

YA BIEN ENTRADO EL SIGLO XXI ¿LAS ARQUITECTURAS DEL POST-CAPITALISM?

Alejandro Zaera-Polo*

En 1998 los editores de El Croquis me invitaron a escribir un texto que explicase las tendencias contemporáneas de la arquitectura a principios del siglo XXI. De ello resultó 'Un mundo lleno de agujeros',¹ un texto que tenía como objetivo analizar el 'estado del arte' en la arquitectura global. Estas notas surgen de mi respuesta a una invitación similar formulada 18 años después, ya bien entrado el siglo XXI.

Mucho ha cambiado desde entonces: en 1998, El Croquis era el medio de expresión por excelencia del modelo de una práctica arquitectónica global que había consolidado el sistema de los arquitectos-estrella. Vale la pena recordar lo que estaba ocurriendo en paralelo a mayor escala: la Federación Rusa llevaba en decadencia una década; el escándalo Clinton-Lewinski acababa de estallar después de la exitosa incursión del Presidente Clinton en el fundamentalismo del mercado; la moneda del euro estaba en proceso de producción; China se había incorporado efectivamente al capitalismo, y la burbuja dot-com estaba a punto de explotar.

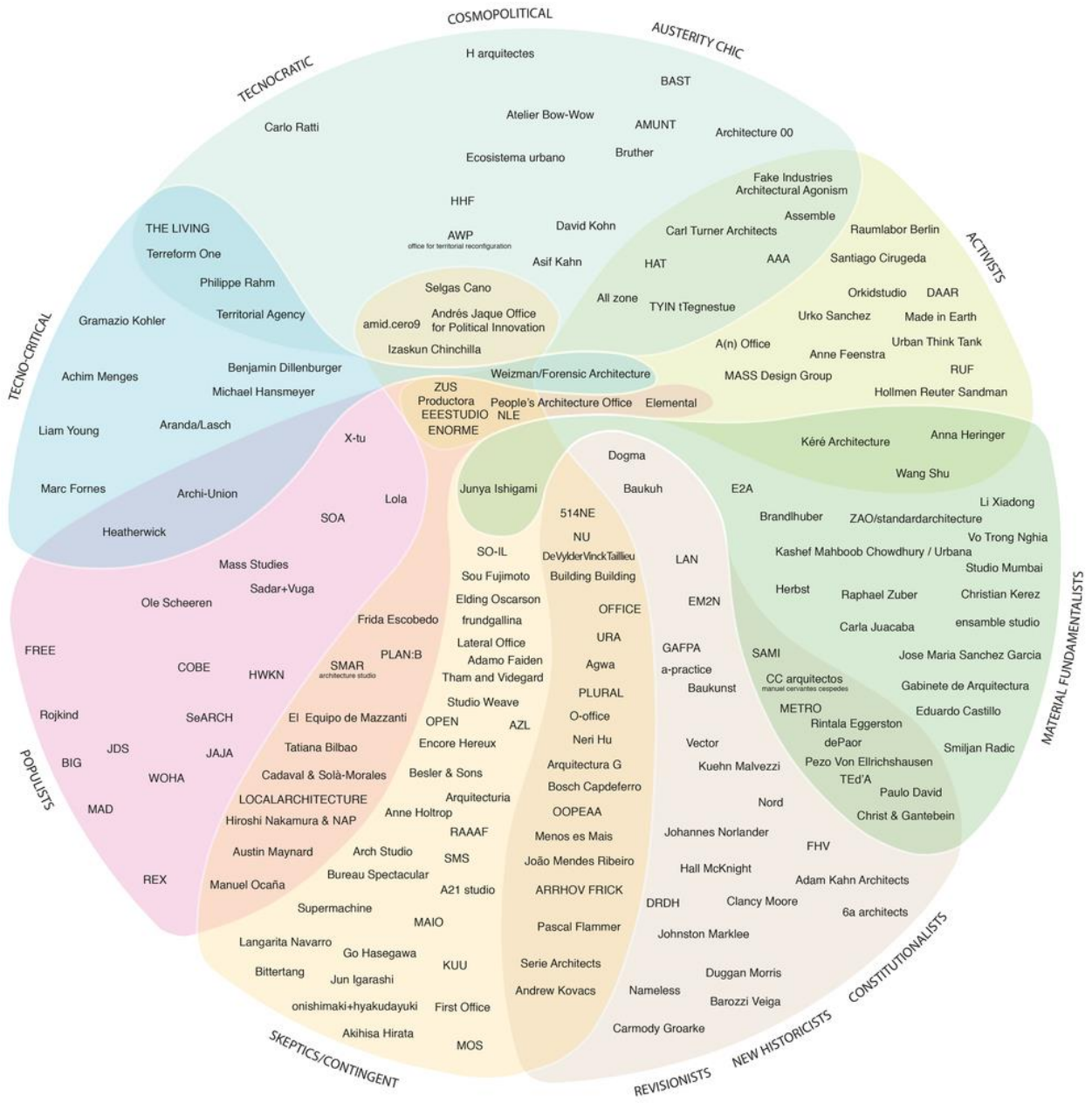
Fast-forward al 2015: Dezeen (287.000 visitas diarias), Archdaily (132.000 visitas diarias) y otros editores en línea han capturado la audiencia y mermado la tirada de ejemplares de todas las publicaciones impresas —cuyas cuotas de ventas raramente superaron en los mejores casos los 30.000 ejemplares—. La Unión Europea se está resquebrajando; Putin ha convertido Rusia en una dictadura; el autodenominado Estado Islámico controla amplias extensiones de Siria e Irak, y China ha superado a los EE.UU. como motor económico del mundo. Algunos piensan que se ha iniciado el final del capitalismo y estamos entrando en la era postcapitalista.² La visión de túnel que apoyó el fundamentalismo neoliberal del mercado, la globalización, etc., ha desembocado en un horizonte plano, sin orientación: hemos sido arrojados de nuevo a la historia después de pensar que ésta había llegado a su fin; aunque algunos creen que estamos en la era del 'presente extremo', donde la 'de-narración' se ha adueñado de nuestra forma de vida colectiva.³ A pesar de que el star-system de la arquitectura sobrevive, es criticado constantemente, y no ha sido capaz de reproducirse a sí mismo eficazmente. El predominio de la máquina global, tecno-empresarial, ha terminado.

Ni los editores de El Croquis ni yo estamos particularmente satisfechos por el giro de los acontecimientos, probablemente por diferentes razones: ellos lamentan la muerte del canon y la conciencia humanística; y yo, la muerte de los mercados y la interrupción de nuestro placentero viaje a la posthumanidad. Pero éste es el estado de las cosas. El presente ensayo es un mero intento de analizar la situación, y aspira a intentar encontrar el lado positivo de lo que, de otro modo, experimentamos como una pérdida irreparable.

¹ Publicado en El Croquis 88-89 (1998).

² Véase Paul Mason, PostCapitalism (London: Allen Lane, 2015); y 'The End of Capitalism has Begun', en The Guardian, 17/7/2015, del mismo autor. <http://www.theguardian.com/books/2015/jul/17/postcapitalism-end-of-capitalism-begun>.

³ Shumon Basar, Douglas Coupland, Hans Ulrich Obrist, et al., The Age of Earthquakes: A Guide to the Extreme Present (New York: Blue Rider Press, 2015).



BRÚJULA POLÍTICA DE LA ARQUITECTURA GLOBAL 2016
 2016 GLOBAL ARCHITECTURE POLITICAL COMPASS
 Alejandro Zaera-Polo Guillermo Fernández-Abascal

La hipótesis de este texto es que las tendencias emergentes de la arquitectura contemporánea se posicionan como alternativas a las tendencias arquitectónicas que se consolidaron durante lo que podríamos llamar la era neoliberal, una actitud que dominó las estructuras económicas, políticas y sociales aproximadamente desde la década de 1990, aunque su origen podría posiblemente remitirse a los años setenta del pasado siglo. Para ello, he decidido centrarme sólo en las oficinas más jóvenes que se han afianzado en la última década, dejando, en principio, fuera de esta selección a las prácticas de los arquitectos más establecidos —aunque me referiré a algunas de ellas cuando su trabajo contribuya a explicar algunas de las nuevas tendencias—. Creo que estas prácticas describen mucho mejor el mundo en el que vivimos que las más establecidas, por ser mucho más sensibles a los cambios que operan en el medio ambiente. Este texto no pretende ser una compilación de las prácticas que más me interesen a mí o a los editores —cuya opinión no está representada en esta selección—, sino una reflexión que ilustre el estado contemporáneo de la disciplina. Tampoco es una clasificación. Mientras que en el texto utilizo ciertas prácticas para ilustrar las tendencias emergentes, éstas siempre exceden las categorías que ilustran y, a menudo, comparten estrategias e intereses con otras tendencias. Es posible localizar muchas de ellas simultáneamente entre los diferentes linajes que describo a continuación, ya que no son mutuamente excluyentes. La cuestión aquí es cuáles de estas prácticas han encontrado de verdad argumentos relevantes para ese futuro postcapitalista inminente, y cuáles se están limitando a reaccionar frente a las prácticas tardo-capitalistas. Como de costumbre, no tengo ninguna pretensión de objetividad o distancia crítica pseudo-científica. Ni soy un erudito, ni soy un crítico profesional y, por lo tanto, ésta es una pieza tendenciosa: estoy metido hasta el cuello en este mundo nuevo y salvaje, así que no se puede esperar de mí ninguna objetividad. A veces lo profesional se convierte en ideológico...

