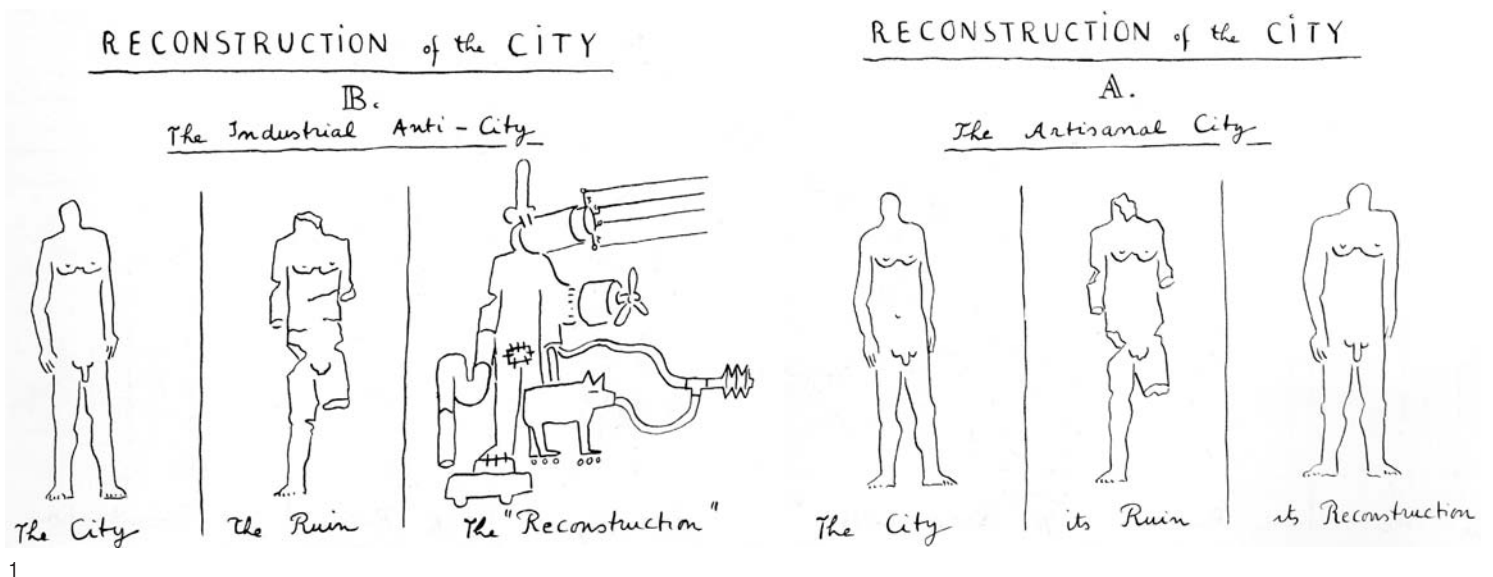


LOS HECHOS POST-MODERNOS DE LA ARQUITECTURA DIGITAL

Francisco González de Canales

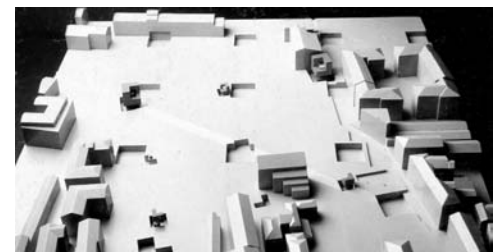
Durante los últimos años, algunas de las figuras más relevantes implicadas en la emergencia de la arquitectura digital en las universidades de la costa Este de los Estados Unidos han comenzado a cuestionar la validez de sus primeras proposiciones. Ya fuera diseño paramétrico o continuidad y fluidez en el campo expandido, la arquitectura digital, extendida ahora a lo largo y ancho del globo, parece estar sufriendo un severo cambio de paradigma. Con el fin de arrojar cierta luz sobre este cambio, el presente artículo se acerca a los inicios y primeras intenciones de la arquitectura digital con el fin de conocer e interpretar mejor sus limitaciones y alcance, así como sus implicaciones más profundas. Para ello, considera importante redefinir nuestro entendimiento de la arquitectura post-moderna en Norteamérica, de manera que podamos comprender con mayor precisión las condiciones bajo las cuales una parte importante de esta arquitectura digital vio la luz. El texto trata de contribuir al debate sobre el diseño digital analizando la producción en ambos lados –post-moderno y digital–, revalorizando las aspiraciones e intereses reales de la arquitectura americana de finales de los años 80, y cómo estas aspiraciones e intereses se relacionan con la aparición de las tecnologías de computación como nuevo mesías de la arquitectura a principios de los 90.



1

El hecho de que la transición de la arquitectura post-moderna a las especulaciones digitales de una joven generación de arquitectos, tales como Greg Lynn, Jesse Reiser o Alejandro Zaera-Polo, ocurriera tan de súbito, resulta hoy crecientemente sospechoso. Más aún, teniendo en cuenta que esta tendencia emergió de algunas de las escuelas más tradicionalistas y con mayor influencia *post-modern* en Norteamérica, este desconcierto se vuelve ciertamente doble. Hasta ahora, tan sólo arquitectos de las conocidas como neo-vanguardias¹, tales como Peter Eisenman o John Hejduk, habían sido referidos como una notable influencia para el desarrollo de la arquitectura digital. Este es el caso por ejemplo de la noción de diagrama, un concepto clave para la nueva generación y cuyo nacimiento se ha vinculado principalmente a los arquitectos antes mencionados². No obstante, a lo largo de los 80, la presencia de las neo-vanguardias en universidades como Princeton o Harvard resultaba cada vez más cuestionada, y la relación entre neo-vanguardistas y neo-traditionalistas o *post-moderns* como Leon Krier o Michael Graves, se volvía cada vez más crispada –algo que quedaba patente en el conocido como debate Eisenman-Krier³. Educada en este clima de crispación, la generación de arquitectos digital comenzó su carrera con una profunda ansiedad por superar la escisión entre ambas ideologías, aspirando a la posibilidad de una futura reconciliación (Figs. 1 y 2).

