://www.lacavernadeplaton.com/articulosbis/seduccion1314.htm#_ftnref40
- Pino, Cristina 2021 “Quiero una foto aquí’, Instagram y el diseño arquitectónico” *Arquitectura y empresa*. Disponible en <https://arquitecturayempresa.es/noticia/quiero-una-foto-aqui-instagram-y-el-diseno-arquitectonico>
- Rattenbury, K. (Editor) 2002. *This is Not Architecture: Media Constructions*. London: Routledge.
- Rodríguez del Amo, Arturo. “La Arquitectura de Instagram”. *Cosas de arquitectos. Revista digital de arquitectura* on line
Disponible <https://www.cosasdearquitectos.com/2020/05/la-arquitectura-de-instagram/>
- Spencer, D. 2016. *The architecture of neoliberalism: how contemporary architecture became an instrument of control and compliance*. London: Bloomsbury
- Villacañas, José Luis. 2015. *Populismo*, Madrid: La Huerta Grande.
- Valery, Paul. 1928. *Piezas sobre arte*. Madrid: Visor, ed. 1999
- Tarrés Freixenet, Juan. 2010. “Los espacios abstractos”. Universidad Complutense. Madrid. [chrome-http://www.mat.ucm.es/cosasm dg/cdsmdg/ideas/documentos/tarres.pdf](http://www.mat.ucm.es/cosasm dg/cdsmdg/ideas/documentos/tarres.pdf)
- Gómez Echeverri, Fernando. 2022. “Entrevista a Ai Weiwei”. *ETHICS 19*. Disponible en «Internet ha cambiado drásticamente cómo se comporta y piensa la gente» <https://ethic.es/2022/02/internet-ha-cambiado-drasticamente-como-se-comporta-y-piensa-la-gente-ai-weiwei/>

Francisco F. Muñoz Carabias (Madrid, 1968) Doctor por la Universidad Politécnica de Madrid. En la actualidad es profesor A. Doctor de Composición Arquitectónica en la Universidad de Alcalá (UAH). Miembro del grupo de investigación ARHCIPAI “Arquitectura, Historia, Ciudad y Paisaje” y Eco-Futuring, Laboratorio de Diseño para la Ciudad Verde, ambas de la UAH. Miembro del grupo de investigación GIGAC “Geometrías de la Arquitectura Contemporánea” en la ETSAM-UPM hasta el 2017. Profesor de la asignatura de Taller de Proyectos 3 del Grado de Arquitectura en la Universidad Alfonso X El Sabio (UAX) (Madrid) hasta el 2022 y Coordinador de esta asignatura y de PFG y del MPAA. Master de Proyectos Arquitectónicos Avanzados hasta el 2018. Fundador del estudio TRAZArquitectura donde ha desarrollado proyectos multidisciplinares algunos de ellos fruto de concursos ganados.