BRÚJULA POLÍTICA DE LA ARQUITECTURA GLOBAL 2016

Durante la última década, hemos sido testigos del creciente interés en el debate arquitectónico sobre la posibilidad de un nuevo compromiso político de la disciplina. Tras el auge neoliberal que arranca en la década de 1980, el discurso arquitectónico se había distanciado de la arena política para caer en lo que ahora se etiqueta como la era post-política. Después de los acontecimientos de la Primavera Árabe, Occupy Wall Street, el 15-M y otras manifestaciones de descontento público contra la globalización y otros efectos secundarios del neoliberalismo, una generación de arquitectos ha tratado de volver a comprometerse con la acción política. Se nos ocurrió que era un experimento interesante el de mapear la ubicación política de las prácticas de esta generación emergente. Sobre la base de las categorías políticas descritas en *Ya Bien Entrado el Siglo 21* y profundamente inspirados por el diagrama de Charles Jencks en *Arquitectura 2000*, nos propusimos hacer un mapa sincrónico de las oficinas contemporáneas de arquitectura emergentes. A diferencia del enfoque diacrónico de Jencks, pensamos que los linajes históricos eran menos interesantes que la ecología relacional de posiciones en este encuadre post-post-político, como si las posiciones políticas ahora se hubieran independizado de su linaje o de su propósito histórico para convertirse en posturas estéticas. Las siete categorías del texto de referencia han sido ligeramente ampliadas para incluir algunos matices más. Por ejemplo, la categoría Cosmopolita se ha diversificado entre la Tecnocrática y la Austeridad-chic, y el Historicismo se ha expandido entre el Constitucionalismo y el Revisionismo. Hemos hecho una selección de las prácticas emergentes en todo el mundo, aplicando esa categoría en sus términos más amplios. Seguidamente, hemos localizado esas categorías en una secuencia que establece vecindades apropiadas entre las categorías políticas pertinentes, tratando de establecer las vecindades con cierto sentido de continuidad. Desde los Tecnocríticos, nos movemos en el sentido de las agujas del reloj hasta los Tecnocráticos, para pasar a continuación a los Cosmopolíticos y, a continuación, a los Austerochic, los Activistas y de ahí hacia los Fundamentalistas Matéricos, desde donde pasamos a los Constitucionalistas, Historicistas, Revisionistas, Escépticos y, finalmente, a los Populistas, donde se cierra el círculo. Las prácticas que están más cerca del borde exterior del dial se corresponden con las más ortodoxas dentro de sus categorías, y se vuelven

cada vez más híbridas a medida que se localizan hacia el centro. Por razones obvias, ni la selección de las prácticas ni su ubicación tiene ninguna pretensión de rigor o pretende reclamar autoridad absoluta, y deben ser entendidas como una aproximación general, para ser discutidas y corregidas. El experimento está dirigido a ser más bien una declaración polémica, y se propone como detonante para el debate acerca de la post-post-política. Estamos bastante seguros de que muchos de los propios protagonistas se sentirán —inevitablemente— erróneamente situados, y estamos seguros de que, probablemente, estarán en lo cierto. Lo interesante es, ¿por cuánto? Esperamos que nuestro mapa inicie una multiplicidad de mapas alternativos y una toma de posiciones que esperamos nos ayude a aclarar el renovado compromiso político de las prácticas arquitectónicas.

EL ACTIVISMO PRECIOSISTA

La convergencia entre los bajos precios del petróleo a partir de los años ochenta, el colapso de la URSS en los noventa, el crecimiento exponencial de los mercados de derivados y el rápido desarrollo de las tecnologías informáticas produjo una visión de un mundo neoliberal sin fisuras, que se prolongó intacta durante casi tres décadas hasta el colapso de Lehman Brothers en el año 2008, cuando las bases para el comercio de derivados y la economía basada en el crédito colapsaron abruptamente. Desde entonces, el aumento de los niveles de desigualdad social y la corrupción del mercado financiero han producido, en todos los ámbitos, una potente reacción contra aquel sistema, desencadenando movimientos ciudadanos como Occupy Wall Street y Anonymous. Los movimientos de la Primavera Árabe y el ascenso de los partidos de la izquierda radical en Europa —Grecia, España y, ahora, ¡hasta el Reino Unido! — completan una imagen cambiante del nuevo orden global. El auge de las 'economías compartidas' en la industria de la cultura y el conocimiento, provocado por una explosión de innovación tecnológica, ha producido entidades 'corporativas' alternativas, como Wikipedia, Kickstarter, Uber o Airbnb, que han iniciado posibilidades sin precedentes de transformación de la producción socio-económica.

Si la arquitectura con mayúscula y su resultante, el aura del arquitecto-estrella, se habían convertido en la mercancía más codiciada, algunas de las prácticas emergentes post-crisis están comprometidas en resistir esta mercantilización a través estrategias de resistencia, como, por ejemplo, el recurso a las formas arquetípicas y a los modelos genéricos, o la exploración de la autoconstrucción como una forma de recuperar la primitiva artesanía edilicia y la nuda vida de los edificios.⁴

Existe ya un número considerable de prácticas en las que el rechazo de los procedimientos habituales de adquisición de proyectos ha impulsado un regreso a la autopromoción y la autoconstrucción, o a la creación de comunidades como acto de resistencia contra la rutinaria mercantilización de la arquitectura que caracterizó la era neoliberal. Arañando recursos, a veces de becas de arte, de fondos de investigación académica o de financiación social, e incluso de proyectos empresariales, algunas de estas prácticas se han comprometido con la acción directa —tradicionalmente asociada a las prácticas de agitación política— ocupando un espacio entre el activismo social, la instalación artística y la arquitectura. Arquitectos como Raumlaborberlin, Assemble, Anna Heringer, Kéré Arquitectura, Santiago Cirugeda y Arquitectura 00,⁵

⁴ Uso aquí el término acuñado por Giorgio Agamben en su conocido texto *Homo Sacer, El Poder Soberano y la Vida Nuda*, Valencia: Pre-textos, 1988.

⁵ Ésta es la gente aludida por Patrik Schumacher como los 'romanceros de la pobreza' que extraen toda la energía de la arquitectura contemporánea. Como respuesta, sus proxies consideran a Schumacher un europeo, blanco, masculino y tecno-fascista. Véase <https://www.facebook.com/patrik.schumacher.10/posts/10206633615672016>. "Sospecho de estas actividades creativas/artísticas sobre la pobreza. A veces corren el riesgo de tornarse en una estetización cuestionable de la pobreza; una cuestionable romantización, porque a lo que probablemente aspiran los pobres de este mundo (con todo derecho) requiere poca imaginación y creatividad, porque ya está planeado para ellos por la escalera de desarrollo que lleva a lo que ya se ha conseguido en las arenas más avanzadas de la civilización mundial, donde —en cambio— se requiere de la verdadera creatividad rompedora". (traducción del autor) Schumacher se refiere aquí a la Bienal de Arquitectura de Chicago de 2015. Su post de Facebook data del 4 de Octubre de 2015.

recuperan el valor catártico del acto de edificar como motor de conciencia social y de compromiso del objeto arquitectónico con la comunidad, y con los muy reducidos presupuestos que son habituales en esta era de crisis que, ahora, se han convertido en una fuente de orgullo en lugar de queja.

El éxito de Assemble en el Premio Turner del 2015, por primera vez otorgado a un no-artista, es notable y confirma el gran potencial que esta arquitectura, que sirve de puente entre la conciencia social y el espíritu empresarial a través de la acción directa, podría tener para devolver la legitimidad a la profesión, para que vuelva a desempeñar un rol cultural más relevante que el del arte. El reconocimiento a Assemble en el Turner es particularmente conmovedor puesto que coincide temporalmente con las ostentosas fiestas repletas de celebridades horteras de la feria de arte de Miami-Basilea, una evidencia más de cómo el mundo del arte se ha convertido en un vehículo de inversión para un mercado bursátil bajista, y un dispositivo de lavado de dinero predilecto para los traficantes de armas. El Premio Turner ha identificado aquí una trayectoria de vital importancia para la arquitectura: abandonar la especulación y centrarse en sus preocupaciones más concretas; abandonar definitivamente su torpe sumisión al modelo históricoartístico —el último vestigio de la burguesía— con el fin de producir una auténtica versión postcapitalista de sí misma.

Si la arquitectura 'comprometida' ha estado pasada de moda durante medio siglo —los últimos arquitectos que reclamaban la importancia de una consciencia política datan probablemente de los años sesenta— ahora detectamos un resurgimiento de lo que se denomina comúnmente 'activismo'. Esta escena se desarrolla en diferentes modalidades: por un lado, mediante prácticas como las anteriormente mencionadas, que operan a través de la 'acción directa', buscando un compromiso directo con la comunidad para desarrollar e incluso construir literalmente los proyectos, dejando de lado las formas tradicionales de promoción edificatoria como una especie de acto colectivo de resistencia a la reducción de la arquitectura a una mercancía rentable.