En el caso de Greg Lynn esta intención se manifiesta con claridad al presentar su arquitectura a principios de los 90 de la siguiente manera:



2

Fig. 1. Propuesta para el Cannaregio con motivo de la Bienale de Venecia, Peter Eisenman, 1978. (BEDARD, Jean-Francois, (ed.), *Cities of Artificial Excavation: The Work of Peter Eisenman, 1978-1988*, Rizzoli, New York, 1994).

Fig. 2. La Reconstrucción de la Ciudad Europea, Leon Krier, 1980. (KRIER, L., *Drawings*, Archives d'Architecture Moderne, Brussels, 1980).

* Una versión menos desarrollada de este texto fue presentada por primera vez en el *II Digital Critical Symposium*, en la Universidad de Harvard, en abril de 2009.

1. La neo-vanguardia es un término ampliamente extendido en Estados Unidos para designar un cierto sector de la arquitectura experimental entre los años sesenta y ochenta, incluyendo arquitectos americanos y algunos europeos tales como Peter Eisenman, John Hejduk, Bernard Tschumi, Rem Koolhaas o Daniel Libeskind, así como el trabajo temprano de Michael Graves, Richard Meier, Charles Gwathmey, Robert Venturi o incluso Aldo Rossi. A estos arquitectos se les suele atribuir una arquitectura de carácter crítico y participe de una cierta idea de proyecto de autonomía disciplinar especialmente relevante entre principios de los setenta y mediados de los ochenta. Aunque existen vínculos especialmente en el lado Europeo, este sector de la arquitectura se entiende normalmente como opuesto a los grupos experimentales tales como Archigram, Archizoom o Superstudio. Sobre la definición y ejemplos de las neo-vanguardias ver HAYS, K. Michael, *Architect's Desire: Architecture's Desire: Reading the Late Avant-Garde*, Cambridge, MA, The MIT Press, 2009.

2. Alrededor de 1993, Robert E. Somol acreditaba a John Hejduk por traer el concepto de diagrama a la cultura arquitectónica a través de sus máscaras de los años ochenta, al mismo tiempo que Greg Lynn elaboraba su propia noción de diagrama derivada de los procesos indécicos de Peter Eisenman. SOMOL, Robert E., "One or Several Masters?", en HAYS, K. Michael (ed.), *Hejduk's Chronotope*, Princeton Architectural Press, New York, 1996, ponencia a un congreso presentada en 1993.

3. El libro-simposium *Eisenman-Krier: Two Ideologies* editado hace unos años por Cynthia Davison, revive este periodo en la universidad americana, que enfrentó ideológicamente a Leon Krier (neo-tradicionista) y Peter Eisenman (neo-vanguardista) a mediados de los 80. Una larga entrevista entre ambos publicada en *Skyline* en 1984 es el punto más intenso de este enfrentamiento que se conoce normalmente como el debate Eisenman-Krier. Es interesante ver los ensayos de arquitectos como Robert Somol o Stan Allen, que eran aún estudiantes en ese periodo y que luego fueron fundamentales en el desarrollo de las teorías que acompañaron a la emergencia del diseño digital. Ambos parecen situarse en una posición que no discrimina específicamente ninguna de las dos ideologías enfrentadas. DAVISON, Cynthia (ed.), *Eisenman-Krier: Two ideologies: a conference at Yale University School of Architecture*, Monacelli Press, New York, 2004.

4. LYNN, Greg, "Probable Geometries: the Architecture of writing in bodies", en *Folds, Bodies and Blobs, Collected Essays*, La Lettre volée, Bruxelles, 1998 (publicado primero en *ANY* en 1993).

5. Peter Eisenman hizo popular el uso del término peyorativo *Po-Mo* en alusión directa a la producción del post-modern americano y su vertiente más reaccionaria, populista y neoclasicista. Figuras tales como Robert A. M. Stern o Charles Moore recibían a menudo este calificativo, mientras que Robert Venturi o su venerado Aldo Rossi –sobre todo en sus arquitecturas anteriores a los ochenta, no serían normalmente asociados a la arquitectura *Po-Mo*. El pensamiento filosófico post-moderno de Lyotard, Jameson, etc., también estaría excluido de esta ridiculización, que era igualmente seguida por teóricos como Colin Rowe, K. Michael Hays o Georges Baird.

6. KIPNIS, Jeffrey, "Throwing Stones -The Incidental Effects of a Glass House", en *Philip Johnson. The Glass House*, Pantheon Books, New York, 1993, pp. 21-32.

7. KIPNIS, Jeffrey, "Introduction Part I. 1993", en *Philip Johnson. Recent Work*, Academy Editions, London, 1996, pp. 6-10.

8. Kipnis, en este punto gusta relacionar a Johnson con Rem Koolhaas.

9. Paradigmáticamente, desde 2006 Greg Lynn ha comenzado a criticar sus posiciones de los años noventa y su anterior "determinismo paramétrico" en la mayoría de sus charlas en público. FOA y Reiser+Uememoto también han abandonado drásticamente la posición que les llevó al reconocimiento internacional en los 1990.

"Ni la reaccionaria llamada a la unidad ni el desmantelamiento de la misma de las neo-vanguardias, a través de la identificación de contradicciones internas, parecen adecuados como modelos para una arquitectura y urbanismo contemporáneos. En su lugar, se está formulando una fluidez alternativa capaz de evadirse de estas estrategias dialécticamente enfrentadas. Son característica común de las distintas fuentes que informan este trabajo post-contradictorio –geometría topológica, morfología, morfogénesis, teoría de las catástrofes y tecnologías de la computación provenientes tanto de defensa como de Hollywood– las transformaciones fluidas de integración intensa de diferencias dentro de un sistema continuo aunque heterogéneo".