Por otro lado, hay grupos, como Dogma o Baukuh, que operan principalmente en el medio académico —aunque moviéndose rápidamente hacia empresas más prácticas—, donde la acción política se produce a nivel teórico a través de concursos, publicaciones (i.e: San Rocco, por hablar de otras alternativas a las revistas tradicionales de arquitectura) exposiciones y conferencias. En estas prácticas es la propia disciplina la que se convierte en la herramienta fundamental de resistencia. Dentro de esta re-politización de la disciplina vale la pena mencionar a la Oficina de Innovación Política, de Andrés Jaque, también vinculada fundamentalmente a las prácticas artísticas y académicas, pero mucho menos interesada en las formas históricas de la arquitectura y más centrada en la exploración de los medios sociales y el análisis cultural del mundo contemporáneo. La política, en este caso, se sitúa fuera de sus formas habituales e impregna los diferentes aspectos de la disciplina, abriéndola a nuevas posibilidades, en vez de usarla como pieza de resistance. Aunque unidas por la ambición de intensificar la agenda política de la arquitectura, ambas posturas son sustancialmente diferentes —e incluso opuestas, ideológica, estética y metodológicamente— en cuanto a los mecanismos que emplean para buscar nuevas agencias, personales o impersonales, a favor o en contra de la arquitectura como objeto.

Incluso políticamente hablando hay varias facciones en esta re-politización de la arquitectura. Mientras que el primer grupo de prácticas parecen abrazar la idea de la nuda vida y la acción directa, algunos del segundo grupo les critican el ciego abrazo a una política del 'bajo coste' que se entiende como una mera extensión de las políticas neoliberales de austeridad y de reducción constante del apoyo institucional a las políticas sociales (véase por ejemplo la 'austeridad chic' de Pier Vittorio Aureli,⁶ y sus comentarios sobre el 'fare di più con meno'⁷ preconizado por Stefano Boeri). A su vez, los defensores de la acción directa

⁶ Pier Vittorio Aureli, *Less is Enough: On Architecture and Asceticism* (Moscow: Strelka Press, 2013).

⁷ Pier Vittorio Aureli, 'The Theology of Tabula Rasa: Walter Benjamin and Architecture in the Age of Precarity', *Log 27* (Spring 2013). Stefano Boeri, Ivan Berni, *Fare di più con meno: Idee per riprogettare l'Italia* (Milan: Il Saggiatore, 2012). "Fare di più con meno" se traduce como "Hacer más con menos".

critican regularmente los presupuestos inflados que tienen los proyectos artísticos y la falta de compromiso directo de las instituciones académicas con las actividades socio-políticas.

En desafío a las formas continuas, flexibles y altamente elaboradas a las que nos ha acostumbrado el parametricismo, estas prácticas re-politizadas suelen recurrir a cualquiera de las tipologías e iconografías convencionales —la casita con tejado a dos aguas, el bloque de viviendas moderno, el contenedor, la máquina de riego agrícola, la cabina de teléfono, la bolsa de arena, etc.— proponiendo una especie de estética de collage de fragmentos prefabricados ensamblados entre sí; o al contrario, utilizando formas reducidas y monumentales. En las mismas formas de representación de estas prácticas hay una recuperación de la estética postmoderna, con axonometrías y dibujos en dos dimensiones anteriores al uso del ordenador que deliberadamente rechazan las técnicas de renderizado y animación sofisticadas que se han vuelto predominantes en las últimas dos décadas, propuestas y aplaudidas por la 'generación paramétrica'.

Una especie de estética preciosista de colores pasteles, tonos planos, fondos desvanecidos y elementos figurativos ha impregnado incluso a grupos como el colectivo londinense Assemble, que parecen ser políticamente militantes en términos de participación ciudadana, construcción colectiva y economía extrema. Parece que, o bien el nuevo activismo políticamente correcto (en todas sus versiones) está desarrollando una estética menos 'macho', o bien la suavidad y el preciosismo se han convertido en mejores herramientas para comunicarse con el público. El acoplamiento entre la estética populista y neo-naïve y las prácticas con conciencia política es uno de los rasgos más distintivos del nuevo activismo, estableciendo un contraste radical con la estética dura, contrastada y resuelta de las prácticas tradicionales de la vanguardia moderna. Véase, por ejemplo, Assemble, cuya operación comprende desde la financiación de proyectos hasta su construcción literal como un esfuerzo colectivo en el que convergen el activismo social con una estética deliberadamente preciosista de colores pastel y resonancias figurativas populares. El espacio experimental para OTOprojects, y el espacio para proyectos YardHouse, son algunos de sus proyectos más conseguidos, y están ambos basados en el arquetipo del cobertizo o de la fábrica de cubierta a dos aguas, pero con tejas de hormigón coloreadas a mano, sacos terreros y escombros del patio, como si la elección de los arquetipos genéricos y formas no específicas —aunque sí significativas: la fábrica, como un icono de la clase obrera, y el saco terrero como un emblema de la barricada— no fuese contradictoria con la cuidadosa selección de una paleta de colores pastel.

Estas formas de representación se apartan deliberadamente del élan fotorrealista de los programas de producción de imágenes —una forma de representación aparentemente obsoleta entre la nueva inteligencia— para ensayar formas más ingenuas y supuestamente amables de la representación axonométrica, dirigida a una comunicación más didáctica y evocativa de la vida cotidiana postcapitalista. En estas prácticas, el modismo del pop-up, el co-trabajo, o el espacio experimental de proyectos y eventos, es también sintomático de la exploración de mundos programáticos alternativos: espacios semi-autónomos y socio-culturales en economías de otro modo hundidas o paralizadas. Como parte del conocimiento postcapitalista y sus industrias creativas, estos espacios están diseñados para resistir la asimilación y la explotación hipercapitalista. Los espacios de co-trabajo son también lugares propicios para que los desposeídos se encuentren y puedan desarrollar proyectos que podrían conducir a medios alternativos y sostenibles para la obtención de capital. La invocación al crowd-funding y a otras rutas alternativas para la financiación de proyectos sin pasar por los medios habituales de financiación de arquitectura, constituyen otra de las estrategias frecuentemente empleadas por las nuevas prácticas.

En la mayor parte de estas obras la economía es crucial, y en algunos casos, como en Assemble y Architecture 00, los autores enumeran deliberadamente el precio por m² (absolutamente mínimo) de sus edificios como un parámetro fundamental para medir sus logros, demostrando, a veces, una sorprendente inventiva para resolver problemas con recursos mínimos.

Para la mayoría, menos no es más, nunca; mientras que intuitivamente el enfoque de nuda vida debería traducirse automáticamente en la arquitectura minimalista, paradójicamente, para los nuevos activistas el

minimalismo es el enemigo, el epítome de la mercantilización de la arquitectura bajo la pretensión de economía. Apesta a elitismo. De hecho, estas prácticas son más propensas a jugar a la brutalidad explícita de la estética ready-made y al ensamblaje de piezas dispares, a veces recicladas de otros edificios en lugar de diseñadas—.

EL ASCENSO DEL POPULISMO: CÓMICS, CARICATURAS, TITULARES, DIAGRAMAS OBTUSOS

El colapso del sueño neoliberal —o, al menos, de su incuestionable legitimidad— con la consiguiente vuelta a la política del universo postcrisis y la irrupción viral de las redes sociales, ha recuperado el populismo como género eficaz, tanto dentro de la esfera política propiamente dicha, como dentro del discurso arquitectónico. Si el neoliberalismo desafió la necesidad del conflicto ideológico y de la lucha política, parece que ahora el proselitismo se ha vuelto necesario como arma de comunicación con el pueblo. La retórica populista, que había en gran parte desaparecido de la esfera política en los países democráticos, es ahora moneda corriente. Las retóricas ideológicas neo-nacionalistas están de vuelta en China, Rusia, Grecia, España... y para muestra de populismo contemporáneo, véanse las primarias en EE.UU. del 2016, tanto en la derecha como en la izquierda. En arquitectura no habíamos vuelto a ver estas tendencias populistas desde el postmoderno temprano, pero dentro de un contexto político enteramente distinto. Pero el neoliberalismo no era ni apolítico —tal como pretendía— ni inevitable. Como reacción, tomar una postura política se ha convertido en una necesidad para los arquitectos de mérito. "No es sólo la economía, estúpido", es el mensaje que la nueva generación de arquitectos críticos están propagando: la arquitectura no puede renunciar a sus responsabilidades políticas, que debe prevalecer sobre sus imperativos económicos. O, al menos, ése el mensaje populista que trasciende. En palabras de Pier Vittorio Aureli, uno de los mayores críticos de la arquitectura neoliberal, el oikos es insuficiente para formar la polis.⁸

Contra el estilo neoliberal tecnocrático y frío, representado paradigmáticamente por el parametricismo en arquitectura, una nueva generación de arquitectos críticos está adoptando el populismo con el fin de movilizar a los poderes políticos de la arquitectura. No es que el parametricismo no tuviera sus propias formas de populismo —que las tuvo, y sigue teniendo— sino que el modo populista ha invadido (de nuevo) el discurso de los arquitectos. Podemos ver en juego el populismo en los manifiestos de Cirugeda y Raumlabor —quienes, por cierto, no han suscrito aún la estética preciosista— pero también a través del tipo de neo-monumentalismo que aparece a menudo en DOGMA, o en algunos de los trabajos de BIG, MAD, REX, FREE, etc, quienes a menudo son criticados por entenderse como continuistas del proyecto neoliberal y que han optado, en cambio, por un discurso de bajo umbral que parece estar diseñado para titulares periodísticos o para carátulas de página de Internet, o para jugar de manera eficaz con el discurso diseñado en los one-liners, talking points y soundbites típicos de las nuevas técnicas de la retórica política contemporánea. No hay teorías misteriosas o paradigmas complejos que sustenten los proyectos; las ambigüedades consustanciales al parametricismo y a su discurso arquitectónico han sido depuradas para dejar paso a las certezas: con una especie de franqueza de cómic los proyectos se presentan con una lógica esquemática, simplificada e inexpresiva, una especie de caricatura del proceso de diseño.