Bajo tal espíritu de reconciliación "post-contradictorio", no parece demasiado fuera de lugar sugerir que si hubo un reconocido transvase de ideas y herramientas de las neo-vanguardias a la arquitectura digital, hubo seguramente también otro de las corrientes neo-tradicionistas y del denigrado Po-Mo⁵, tan presente por entonces en las universidades americanas de la Costa Este americana. La pregunta sería: ¿cómo pudieron personalidades a priori tan distanciadas de lo digital, como Michael Graves o Leon Krier, alimentar esta nueva tendencia? Hoy día, cuando el tiempo empieza a situar el *post-modern* en el baúl de la historia, esta incómoda pregunta aparece con mayor interés que nunca, es decir: ¿cuánto debe la investigación en arquitectura sobre topología, morfogénesis y diseño con tecnologías de computación al legado del *post-modern*?

RELEYENDO EL POST-MODERN

Durante los últimos cuarenta años, desde Diana Agrest y Mario Gandelsonas a Charles Jenks, hemos entendido el *post-modern* americano principalmente a través de los ojos de la semiótica, el lenguaje y la comunicación de masas. Si bien es cierto que la semiótica haya podido ayudar al desarrollo de la arquitectura digital –ya que, reducida a un conjunto de signos legibles, la arquitectura queda así preparada para ser computada digitalmente–, esta lectura parece ser insuficiente a la hora de entender algún vínculo socio-cultural más profundo entre *post-modern* y arquitectura digital. De hecho, el vínculo semiótico podría ser la conexión más débil, ya que la generación digital ha alcanzado notoriedad pública por su rechazo y desinterés explícito por el significado lingüístico y el lenguaje en sí de la arquitectura. "Máquinas abstractas", diagramas, "artes menores", y básicamente, citando conceptos de Deleuze en lugar de los de Chomsky, Eco o Derrida, componían las referencias dispersas de una generación, que sin saber completamente cual era la finalidad de sus especulaciones, quería dejar claro que la lingüística no era ya del interés de la arquitectura.

Como contrapunto a la lectura lingüística, una generación más joven de críticos norteamericanos ha tratado de encontrar una explicación alternativa a la producción del *post-modern* americano. Uno de los esfuerzos más loables en el desarrollo de estas hipótesis ha sido el de Jeffrey Kipnis, quien ha investigado la posibilidad de leer parte del *post-modern* como la elaboración de una especie de "catálogo de efectos incidentales" en arquitectura⁶. Esta tradición no se acreditaría principalmente a las figuras claves del Po-Mo, como Robert A. M. Stern, Charles Moore o Michael Graves, sino a la siempre difícil figura de Philip Johnson. A través de la lectura de Kipnis, la personalidad ecléctica de Johnson puede ser entendida de manera coherente como una continuada investigación sobre la noción de efecto en arquitectura, yendo de su casa de cristal al edificio AT&T, y de ahí a las torres Kio⁷ (Fig. 3). Como resultado, la ansiedad contemporánea por describir una arquitectura puramente ambiental, es decir, no lingüística sino más bien como una sensación en estado puro producida por efectos arquitectónicos que no se mantienen por forma o estructura arquitectónica alguna, debería ser considerada –según Kipnis– como el legado fundamental de Johnson. No obstante, aunque esta hipótesis es bastante ingeniosa, y nos ayuda a articular un vínculo más sofisticado entre el *post-modern* y ciertas posiciones de vanguardia actuales⁸, esta teoría particular no parece ser útil para encontrar la relación entre la producción digital y las personalidades postmodernas anteriormente mencionadas.

Más recientemente, una nueva ponderación de la emergencia de la arquitectura digital por algunos de sus protagonistas podría arrojar cierta luz sobre este debate. Se ha vuelto recurrente que figuras como Greg Lynn y Alejandro Zaera-Polo comiencen sus conferencias admitiendo que tanto la fluidez y continuidad total de la arquitectura en el campo expandido como la libertad sobre ella de los cuerpos en acción que tanto promulgaban en sus primeros proyectos y textos, deben ser ahora relativizadas. Más centrados en el desarrollo de sus propias oficinas profesionales, estos arquitectos ofrecen ahora un marco alternativo desde el que leer su producción más reciente⁹. De una manera sucinta, esta nueva interpretación propondría que la emergencia digital no puede ser entendida aisladamente como una revolución tecnológica e instrumental, sino más bien como un cambio generacional que supone a su vez un profundo cam-

bio de ideología en la arquitectura, que va de un paradigma discursivo a un nuevo paradigma material-performativo¹⁰. En este nuevo paradigma, el arquitecto ya no narra y se posiciona a través de la arquitectura, ya no hace discurso a través de ella, sino que se haya inserto en un problema de ingenierización de materiales que no guarda compromisos con el lenguaje y el significado, sino tan sólo con la performatividad de los mismos. Es relevante señalar que esta nueva interpretación del tránsito de la neo-vanguardia y la post-modernidad a la arquitectura digital está precisamente relacionado con un ostensible cambio interno en la producción digital registrado durante los últimos años. De hecho, recientemente hemos sido testigos de como la arquitectura digital ha abandonado su ansiedad holístico-utópica de su primer etapa (con la excepción quizá de Karl Chu, quien tozudamente sigue trabajando en escalas conceptuales megalómanas), y se ha dirigido hacia el diseño de productos y los procesos de fabricación CAD-CAM. La emergencia de estas experimentaciones más materiales evidenciaría el creciente asentamiento del nuevo paradigma en el seno de la disciplina.

Si bien este cambio de un paradigma discursivo a otro material suena ciertamente como una reconstrucción a posteriori por parte de sus protagonistas, lo relevante aquí es que este nuevo enfoque reabrirla el debate sobre las vinculaciones entre *post-modern* y digital. De hecho, ¿no fue la arquitectura del *post-modern* sino uno de los más grandes logros en el desarrollo de la cultura material? La reevaluación de lo digital como tránsito desde unas prácticas discursivas a otras materiales no sólo relativiza la importancia de un legado único de las neo-vanguardias en el desarrollo de la arquitectura digital, sino que se ofrece súbitamente como un nuevo puente desde el que trazar conexiones entre el *post-modern* y esta nueva arquitectura.

PRÁCTICAS MATERIALES: MICHAEL GRAVES Y GREG LYNN

“Si yo rompo una taza me quedo sólo con sus fragmentos, pero puedo recrear la taza pegando las piezas de nuevo. Tú dirías que es eso es ir hacia atrás, y es absolutamente correcto. Eso es lo que yo estoy haciendo con la arquitectura”¹¹. Leon Krier.

Con el fin de entender las implicaciones de esta nueva lectura se expondrán los ejemplos particulares de Michael Graves y Greg Lynn, tratando de desentrañar cómo una posible conexión entre ambos pudo ser crucial en el tránsito del *post-modern* a la arquitectura digital a finales de los ochenta. Si bien se ha señalado suficientemente la tremenda influencia de Peter Eisenman en la formación teórica y proyectual de Lynn¹², parece razonable pensar que una personalidad del peso de Graves en Princeton en los años 80 pudiera también dejar huella en el joven arquitecto, que llegaba a la escuela de arquitectura con estudios previos en filosofía y sin ninguna formación disciplinar. Es en la desconocida relación entre Graves y Lynn que se centran las siguientes líneas.

Cuando Greg Lynn llegó a Princeton, el tránsito de Michael Graves desde las especulaciones compositivas neo-corbuserianas hasta a los *collages* neo-clasicistas se había asentado hacia ya una década, separando definitivamente su trabajo de aquel de las neo-vanguardias y de su antiguo socio Peter Eisenman¹³. No obstante, la relevancia específica del trabajo de Graves en este periodo es aún difícil de evaluar. Dos ensayos sobre su obra escritos en los años setenta por Mario Gandelsonas y Alan Colquhoun son aún fundamentales para poder comenzar a abordar esta arquitectura. En el primero, escrito a principios de los setenta, Mario Gandelsonas definía la arquitectura de Michael Graves como “semántica”, en contraposición a las “operaciones sintácticas” de Peter Eisenman¹⁴. Esta distinción de Gandelsonas resulta bastante acertada, ya que el uso de un lenguaje alusivo y metafórico será siempre propio de Graves a lo largo de toda la carrera (Fig. 4). Más adelante, en 1978, cuando el giro clasicista de Michael Graves ya se había producido, Alan Colquhoun era capaz de separar inteligentemente su uso del lenguaje clásico del de Robert Venturi, “ya que Graves no mostraba interés alguno en lo que parecía ser la preocupación fundamental de Venturi: el problema de la comunicación en las sociedades democráticas modernas”¹⁵. El análisis de Colquhoun no se queda ahí, y alcanza una notable profundidad sobre el entendimiento de los comienzos del Graves clasicista. Según el crítico británico, al haber desarrollado su arquitectura hasta los ochenta a través de casas privadas y ampliaciones y reformas de las mismas, Graves había alcanzado una especie de relación idílica entre un lenguaje y un modo particular de construir, el *balloon frame*¹⁶ —un sistema que le permitía solventar *ad hoc* los problemas estructurales que le pudieran surgir en el diseño (Fig. 5). En manos de Graves, la arquitectura se había convertido en un juego en el que el límite entre valor estructural y valor semántico quedaba difuminado, de modo que —según la lectura de Colquhoun— el *balloon frame* se redefinía esencial-



3



4



5

Fig. 3. Casa de Cristal en New Canaan, CO, Philip Johnson, 1949. (KIPNIS, Jeffrey, *Philip Johnson: The Glass House* Pantheon Books, New York, 1993).

Fig. 4. Alexander House, Michael Graves, Princeton, NJ, 1971. (DUNSTER, David, *Michael Graves*, Academy Editions, 1979).

Fig. 5. Claghorn House, Michael Graves, Princeton, NJ, 1974. (DUNSTER, D., op. cit.).

10. Por señalar un ejemplo sobre esta postura se puede consultar la entrevista: KARA, Hanif, “Nontraditionality. Alejandro Zaera interviewed by Hanif Kara”, en *Design Engineering AKT*, Barcelona, Actar, 2008. Por otra parte, Stan Allen ha hecho también referencia a este cambio de paradigma desde la perspectiva del *landscape urbanism* en sus últimas charlas, tales como *Before and After Landscape Urbanism* en la AA, Londres, 27 de enero de 2009.

11. EISENMAN P., KRIER L., “Eisenman and Krier: A conversation”, en DAVISON, C. (ed.), *Eisenman-Krier: Two ideologies: a conference at Yale University School of Architecture*, Monacelli Press, New York, 2004, p. 31 (publicado originalmente en febrero de 1983 en *Skyline*).

12. Lynn no sólo trabaja en la oficina de Eisenman a finales de los ochenta, sino que participa intensamente en las reuniones *Any* organizados por Eisenman y su mujer Cynthia Davidson.

Fig. 6. Studies for the Fargo-Moorhead Cultural Center, Michael Graves, 1977. (DUNSTER, D., op. cit.).