Los estilos de representación del populismo median entre esas formulaciones esquemáticas tipo cómic, las técnicas de empatía que se pueden encontrar en los dibujos preciosistas y naïve de Assemble, DOGMA y OFFICE —que llegan a referirse literalmente al primitivismo de Le Douanier (Henri Rousseau) como antídoto a las oscuras narrativas del star-system—, la jerga tecno-científica de los paramétricos y el discurso neoliberal tipo McKinsey. El populismo requiere una cierta franqueza y la intensificación del mensaje. En muchas de las nuevas prácticas hay un esfuerzo por evitar la complejidad y la alienación que cubrió —quizás como una cortina de humo— los discursos arquitectónicos del neoliberalismo. El parametricismo y sus diagramas apreciaban la complejidad y la inescrutabilidad de la obra como una

⁸ Pier Vittorio Aureli, *The Possibility of an Absolute Architecture* (Cambridge, MA: MIT Press, 2011).

cualidad positiva. En cambio, las emergentes prácticas populistas del post-neoliberalismo parecen estar interesadas en todo lo contrario. Con el fin de movilizar a una opinión pública con una capacidad de atención decreciente, la arquitectura tiene que ser fundamentalmente legible e incluso obvia. En lugar de buscar lo extraño, lo único y lo recóndito, aquello que desafía la asociación a los tipos pre-existentes, muchas de las prácticas que están surgiendo del postneoliberalismo juegan con figuraciones reconocibles, ready-mades, la distorsión de formas genéricas y el recurso a un vocabulario arquitectónico reconocible. Ya sea recurriendo a formas existentes —como la cubierta a dos aguas, la bolsa de arena o la estructura de riego—, o produciendo fuertes asociaciones figurativas —como en el caso de los proyectos de BIG con estructuras de Lego, pistas de esquí, torres invertidas, etc.— ésta es una arquitectura para ser fácilmente leída. Uno se pregunta hasta qué punto esta arquitectura responde meramente a los nuevos medios de comunicación en línea y a su público hambriento de satisfacción inmediata.

Siempre hay una inmediatez en la lectura, una obviedad que muchas de estas prácticas emplean magistralmente, la puesta a punto y la amplificación del mensaje, contraria a los alienantes experimentos formales de la morfogenética tecnocientífica que algunos de nosotros practicábamos hace apenas una década. Si el neoliberal implicó la financiarización de lo real, el postneoliberal prefigura el resurgimiento de la política como dominio independiente de función específica, y la mediatización de las políticas. La legibilidad pública se opone aquí a la enajenación pragmática de las formas paramétricas, una especie de enfoque 'lipmanniano' para un proyecto arquitectónico que necesita construir su propio 'público fantasma' a cualquier precio. El lema de Venturi "Soy un monumento", por el que todos los dispositivos semióticos se convirtieron en legítimos con objeto de reconectar con un público alienado por el modernismo, está de vuelta: después del tecnofascismo paramétrico es aparentemente necesario reconectar con el pueblo y practicar una vanguardia cultural y política —si bien, una vanguardia que no implica novedad radical, complejidad o especificidad del medio—.

Si la arquitectura paramétrica/globalizada/tecno-corporativa/neoliberal impuso la consistencia geométrica y material a través del proyecto, y estaba fundamentalmente dirigida a la producción de edificios, las nuevas arquitecturas han retornado a la fragmentación y a la reutilización de paradigmas semióticos, así como a la producción del discurso a través de los nuevos géneros mediáticos. Al igual que en el postmodernismo, parece que hay un divorcio creciente entre la expresión y las prestaciones: desde los grandes proyectos de BIG, MAD o FREE, a los experimentos de artista/activista de Assemble o Andrés Jaque, la forma no es algo que se construye —como en el paramétrico— sino algo que es anterior al proyecto y tiene que ser excavada y re-ensamblada. En lugar de form-finding (experimental y generativo), objet-trouvées (lo que está a mano): figuraciones legibles, sistemas combinatorios, collages a lo Hejduk... las prácticas emergentes se dedican a la re-circulación de arquetipos y lenguajes. Ya no prima el mandato de la investigación especulativa, sino más bien una re-elaboración de formas y tipos que pretende trascender la especificidad de los medios disciplinares utilizados. La complejidad formal está pasada de moda. Por el contrario, un cierto nivel de simplificación conceptual elimina las incertidumbres del diagrama y lo convierte en una forma directa y eficaz de comunicación. Los experimentos de OFFICE (Kersten Geers y David Van Severen) o MOS (Michael Meredith y Hilary Sample) tienen más relación con el remix de tropos arquitectónicos —ahora efectivamente integrados en el imaginario colectivo como referencias lingüísticas— a través de diferentes medios disciplinares, que con búsquedas de nuevas formas o con la creación de un nuevo lenguaje arquitectónico. No hay necesidad de crear nuevos lenguajes, nuevas tipologías o nuevos tropos: hay ya material suficiente en la historia de la arquitectura, o flotando en Internet, y las investigaciones formales son incomprensibles y totalmente ineficaces para conectar con el público, o para construir ese público fantasma de una nueva vanguardia para la práctica arquitectónico-política.

Puede ser el resultado de una generación devastada por Facebook e Instagram, que ha hecho del me gusta/no me gusta el modo de operación por excelencia: si la imagen no es inmediatamente accesible, es irrelevante. El valor de las prácticas contemporáneas se ha trasladado a la circulación de imágenes e invoca primariamente la visibilidad a cualquier precio.

Todo el mito del estatus excepcional, excéntrico, extraordinario, e incluso autista de la arquitectura-estrella —construida dentro de un verdadero estado de excepción— ha evolucionado hacia la indiferencia de una proliferación post-artística de material, siempre accesible, siempre susceptible de aprecio. La conversación sobre la arquitectura contemporánea ha cambiado su énfasis, de la manufactura y la apariencia de los edificios al de su impacto y circulación más allá de los límites de la experiencia arquitectónica convencional, allí donde residen hoy los nuevos poderes de la disciplina. Si las publicaciones impresas (El Croquis, Quaderns, Casabella, Domus, GA, AV, A+U, etc.) tenían antaño la capacidad exclusiva para hacer emerger las nuevas generaciones de arquitectos importantes, ésa es ahora una responsabilidad también subcontratada a Instagram... Hasta la fotografía de arquitectura ha cambiado por completo: de las tomas legendarias de Yukio Futagawa o Hisao Suzuki a la informalidad y el azar casual de Iwan Baan publicando sus últimas capturas en Instagram para su creciente masa de clientes/fans/consumidores/amigos. Contratar un helicóptero para fotografiar Nueva York durante Sandy, o dejarse caer por la fiesta adecuada en el momento justo, son parte de la nueva cultura post-medio-específica de la fotografía arquitectónica en formato digital. Ahora toca la inundación no editada de los comunicados de prensa de cualquiera, posteados en blogs o websites como Dezeen, ArchDaily o Archinect, sujetos al número de me gustas que puedan obtener de sus vastas, anónimas y virtuales audiencias. No hay temas y no hay cánones, sólo la acumulación gradual de una vasta cantidad de información de todo tipo, disparada en todas las direcciones posibles a la vez, más el cebo-clic necesario para pagar por ello. Quizá como penitencia, Dezeen ahora cuenta incluso con una sección de 'pensamiento profundo' sobre temas serios, desde los disturbios urbanos al impacto de las nuevas baterías, taxi-apps, y termostatos conectados con Internet en la vida urbana contemporánea.

La amplitud y el alcance de estos nuevos motores de los medios de comunicación no tiene precedentes, y su efecto en el futuro postcapitalista es aún desconocido. Por un lado, estos medios han democratizado la posibilidad de retransmitir el trabajo, disminuyendo el poder de los antiguos guardianes y sus lobbies — el 'boy's club' ha sido sustituido por el 'club de los nenes'—. Por otro, este tipo de prácticas y las plataformas de nuevos medios que actúan como máquinas de relaciones públicas, han ampliado el campo hasta el punto de que se ha vuelto cada vez más difícil identificar genuinamente nuevas propuestas y proyectos intelectuales, pues hay mucho de todo ocurriendo de forma simultánea y es casi imposible desarrollar una aproximación crítica a la obra contemporánea — tal vez para mejor, aunque no estoy seguro; este texto es, de hecho, un intento por iniciar esa labor; que tampoco estoy seguro de que sea aún necesaria—. Mientras que estos nuevos medios han democratizado la difusión como maquinaria de relaciones públicas, las cortinas de humo abundan en línea. La naturaleza continua —24/7/365— de los medios sociales ha agotado la relevancia de la propia temática. La aparición de otros medios de comunicación basados en la imagen, como Instagram o Pinterest también es importante para el debate, dada la masiva difusión de imágenes donde las noticias sobre los edificios deviene instantánea e inmediatamente distribuida a través de círculos privados, y donde los edificios, reducidos a una mirada de imágenes casuales y de baja resolución, se consumen ya durante su construcción. El populismo se ha convertido en el arma definitiva en este medio: sólo lo más obvio y fácilmente digerible sobrevive en ese entorno.

DE VUELTA A LA HISTORIA: LA DISCIPLINA COMO PIÈCE DE RÉSISTANCE

Si una de las piezas que definen a la doctrina neoliberal fue el famoso 'El Fin de la Historia', de Francis Fukuyama,⁹ una de las estrategias predominantes para la era post-neoliberal es la vuelta a la historia como referencia fundamental del trabajo de muchas de las nuevas prácticas y, hasta cierto punto, un retorno a la necesidad de una producción cultural de vanguardia —abandonada en los últimos años en favor de 'surfear' los mercados como medio más contemporáneo y productivo de conseguir resultados inmediatos—. El retorno nominal a una disciplina históricamente construida y determinada implica, hasta cierto punto, una reafirmación de la autonomía disciplinar, que parece ser otra tendencia común en las prácticas

⁹ Francis Fukuyama, *The End of History and the Last Man* (New York: Free Press, 1992). El influyente texto de Fukuyama 'The End of History?' apareció por primera vez en 1989 en *National Interest*.

emergentes. Teorizado primero por Pier Vittorio Aureli como una crítica a los modelos neoliberales transdisciplinarios en su Posibilidad de una Arquitectura Absoluta, existe hoy en día un grupo de arquitectos, a ambos lados del Atlántico, que exploran la disciplina como fuente de preocupaciones estrictamente arquitectónicas, y como medio para resistir las presiones del mercado y de la industria. En el norte de Europa, hay un grupo creciente de prácticas, como OFFICE, De Vylder Vinck Taillieu y DOGMA (la oficina de Pier Vittorio Aureli), que a menudo recurren a los tropos de la historia de la arquitectura y el arte: las imágenes de Aldo Rossi, Venturi/Scott-Brown, Mies van der Rohe o Richard Neutra, pero también las de Giorgio de Chirico, David Hockney o Henri Rousseau, son invocadas habitualmente en proyectos exquisitamente dibujados y repletos de una amplia gama de preocupaciones, que incluyen desde referencias de carácter político —por ejemplo, Ludwig Hilberseimer o Rossi, en Aureli— a intenciones abiertamente hedonistas —por ejemplo, las citas de OFFICE a Neutra o a Venturi/Scott-Brown—.

Esta tendencia historiográfica de la arquitectura alcanza en el Reino Unido un cierto nivel de intensidad, con un linaje que se inicia con la ironía de los ya desaparecidos FAT —cuyos miembros siguen siendo, no obstante, activos en experimentos derivados—, y que se desarrolla en paralelo, en un tono más circunspecto, por Caruso St. John y Sergison Bates; este linaje es del que arrancan prácticas como Carmody Groarke o 6A architects (Tom Emerson y Stephanie Macdonald), que intensifican el uso de referencias históricas para crear un argumento de resistencia contra la superficialidad del mundo supermoderno del capitalismo tardío global y militante —según las instrucciones de Fukuyama— y, sin duda, de un modo menos irónico del que emplean FAT u OFFICE. En los EEUU existe hoy día un amplio interés por estas prácticas, y hay un grupo considerable de oficinas jóvenes participando en proyectos culturales impulsados desde el análisis histórico como un escape al parametricismo omnipresente —encarnado ya en el status quo de Gehry Technologies y Kieran Timberlake, y posiblemente también ya, en Morphosis y Diller Scofidio+Renfro—.

En los Estados Unidos, el proyecto historiográfico tiene un aspecto más difuso e irónico en prácticas como Johnston Marklee, MOS, First Office, Andrew Kovacs y otros. Cabe destacar que en este grupo heterogéneo hay contracorrientes, con algunos autores entrando en sensibilidades híbridas, como para cubrir sus apuestas. Muchas de estas prácticas tienen una experiencia de construcción más débil que sus equivalentes europeos, y todavía son, en su mayoría, académicas y especulativas, más que oficinas de servicio (por diseño propio o forzado). Ésa puede ser la razón por la que su enfoque es histriónico e informal, situado en una cierta cultura de vanguardia que, a menudo, se relaciona con estudios para-artísticos paralelos para aumentar la potencia de fuego. Hay, en muchas de estas prácticas, un deseo de volver a la idea de activismo de vanguardia, pero desligada de sus argumentos clásicos —el desarrollo tecnológico o el activismo político— y más bien posicionada, desafiantemente, en el umbral de un retorno a la autonomía disciplinar. La mayoría rechazarían la estética paramétrica como principio. Aquéllas que han flirtado con el parametricismo lo hicieron en tono escéptico y se han ido alejando paulatinamente de él. Por ejemplo, los primeros experimentos de MOS con algoritmos se orientaban mayormente hacia la generación de aleatoriedad y organización cuasicaótica, junto con diálogos surrealistas que desafiaban la idea de optimización que ofrecen estas tecnologías y que había sido tan valorada por los pragmáticos/paramétricos. En los proyectos más recientes de MOS, esos experimentos son cada vez más raros, siendo las formas cada vez más simples y genéricas. Su trabajo deviene una especie de operación sintáctica con elementos arquitectónicos convencionales —"Semiótica sin significado", como dicen ellos—

Este enfoque historiográfico y discretamente erótico, contrasta fuertemente con las 'nuevas fronteras' de los instrumentos globales financieros de cálculo, o con las bravuconerías tecnocráticas e hipercapitalistas que alimentaron la ética del llamado neoliberalismo pragmático (y del curioso fenómeno de un 'fin de la historia' permanentemente diferido). La paramétrica fue a la arquitectura lo que los mecanismos de desplazamiento espacio-temporal —hiperconectividad y crédito ilimitado— fueron al capital global y al proletariado mundial. Cuando el neoliberalismo fue virulentamente atacado dados sus devastadores efectos, el parametricismo cayó en desgracia con él. En este orden emergente, el parametricismo se

convirtió no sólo en el conjunto de tecnologías que se relacionaban con la implementación del proyecto neoliberal y la construcción de grandes edificios con geometrías complejas —que sólo podían ser diseñados y calculados a través de ordenadores—, sino en su proyecto estético, que se había convertido en el enemigo por excelencia del arquitecto históricamente consciente. La innovación radical, reclamada por la aparición de nuevas tecnologías y por su producción espectacular, uno de los principios centrales del llamado parametricismo, se ha convertido en obsoleta. Una retirada generalizada a las formas arquitectónicas tradicionales —la casita, el bloque modernista, la torre extruida— parecen ser el enfoque preferido de las nuevas prácticas como desafío a la deliberada extravagancia y a la búsqueda de novedad por se del parametricismo. Lo preocupante de este retorno a la historia tras la orgía neoliberal/paramétrica es la clase de historia a la que las prácticas emergentes están regresando, cautiva en el modelo de la historia del arte y de la autonomía disciplinar. En esta era post-humana en la que todo es artificial y diseñado, ¿no deberíamos quizás estar buscando mejor en la historia de la ciencia o, incluso, en la historia natural —como viene haciendo, por ejemplo, Manuel de Landa desde hace ya algún tiempo— que en la historia del arte, y entender que son variantes de la historia hoy en día más relevantes para una arquitectura postcapitalista?

EL NUEVO EXISTENCIALISMO: CONTINGENCIA, DISFUNCIONALIDAD, JUEGO AZAROSO

En la era de la correlación, la arquitectura se ha convertido en totalmente contingente. La causalidad sin fisuras entre el sistema (neoliberal) de tecnologías globalizantes y los afectos fluidos de la arquitectura elástica que caracterizaron a la arquitectura-estrella de los 1990's pereció tan pronto como el sistema de crédito se derrumbó en 2008. Si durante la fase neoliberal los arquitectos evitaron la 'arquitectura crítica' y persiguieron grandes planes con astutos argumentos, los rescates masivos post-crisis han dejado patente la inutilidad de la causalidad exhibida en aquellas argumentaciones magistrales: ¿qué sentido tiene, por ejemplo, intentar usar eficazmente un presupuesto de 50 millones de dólares cuando en 2008 el gobierno de George W. Bush se estaba gastando \$700 mil millones del dinero de los contribuyentes en rescatar a los capitalistas de casino y a sus banqueros? Un dilema existencial parece haber erosionado la lógica misma del sistema, y hay un gran número de arquitectos que han comenzado a explorar lo disfuncional, lo lúdico y lo contingente como posición crítica frente a la antigua confianza alcista del pragmatismo neoliberal. Esto es algo que no habíamos visto desde el episodio 'deconstructivista' de la década de los ochenta, cuando toda una generación de arquitectos se entregó a agitar volúmenes y mallas aleatoriamente como estrategia de subversión del orden tecno-corporativo, representando la naturaleza contradictoria e inconmensurable del mundo postmoderno.