13. En los sesenta, a su vuelta de Cambridge, Peter Eisenman y Michael Graves habían mantenido una colaboración profesional que duraría varios años, y de la que destaca una propuesta urbana para Harlem (Nueva York), que fue expuesta en el MoMA en 1967. Estos proyectos se basaban en experimentaciones formales siguiendo una estética neocorbuseriana, que sería en cierta medida característica de los NY Five. A lo largo de los setenta los arquitectos se van distanciando hasta convertirse prácticamente en opuestos a mediados de los ochenta.

14. GANDELSONAS, Mario; MORTON, David, "On Reading Architecture", en BROADBENT, G. (ed.), *Signs, Symbols and Architecture*, Wiley, New York, 1980 (Originalmente publicado en *Progressive Architecture*, n. 53, marzo 1972).

15. COLQUHOUN, Alan, "From Bricolage to Myth, or How to Put Humpty-Dumpty Together Again", en HAYS, K. M., *Architecture Theory since 1968*, Columbia Books of Architecture, New York, 1998, p. 339 (originalmente publicado en *Oppositions*, n. 12, primavera 1978).

16. El *balloon frame* es el tipo de construcción de madera más característico de Estados Unidos. En ella las vigas y pilares se sustituyen por una estructura de listones más finos y numerosos. Esto permite una mayor manejabilidad y el arriostramiento continuo a lo largo de la superficie. La mayor parte de las viviendas unifamiliares en Estados Unidos están construidas con este sistema.

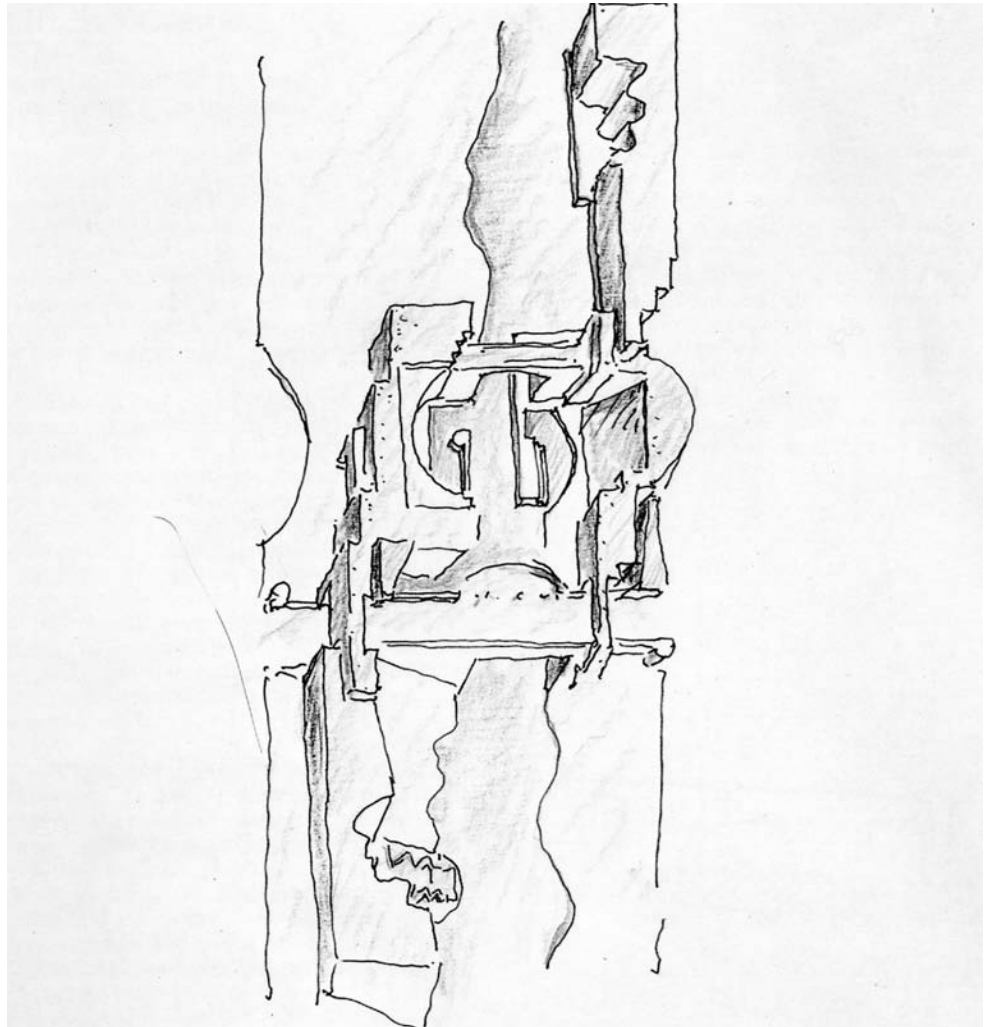
17. El libro de ensayos de Roland Barthes *Mitologías*, donde se disecciona el concepto de mito en la cultura de los años 50, se había vuelto un referente muy común en interpretaciones lingüísticas críticas en los años 60 y 70. El mito es entendido como un empobrecimiento del lenguaje que se vuelve pura forma o imagen. Algunas líneas del libro de Barthes pueden clarificar esto. "Al devenir forma, el sentido deja su contingencia, se vacía, se empobrece, la historia se evapora, no queda más que letra. Encontramos aquí una permutación paradójica, una regresión anormal del sentido a la forma, del signo lingüístico al significante mítico (...) La significación es el mito mismo, así como el signo saussuriano es la palabra". BARTHES, Roland, *Mitologías*, Siglo XXI, Madrid, México, Buenos Aires, 1980 (original en francés publicado en 1957), pp. 209 y ss.

18. Rowe se refiere a la escisión entre moral y física, entre palabra y carne en la arquitectura, y loa el trabajo de los Five por tomar la forma y relegar la moral de las vanguardias europeas. ROWE, Colin, "Introduction", en *Five Architects: Eisenman, Graves, Gwathmey, Heiduk, Meier*, Wittenborn, New York, 1972, p. 3.

19. LYNN, Greg, "Charles Gwathmey: A Physique out of Proportion", en *Folds, Bodies, Blobs*, p. 187. Publicado originalmente en *ANY Magazine*, 1995, p. 11.

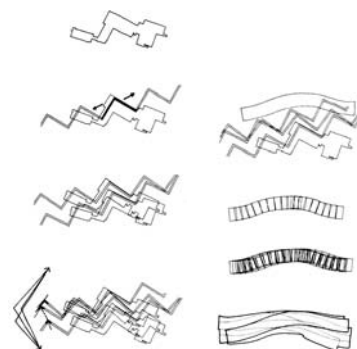
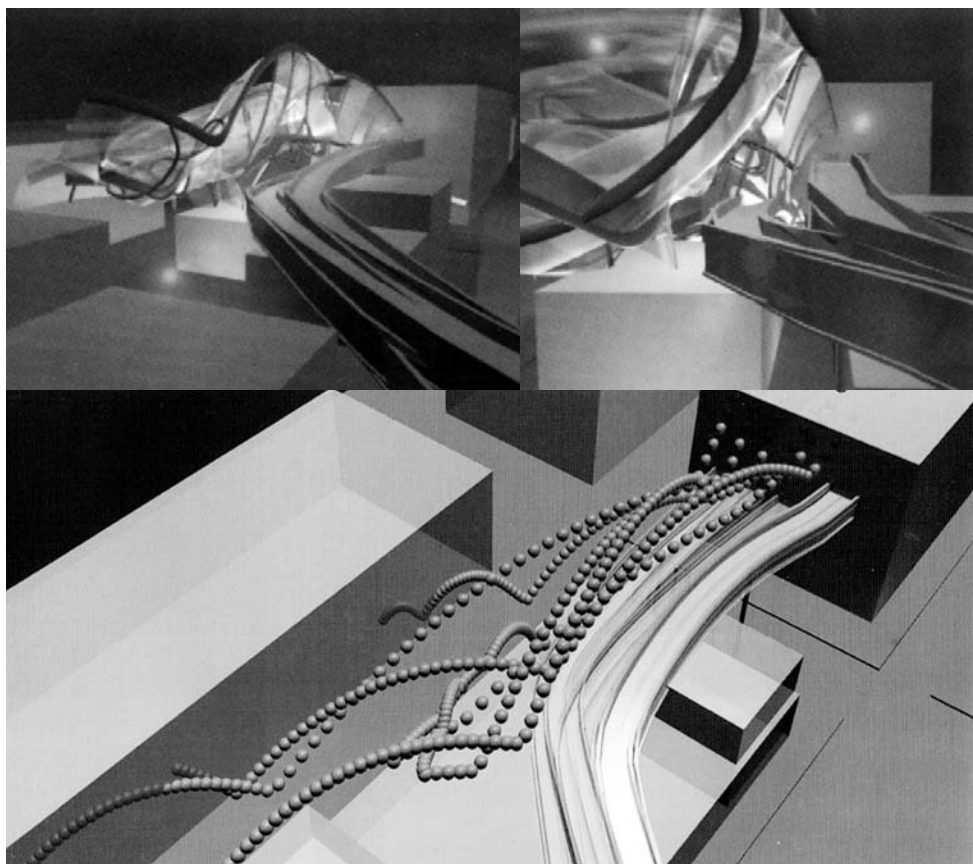
20. LYNN, Greg, "Animated Form", en *Animated Form*, Princeton Architectural Press, New York, 1999, p. 19.

21. Conocidos en inglés como *indexical processes*, índice o indicio se refiere a un tipo determinado de signo lingüístico. Según la clasificación tradicional de C.S. Peirce (indicios, iconos y símbolos), el indicio o índice sería aquél que viene determinado por su objeto dinámico en virtud de la relación real que mantiene con él; es decir, un signo cuyo significado viene dado por la contigüidad física con su detonante, como una huella o una firma.



mente como una metáfora libre de cualquier valor instrumental o utilitario, y elevada así a la categoría de mito según lo conceptualizaría Roland Barthes¹⁷.

Siguiendo el desarrollo posterior de la obra de Graves, la deriva lingüística en sus proyectos no parece detenerse en la apropiación del *balloon frame* como mito barthiano. Más aun, a lo largo de los ochenta su arquitectura parece perseguir la de-significación del lenguaje arquitectónico en sí mismo. Este vaciado de significación lingüística se aprecia con mayor claridad cuando analizamos algunos de sus dibujos más especulativos en lugar de atender directamente a su obra construida (Fig. 6). En ellos, Graves manifiesta un deliberado placer por lo que sería la carne en sí de la arquitectura, donde los fragmentos materiales que se van depositando sobre el papel, inarticulados, desproporcionados e informes, no se refieren significativamente ni aluden a nada en concreto. Lo que presenciamos aquí es la emergencia de una arquitectura en la que la significación se ha desvanecido literalmente para dejar sólo tras de sí partículas carnales a-significantes, inorgánicas, a-proporcionales y sin ningún cuerpo que las articule, llevando así al extremo el lema de Colin Rowe de tomar "la carne" y abandonar "la palabra" de la arquitectura¹⁸. De hecho, en los dibujos de Graves, a pesar de tener un corte aparentemente clasicista, es difícil identificar las excrescencias carnales que crecen a lo largo del papel con una referencia histórica precisa. Sin hacer referencia a nada anterior, estas excrescencias sólo se pueden ofrecer al tiempo de su presente, de modo que no representan (lo que implicaría una referencia a algo previo), sino que simplemente se presentan ante nosotros como una relación particular y específicamente situada entre artefacto y ser humano. De-historizada y de-significada, desposeída de cualquier atributo de significación humano, Graves ha conseguido situar en el mismo nivel conceptual naturaleza y arquitectura, entendidas ahora ambas como la misma carne desnuda que conforma el mundo. Sin embargo, a pesar de esta posibilidad conceptual, y de que Graves haya ya roto con los principios clásicos de proporción y organicidad, sus propuestas se mantendrán



siempre dentro de la tradición ontológica moderna, donde los límites entre naturaleza y artificio están claramente definidos. Una actitud similar de de-significación de la materia arquitectónica se podría encontrar en algunas casas y reformas de apartamentos que Charles Gwathmey realizó en la misma época, donde tal como elogia Lynn, una carne liberada de la represión del lenguaje y de la historia, se muestra explícitamente inorgánica y fuera de proporción con la finalidad última de adquirir su libertad performativa¹⁹.