Si pensábamos que las formas flexibles y los campos diferenciados calculados con NURBS y algoritmos habían logrado, finalmente, resolver 'la complejidad y la contradicción' postmoderna y escapar de la dialéctica histórica en busca de singularidades fructíferas, la crisis del 2008 y los rescates posteriores nos devuelven, tal vez paradójicamente, a la producción de sinsentido e irrealidad de mayor escala en la historia humana, donde el sistema infalible y auto-regulado debería haber sido capaz de absorber todos los choques y contradicciones futuras —la Utopía es ahora un paraíso micro-financiado, cooperativo y basado en la precariedad perpetua—. Para toda una generación de arquitectos hoy en día existen pocas oportunidades de trabajo arquitectónico en el sentido tradicional, pero tampoco tareas aparentes, obvias u objetivos mesiánicos 'Instagramables' al alcance de la mano. Una colección azarosa de 'pequeños planes', en su mayoría encontrados, se ha convertido en el sustituto de la insurrección política y la revolución tecnológica. Un número creciente de arquitectos han perdido incluso el deseo de permanecer en el ciclo económico: ¿Ciudades en China y torres en Dubai? No molan. Toda una generación es nuevamente feliz buscando consuelo en el virtuosismo gráfico. E incluso pasan de la 'sine qua non' necesidad de construir. En algunos aspectos, el retorno de los discursos críticos de Eisenman, Hejduk, Libeskind, Tschumi y otros, o las arquitecturas de papel surgidas a partir de la década de los sesenta, parecen ser más atractivos para esta nueva generación perdida (o simplemente atascada entre el híper y el postcapitalismo).

Los dibujos de arquitectura han cobrado una relevancia inusitada como objetos de culto, y es común entre los profesionales emergentes disfrutar de la producción de dibujos muy elaborados, no para hacer edificios, sino para pulir su imagen y publicar sus trabajos en revistas, o postearlos en el vasto campo floreciente de Internet: axonometrías en colores pastel con fondos degradados se pueden encontrar en la obra de MOS, Assemble, OFFICE, y De Vylder Vinck Taillieu. Incluso DOGMA, la oficina de Pier Vittorio Aureli se permite disfrutar la estetización de los dibujos como una encarnación de sus credenciales revolucionarias (al menos, mientras ocurre la revolución). Esos dibujos evitan deliberadamente la representación convencional foto-realista de la perspectiva y la animación digital —un campo cada vez más subcontratado a especialistas independientes que se han hecho necesarios en la cadena de producción arquitectónica contemporánea— o la difusión en línea de imposibles espacios complejos modelados por ordenador. Aunque estoy seguro de que esta concentración en el dibujo no implica en absoluto un desdén por la obra construida, hay una clara noción de que el dibujo es un instrumento de suma importancia en el pensamiento arquitectónico disciplinar, a diferencia de esas representaciones fotorrealistas cada vez más sofisticadas producidas por especialistas y cuyo objetivo principal es el de producir una ilusión, epater le bourgeois y afectar en lugar de pensar. El nuevo entusiasmo por los dibujos parece ser un intento de reclamar el dibujo arquitectónico como una parte crucial del trabajo del arquitecto, una etapa perdida entre la adquisición de proyectos mediante la magia de los perspectivistas expertos y su implementación semi-automática a través de los gestores de proyecto y los asociados locales. La alternativa al demiurgo neoliberal.

Algunos de nosotros crecimos bajo la creencia de que el complejo tardo-capitalista, globalizado, tecno-económico —y político— y sus múltiples manifestaciones cambiarían el mundo para mejor, y que la flexibilidad y la continuidad de los espacios lisos que estábamos explorando desde hace diez años —ya sea a través de diagramas, NURBS, o herramientas paramétricas—, estaban íntimamente conectadas y eran absolutamente coherentes con el proyecto económico y político de un mundo global y flexible. Parece que hoy existen dudas razonables respecto a si la desintegración cultural, la muerte de la democracia, el ascenso de los privilegios y la desigualdad, o el cambio climático, podrán ser contrarrestados eficazmente a través de la arquitectura.

De hecho, la arquitectura construida se ha vuelto políticamente incorrecta, así que quizás no es mala idea buscar consuelo en los dibujos. O, tal vez, sea el hecho de que una nueva generación haya sido privada de las oportunidades que nosotros tuvimos y, realmente, tienen poco que hacer excepto dibujar. Mientras que la generación pragmática/paramétrica creció mirando los planos de construcción de Frank O. Gehry —y más recientemente, las vistas atmosféricas de Luxigon y similares—, las nuevas tecnologías de dibujo parecen estar dirigidas más hacia la consistencia interna de los proyectos que a su implementación y construcción inmediata.

Muy a mi pesar, la nueva insignificancia de la arquitectura —en comparación con, por ejemplo, los rescates multimillonarios— parece haber sido plenamente aceptada como condición creativa contemporánea: la arquitectura ya no es un vehículo de transformación sustancial, sino un proceso interno de pensamiento que no puede sino cambiar nuestra percepción de algo que sucede inevitablemente, con o sin arquitectura, gestionado por los ingenieros y los gestores de proyecto. No obstante, la arquitectura seguirá existiendo en los dibujos, aunque su producción haya sido tomada por la maligna máquina capitalista. No es por casualidad que, a pesar de sus diatribas sobre los pobres, Patrik Schumacher se declare marxista:¹⁰ tanto el marxismo, como el parametricismo, están comprometidos con el cambio de los medios de producción y sus tecnologías, mientras que los nuevos existencialistas han encontrado que incluso los complejos de edificios más grandes producidos por la omnipresente máquina capitalista son, finalmente, insignificantes. Han vuelto a la 'condición arquitectónica' —como Sartre regresó a la condición humana para escapar del

¹⁰ Véase la clase de Schumacher's Materialism vs Morality dictada en la Architectural Association, Londres, como parte del la serie de clases sobre ética de la escuela de posgrado en 1997. <http://www.patrikschumacher.com/Texts/morality1.htm>.

plan quinquenal comunista— y a la historia de la arquitectura: la arquitectura seguirá ocurriendo, pero no a través de estos medios en los que estamos atrapados. Al igual que Sartre, los nuevos existencialistas creen que la existencia de la arquitectura es el resultado de la casualidad y el accidente, y no hay ningún significado o propósito para la arquitectura que no sea el ejercicio abyecto y cotidiano de nuestra libertad. Y, por tanto, debemos confiar en nuestros propios recursos. La arquitectura se cristaliza en la elección de nuestras acciones, la ansiedad y la libertad de nuestra voluntad (no a través de las restricciones paramétricas). Por tanto, la responsabilidad de la construcción está en manos del arquitecto; el futuro es incierto, y no hay escape a la ansiedad y la desesperación.

Con este nuevo fondo existencial, la aleatoriedad, la disfuncionalidad y la exploración deliberada de las contingencias se han convertido en cualidades comunes para muchas de las prácticas emergentes, reviviendo algunas de las tradiciones de la arquitectura radical. Azar y aleatoriedad han reemplazado el discurso pragmático/positivista de la necesidad, y un cierto retorno a la crítica de vanguardia existencial está, en cualquier caso, perpetuamente en el horizonte. Dotados de una gran capacidad de dibujo, estas prácticas han desarrollado un lenguaje que se basa en el uso de materiales artificiales y en geometrías distorsionadas y aleatorias, en lugar de ser un lenguaje científicamente dictado por normas y programas precisos, y producido a través de algoritmos complejos o NURBS. Para su crédito disciplinar, en estas arquitecturas neo-existencialistas la contingencia de las formas aparece como un valor social positivo.

Parece que dentro de esta generación hay una excepción española que es algo más optimista, una generación crecida a la sombra de la arquitectura-estrella que se practicó intensamente en España y que sufrió su colapso más estrepitoso justo cuando ellos estaban llegando a su madurez. Arquitectos como amid.cero9 (Cristina Díaz Moreno y Efrén G^a Grinda), SelgasCano o la transdisciplinar Oficina de Innovación Política de Andrés Jaque, son parte de un grupo de arquitectos españoles que comparte muchos de los intereses de otras prácticas contemporáneas. El interés de este grupo es que parecen ser mucho menos escépticos que sus colegas americanos y sus prácticas parecen escapar del pesimismo que impregna su generación: la mayoría de ellos están comprometidos con proyectos ecológicos o políticos, pero sin ninguna de las certezas de generaciones anteriores y con una aproximación a veces irónica o hedonista. A pesar de su naturaleza pretendidamente 'alegre', estas prácticas están intensamente en contacto con la exploración de las preocupaciones ecológicas: Breathable, el libro editado por amid.cero9, o su rehabilitación del edificio de la Fundación Giner de los Ríos; la instalación en la Bienal de Arquitectura de Venecia en 2010 de SelgasCano; y el pabellón Cosmo en el PS1 construido por Jaque indican la formación de un linaje de facto a través de las distintas prácticas hacia un enfoque post-capitalista, que está muy conectado a la herencia cultural de las culturas alternativas del flower-power, el multiculturalismo y la ecología de los sesenta y setenta, ahora convertidas en espectrales atmosféricas.