No obstante, lo que Greg Lynn va a proponer a principios de los noventa, apoyado en la filosofía de Gilles Deleuze, es precisamente transgredir los límites ontológicos aun mantenidos por Graves y Gwathmey entre la arquitectura y su medio. Para Greg Lynn, una arquitectura puramente carnal y a-significada no se distingue (socio-culturalmente) de aquello que la rodea. Siguiendo al arquitecto, “la forma puede conformarse por la colaboración entre la envolvente y el contexto activo en el cual esta se sitúa”²⁰, de ahí que el contexto pueda definir materialmente al edificio mismo en su totalidad. Esto resulta más claro si tomamos como ejemplo su propuesta paradigmática para el concurso del *New York Port Authority*. Efectivamente, el proyecto nace de una apropiación de los procesos indécicos²¹ que Peter Eisenman desarrollaba en los ochenta, donde la arquitectura consistía en una notación de indicios significativos tomados directamente del contexto en el que se desarrollaba proyecto²² (Figs. 7 y 8).

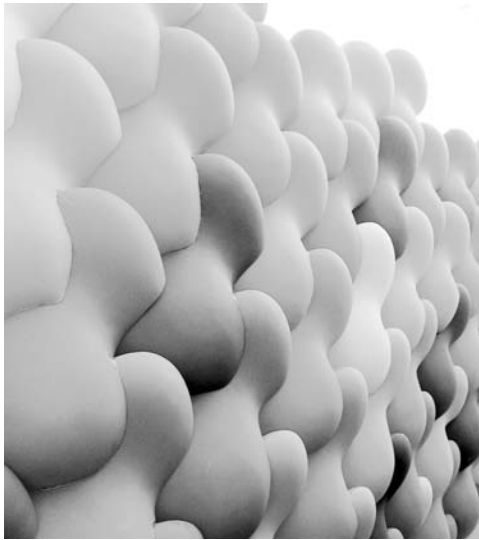
El hecho de que Greg Lynn hubiera dibujado los diagramas para el Centro Aronoff en la oficina de Eisenman da lugar a que esta transposición parezca tan inmediata. No obstante, en contraposición a Eisenman, Lynn no está tomando partículas significativas del contexto. De hecho, el sistema de notación de pequeñas bolas flotantes no tiene significación particular alguna (Fig. 9). El arquitecto está tomando flujos de partículas puramente materiales y a-significantes, y estas son las que de hecho darán forma a la arquitectura. Estas partículas configuran un diagrama como secreción de materialidad en el sentido más radical de la definición de Deleuze, es decir, “como brochazos y manchas de color a-significantes y no-representativas”²³. En lugar de mantenerse dispersas e inarticuladas, estas secreciones materiales son puestas en conjunto como distintas potencialidades dentro de un mismo campo, transformando un entorno urbano fragmentado en una fluida superficie continua que se convierte finalmente en la evolvente del edificio. Algo similar podría apreciarse si tomamos la generación formal de la propuesta del concurso de Ale-

Figs. 7 y 8. Arriba. Aronoff Center for the Arts, Cincinnati, OH, Peter Eisenman, 1988-1996. (GRAAFLAND, Arie, (ed.), *Peter Eisenman: Recent Projects*, SUN, Nijmegen, 1989).

Fig. 9. Izda. New York Port Gate Authority, Greg Lynn, 1994. (LYNN, Greg, *Animate Form*, Princeton Architectural Press, New York, 1999).

22. La primera aproximación a este tipo de procesos se encontraría en su propuesta para Cannaregio, Venecia 1978, primer proyecto urbano de Eisenman desde su época con Graves. En este especulativo proyecto experimental, el arquitecto toma para su sistema de notación indécica elementos físicos preexistentes tales como la iglesia de San Simeone il Piccolo, pero también su última casa (House 11a) e instrumentos y memorias disciplinares como la cuadrícula moderna o el proyecto de Le Corbusier para el hospital de Venecia (esto segundo se justifica en el hecho de que el proyecto de Cannaregio se ubicaba próximo a donde se hubiera construido el hospital de Le Corbusier). El sistema de proyectación como proceso indécico se mejorará a lo largo de los ochenta con ejemplos construidos como el Aronoff Center o el DAAP Building. En ellos, lo que se construye es el sistema de notación en sí, y el significado de la arquitectura viene dado por el rastreo hasta sus inicios de este proceso por cualquiera que sea el lector de la arquitectura. En este sentido, el ejercicio de la arquitectura deviene esta exégesis de un proceso indécico anterior, un rastrear las huellas.

23. DELEUZE, Gilles, “The Diagram”, en *The Deleuze Reader*, BOUNDAS C. V. (ed.), Columbia University Press, New York, 1993, p. 197.