El Centro de Congresos Batel de SelgasCano, y la Casa en Never Never Land de Jaque participan de ese compromiso con las formas complejas y los colores y materiales artificiales, manteniendo una cierta contingencia respecto al programa —la indeterminación programática se ha convertido en un programa de resistencia frente a la instrumentalidad neoliberal—. El Palacio del Cerezo en Flor de amid.cero9 (Cristina Díaz Moreno y Efrén G^a Grinda), es un ejemplo paradigmático de los intereses por una geometría compleja pero contingente, así como del recurso a los colores artificiales brillantes y a las referencias psicodélicas.

Estas prácticas vuelven decididamente a la historia a través de una fascinación por la estética visionaria, los arquitectos especulativos y sus experimentaciones con programas innovadores, pero también con materiales y formas artificiales —plástico, burbujas, máquinas... y flower-power! Post-pop, neo-hippy... la arquitectura radical de la década de los sesenta y setenta es una de las referencias recurrentes para este grupo. Mientras que su actitud relajada refiere ciertamente a las preocupaciones existenciales de su generación, y su modo operativo está claramente afectado por una percepción de réditos decrecientes para la arquitectura, su producción está directamente conectada a los nuevos medios. Los encargos del Serpentine Pavilion a Selgas Cano y del PS1 a Andrés Jaque, son buenos ejemplos de una aproximación

neo-hedonista que resulta en una estética traviesa, con referencias históricas deliberadas. Una especie de existencialismo alegre.

Este linaje en desarrollo puede estar vinculado con las prácticas ambientales/atmosféricas de Philippe Rahm, donde la precisión geométrica de la paramétrica se abandona en favor de la incertidumbre de las fluctuaciones ambientales, sistemáticamente dibujadas en tonos mezclados de rosa y azul celeste. Rahm utiliza la atmósfera —literalmente— como una fuente de efectos evanescentes y organizaciones fluctuantes, que explota un trasfondo ecológico deliberado sin un fin singular, pero sin duda como excedente afectivo. Sospecho que este grupo de arquitectos podría haberse sentido más cómodo con lo 'cosmopolítico' como posicionamiento ideológico (en el capítulo siguiente), y lo justo hubiera sido situarles ahí, dadas sus inclinaciones. Sin embargo, su ubicación en este capítulo —a causa del carácter semi-irónico, historiográfico y travieso de su producción— parece más relevante, al calificar sus propuestas como una alternativa a la actitud más programática de la generación anterior: a pesar de su optimismo, parece haber un escepticismo básico acerca de la capacidad real de la arquitectura para cambiar el mundo. O, al menos, en sus variedades más programáticas.

Ya sea a través de la exploración de atmósferas evanescentes e inestables, o mediante el uso de algoritmos aleatorios, o por medio de algún tipo de referencias retro-postmodernas, este grupo de prácticas tienden a producir estructuras casuales, inestables, discontinuas, ensambladas, que en cualquier momento parece que se pudieran desmoronar. Representan las dudas sobre el papel de la arquitectura en la estructuración dura del mundo, y la aceptación de una condición existencial ineludible de la disciplina, ya sea como servicio para el capital o denotando, provocativa e intencionalmente, un 'fuera de servicio' hasta nuevo aviso.

El color es, curiosamente, un hilo fundamental que relaciona todas estas prácticas postneoliberales, las prácticas postparamétricas, ya que su uso se puede encontrar como rasgo predominante en muchas de estas oficinas emergentes, como en MOS, Assemble, OFFICE, o De Vylder Vinck Taillieu, que, aunque no tengan el mismo fondo cosmopolítico que las oficinas españolas mencionadas anteriormente, o de Philippe Rahm, todavía se originan en una revisión paralela de las prácticas artísticas y los tropos arquitectónicos; un revisionismo que es, de hecho, compartido. Muchos de sus proyectos convergen en torno al rosa y otros colores igualmente artificiales (naranja, amarillo, verde lima, etc.) como motivo estético común. De la misma forma que los pragmáticos/paramétricos gravitábamos alrededor de los aviones Stealth, de los portaaviones o de los swarms, y alrededor de los edificios grandes y agresivos de los años cincuenta (hechos con hormigón gris, acero negro y vidrio reflectante), la nueva generación parece estar más interesada en la delicadeza y el preciosismo. Los colores vivos son un signo de la artificialidad, la inmaterialidad, la seducción y la atmósfera, que a menudo se combinan con una preferencia general por los plásticos, los materiales artificiales o las superficies planas simplemente pintadas o enlucidas: abunda la impermanencia, la artificialidad y la translucencia. Incluso cuando hay un discurso político cargado con un relativo optimismo subyacente, como en Andrés Jaque y amid.cero9, o cuando la contingencia se ejerce a través de un algoritmo o un collage de figuras, como en Marc Fornes o MOS, sospecho que esta nueva estética significa el abrazo sin complejos a una nueva gratuidad existencial para la arquitectura en la era de la precariedad sin fin, y la impotencia percibida para afectar al mundo real, más allá, a sabiendas o no, de contribuir a su sostenida corrupción.

LOS FUNDAMENTALISTAS DE LA RESISTENCIA MATÉRICA

Si el sistema neoliberal se basa en gran medida en una economía capitalista globalizada que promueve la libre circulación de capital y trabajo con el propósito de extraer las plusvalías fuera de los centros reales de producción —la metodología preferida del capital transnacional para evadir impuestos sistemáticamente— las arquitecturas que generó estaban igualmente basadas en un complejo inmobiliario,

financiero y de valores construido y mantenido por instrumentos financieros avanzados como los REIT.¹¹ En consonancia con la licuefacción de los bienes inmuebles, la arquitectura pragmática/paramétrica movilizó una serie de tecnologías de arquitectura que, a menudo, orbitaban en torno a la plasticidad geométrica y a las formas espectaculares y dinámicas, con frecuencia convirtiendo los rasgos materiales del proyecto en contingentes y, a menudo, desafortunadamente empleados, incluso en el trabajo de autores consagrados.

Una de las tendencias emergentes en el trabajo actual es precisamente la re-materialización de la arquitectura como estrategia de resistencia contra el parametricismo espectacular —provocativamente basado en escenarios inmatrimales e hiper-reales, en contra de cualquier parecido con los constructivismos de la vieja escuela—. Esta tendencia a la re-materialización se puede observar en diferentes modalidades, a través de las cuales se intensifica la materialidad del proyecto con objeto de resistir su mercantilización. Uno de los índices de lo que podría llamarse 'el fundamentalismo material' en arquitectura son un conjunto de tecnologías destinadas a utilizar la materialización del proyecto como un argumento para la resistencia a la licuefacción neoliberal. Los fundamentalistas materiales son —desde siempre— un favorito de los editores de *El Croquis*, pero ahora existen muy buenas razones para su renovada relevancia. Estas prácticas han radicalizado el enfoque y se han convertido en una tendencia popular entre las prácticas emergentes con el objetivo de evitar los trazos de la arquitectura neoliberal. Pero más allá de la arquitectura, estas prácticas despiertan una importante atención pública: la prueba de su éxito mediático y el consiguiente aumento de sus valores es que están bien considerados por el premio Pritzker, como miembros del jurado o como autores premiados. Junya Ishigami, Christian Kerez, Smiljan Radic, Studio Mumbai, Wang Shu, y hasta cierto punto, Alejandro Aravena, pueden verse como parte de esta tendencia —recogida en gran medida en las últimas monografías de *El Croquis*—. En grados diferentes, estos arquitectos abogan por una práctica de compromiso directo con la materialización del objeto arquitectónico, desde la mediación directa con el usuario final hasta el montaje literal del proyecto.

Probablemente, los más representativos sean Wang Shu y Studio Mumbai, que han tratado de desafiar la habitual separación entre el arquitecto y la práctica del constructor en un enfoque que está muy cerca —aunque en un universo diferente— de las prácticas activistas de *Assemble* o *Raumlabor*, donde el acto mismo de la construcción se arma con un sentido de orgullo colectivo contra la mercantilización de la arquitectura, tanto por el mundo corporativo como a través de la especulación neoliberal de los bienes raíces y la 'financiarización' del entorno construido.

Evitando la mediación de las vías convencionales a los encargos y sus procesos de adquisición, estas prácticas tienen como objetivo devolver las plusvalías al objeto mismo, o a la comunidad que lo construye. El (supuesto) compromiso personal directo de los arquitectos con los procesos de construcción y sus comunidades asociadas desafía así la mercantilización y la mediatización de la arquitectura, aunque esta última quizás sólo hasta cierto punto. Sería interesante seguir el tipo de medios de comunicación a través del cual se difunde el trabajo de algunas de estas prácticas: entre el Premio Pritzker e Instagram, el trabajo de este tipo de arquitectos está altamente mediatizado.