11



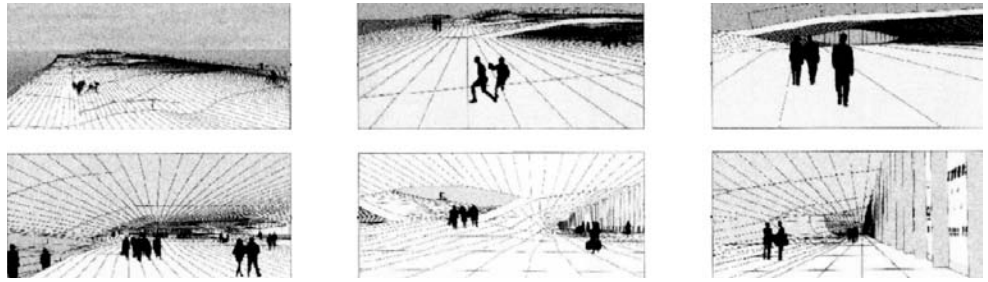
12

Fig. 10. Propuesta para el concurso de la Terminal Internacional de Transportes de Yokohama, Alejandro Zaera Polo y Farshid Moussavi, 1994. (*2G*, Barcelona, 2000, n. 16).

Fig. 11. Blob Wall, Greg Lynn, 2006. (Foto Greg Lynn Form).

Fig. 12. FOA, Viviendas en Carabanchel, 2008.

24. Ver el ensayo de Alejandro Zaera-Polo: "The Politics of the Envelope", en *Log* 13/14 (Fall 2008) y como se relacionaría, por ejemplo, con las viviendas Sociales de FOA en Carabanchel, 2008.



10

jandro Zaera-Polo y Farshid Moussavi para la terminal de Yokohama, que sigue las ideas propuestas por Lynn en el *NY Port Authority*. En Yokohama, el proceso de diseño parametriza los flujos materiales en un determinado campo de acción con el fin de generar la superficie continua que define finalmente la forma del edificio (Fig. 10).

De este modo, si Graves y Gwathmey habían conseguido a-significar y convertir en masa material a-proporcional y desarticulada la arquitectura de los ochenta (pero donde arquitectura y ambiente quedaban separados como entidades autónomas), Greg Lynn y Alejandro Zaera-Polo pretenden volver a juntar estos fragmentos materiales a-significados para postular una nueva fluidez entre arquitectura y ambiente —entendido éste no como un contexto fijo sino como un entorno de acciones dinámicas. De ahí que las primeras propuestas de Lynn y Zaera-Polo, en su afán por superar la vocación hacia el conflicto de las neo-vanguardias (las de complejidad y contradicción, *oppositions*, la deconstrucción, etc.) abrazan ciertos postulados tradicionalistas para llevarnos regresivamente a una especie de estado primitivo —y algo ingenuo— en el que existiría una total coincidencia entre arquitectura y ambiente. Desde el punto de vista formal, esta coincidencia sería manifiestamente expresada a través de distintas modos de continuidad y ambigüedad entre dentro y fuera, biomorfismos aparentes y otras metáforas del estilo. Atrapados en esta sensibilidad tecno-regresiva, el mito de la posibilidad de volver a una especie de edad de oro —sostenida por la razón tecnológica— y en la que las contradicciones entre naturaleza y artificio hayan dejado de existir, alcanza en la obra de estos arquitectos una de sus expresiones más genuinas.

CONCLUSIÓN

A principios de los noventa, Greg Lynn y Alejandro Zaera-Polo representaban el tránsito de las prácticas discursivas a las materiales, donde la arquitectura se convertía en pura y a-significada ingenierización de la materia. Con ello, la arquitectura quedaba definitivamente de-historizada y de-significada, pero sobre todo, era de-politizada de manera consciente en favor del disfrute individual de las nuevas libertades socio-naturales de la reclamada coincidencia entre naturaleza y artificio. Dos décadas después de la emergencia de la arquitectura digital en la costa Este de los Estados Unidos, las promesas de la continuidad socio-natural han desaparecido completamente. No obstante, la noción de una arquitectura como práctica material, y más aún, como una práctica material a-significada y de-politizada persiste a nivel general. Debido a este fenómeno, la arquitectura ha perdido mayormente su potencial crítico para convertirse en un mero lubricante del sistema en el que queda inscrita. Bastaría una mirada atenta a la producción más reciente de Greg Lynn, como el Blob Wall o la silla Ravioli, para ratificar este postulado: muebles-fetichismo a-críticos que inspiran humores y sensaciones y que completan el proceso de de-politización y desarticulación de lo social iniciado años antes (Fig. 11). Por el contrario, algunos de los ensayos y obras más recientes de Alejandro Zaera-Polo parecen querer tomar el camino contrario; es decir, el comenzar a planearse cómo volver a cargar políticamente esa materialidad arquitectónica que perdió su significación y capacidad crítica hace más de dos décadas atrás²⁴ (Fig. 12).

Francisco Gonzalez de Canales. Arquitecto, Master in Design, PhD estudió arquitectura en Sevilla, Barcelona y Harvard University y trabajó para Foster+Partners y Rafael Moneo antes de establecer Canales & Lombardero. Un crítico activo de la arquitectura contemporánea, es actualmente coordinador cultural de la *Architectural Association* de Londres (AACP), donde recientemente ha inaugurado la muestra itinerante *First Works: Emergent Experimentation of the 1960s and 1970s* (comisariada por el mismo y Brett Steele). Entre 2001 y 2006 fue director de la revista *Neutra*, de la que aun sigue formando parte de su comité editorial, y ha colaborado con revistas como *Abitare*, *ARQ*, *Arquitectura COAM* o *RA*. Anteriormente, ha sido profesor de arquitectura en Inglaterra, México, España y Estados Unidos. Actualmente es profesor de Historia y Teoría de la Arquitectura y Director del Taller de Proyectos Inter 8 en la *Architectural Association* y Profesor de Historia de la Arquitectura Moderna de la Universidad de Sevilla.