Esta implicación directa en la construcción se combina a menudo con una inclinación vernácula, que se implementa en directa oposición a la idea de una arquitectura global y genérica. Por ejemplo, el trabajo de Smiljan Radic participa en este gusto neo-vernacular, que alimenta a toda una generación hastiada de globalización, pero la exploración de tecnologías de construcción tradicional —piedra, madera, cobre— se

¹¹ Un Real Estate Investment Trust es un tipo de valor financiero invertido en bienes raíces a través de propiedad de suelo, inmuebles o hipotecas, que opera en el mercado bursátil. Los REITs proveen a los inversores de valores bursátiles de alta liquidez. Disfrutan de sustanciales ventajas fiscales y ofrecen normalmente elevados dividendos. Han sido en las últimas décadas el instrumento crucial para la 'financiarización' del entorno construido, y hasta cierto punto, uno de los factores importantes que crearon el colapso financiero del 2008. Véase <http://www.investopedia.com/terms/r/reit.asp>.

fusiona con el uso de ETFE y fibra de vidrio. A diferencia de los intereses en la artificialidad de los plásticos y los colores de gominola que aparecen en algunas de las prácticas más hedonistas, la materialidad vernacular es crucial en el trabajo de Radic, Studio Mumbai y Wang Shu, cuyas incursiones en la materialidad sintética favorece la expresión de las texturas y los colores neutros —el capullo de fibra de vidrio de Radic en el Pabellón del Serpentine tenía poco que ver con la colorida instalación de SelgasCano un año después—. Las superficies plegadas o de doble curvatura son raras entre estos arquitectos, que —a diferencia de la mayoría de los arquitectos paramétricos— confían la expresividad de los edificios a su materialidad frente a la innovación formal. Su trabajo se desarrolla sobre todo dentro de una geometría básica, ortogonal con inclinaciones ocasionales — tal vez el Pabellón Serpentine de Radic sea una excepción a la regla, y, sin embargo, tiene un sabor añejo, que recuerda a los muebles de fibra de vidrio de los Eames—.

Junya Ishigami es un arquitecto particularmente interesante de este grupo, donde la resistencia a la mercantilización de todo también se ejerce mediante la concentración en el objeto, pero a través de una calibrada desmaterialización y, por supuesto, muy alejado de cualquier interés hacia las agencias de la comunidad de usuarios y la devolución de las plusvalías. Cubos flotantes, mesas imposiblemente delgadas o techos que se curvan y oscilan desafiando no sólo a las fuerzas de la materia y la gravedad —algo que también se explora en el trabajo de Kerez— sino también desafiando a la eficiencia y al rendimiento como punto de partida que caracterizó al pragmatismo neoliberal. En la obra de Ishigami encontramos precisamente un intento de desafiar la materialidad que, curiosamente, le lleva a una exploración muy profunda de la materia. Su intento de abandonar el espacio en favor de la atmósfera es también importante para entender dónde radica el valor de sus acciones. Igual que en Studio Mumbai, Shu, Assemble o Raumlabor, la movilización de las propiedades materiales en Ishigami es un desafío a la 'financiarización' de la arquitectura, aunque sea a través de una operación más convencionalmente artística.

AUSTERIDAD CHIC, NORMCORE Y COSMOPOLÍTICA: CONTRA EL ESPECTÁCULO DE LA DOCTRINA DEL SHOCK

Una de las cualidades más codiciadas durante el periodo neoliberal en arquitectura fue la llamada iconicidad. Los edificios icónicos fueron buscados por los alcaldes, directores de empresas, urbanistas e incluso economistas —pero también por los ciudadanos comunes—. El ahora famoso 'efecto Bilbao' convenció a todo el mundo de que la arquitectura idiosincrática era buena para las ciudades y sus gentes, pero sobre todo para la economía, no importa a qué coste. El Guggenheim de Bilbao supuso para la arquitectura lo que las finanzas especulativas a la economía: distorsionó los órdenes tradicionales en tal grado que el clásico análisis de costes y beneficios parecía una ciencia antediluviana. Si el momento neoliberal quedó definido por la doctrina del shock,¹² los arquitectos-estrella desempeñaron el papel de Donald Rumsfeld en Irak, administrando conmoción y pavor (shock and awe) al servicio del poder. Si Siegfried Kracauer escribió sobre la experiencia de la montaña rusa como la formación fisis-psicológica necesaria para que el nuevo proletariado pudiese incorporarse eficazmente a la cultura industrial moderna, los edificios emblemáticos del capitalismo tardío parecen estar diseñados para introducir al nuevo trabajador post-industrial en el nuevo paradigma: cuanto más extravagante y más impactante, mejor.¹³

En retrospectiva, el rápido ascenso de la arquitectura durante esos años en los que el desarrollo urbano y la construcción pasó por una verdadera explosión cámbica de extravagancia es, de hecho, aleccionador.

¹² Naomi Klein, *The Shock Doctrine: The Rise of Disaster Capitalism* (New York: Picador, 2008).

¹³ Ver Giampiero Bosoni, 'Architecture of Adrenalin', *Domus* 965 (January 2013). Publicado online 13 Febrero 2013, <http://www.domusweb.it/en/architecture/2013/02/13/architecture-of-adrenalin.html>. "En su artículo Roller-Coasters (título original: Berg-und Talbahn) publicado en *Frankfurter Zeitung*, [Kracauer] observó con visión aguda: 'Casi parece como si todo el mundo estuviera gritando porque se imaginan por fin a salvo. Con un grito de triunfo: Aquí estamos, elevados en beatitud, en cabeza de una carrera que puede implicar muerte, pero también apaciguamiento'" *Ibidem*.

Un entorno con recursos excesivos produjo una proliferación de especímenes salvajes, un florecimiento especulativo que terminó siendo no sostenible, y aquellas mutaciones perecieron como resultado de la nueva glaciación —el colapso, cuasi-apocalíptico de las esferas social, medioambiental y económica—. Ahora que se acabó la fiesta, una cadena importante de la resistencia —y, tal vez, la supervivencia de la especie de los arquitectos— se dirige contra la doctrina del shock neoliberal y su inclinación por lo espectacular, y se puede identificar a través de una serie de prácticas que están revirtiendo la estrategia económica y usando la austeridad como un rasgo expresivo que desafía el aún rampante neo-capitalismo. Un renacimiento de la estética povera se ha convertido en de rigueur entre las prácticas contemporáneas auto-conscientes y, a pesar de las denuncias de Aureli del austerity chic como un dispositivo estético neocapitalista durante la crisis, su uso ha continuado durante la post-crisis —o la llamada recuperación— como una especie de 'postración' que denota un descontento muy a la moda.

El origen de este re-diseño de las economías de la arquitectura tardo-capitalista se remonta a Lacaton & Vassal, quienes comenzaron su trayectoria en Africa y tradujeron aquellas dinámicas en su proyecto para el Palais de Tokio, donde un presupuesto ridículamente bajo se convirtió, de repente, en el motor de un proyecto increíble, implacablemente ejecutado. La Maison Latapie y el Mulhouse Cité Manifeste consolidaron este nuevo enfoque de la economía como el inductor primordial del proyecto, en desafío a la sabiduría recibida. En Mulhouse, Lacaton & Vassal movilizaron argumentos económicos que desafiaban las normas locales de vivienda social a base de dar más superficie al mismo precio; en la Escuela de Arquitectura de Nantes especificaron una estructura prefabricada, calculada con gran capacidad de carga, para proporcionar la máxima flexibilidad. Del mismo modo, otras prácticas como HHF han jugado el mismo juego al recurrir a estándares de bajo coste para construir una galería de arte, mediante el uso de un sistema Quonset en el Art Farm. Lo mismo ocurre con HARquitectes en sus obras a través de una gama de preocupaciones que van desde el medio ambiente a la economía, sin desviarse demasiado de la norma, utilizando sistemas de construcción inusualmente baratos y exponiendo deliberadamente su conjunción como un lenguaje de explicitación.

Pero más allá de la eficiencia económica del gambito de Lacaton & Vassal, hay una serie de estrategias que ahora están floreciendo entre un grupo de prácticas que combinan —si no fusionan— las dimensiones políticas y estéticas del proyecto. A este enfoque se asocian aquéllas cuyos miembros se centran en las preocupaciones ecológicas; es decir, una arquitectura cosmopolítica, aquélla en la que el objeto arquitectónico, que era objeto de culto y deseo durante la era neo-capitalista, comienza a disolverse en múltiples ecologías materiales, conectadas con las ecologías sociales planetarias. En lugar de una arquitectura icónica de los objetos, la arquitectura se disuelve en los procesos y en las ecologías, y se convierte en el centro de un nuevo micro-cosmos que reconfigura y distorsiona las estructuras de producción convencionales. En la era del Antropoceno, la resistencia más importante podría ser, precisamente, la resolución en términos arquitectónicos del conflicto entre el crecimiento eterno inherente al sistema capitalista y los recursos limitados de la madre tierra, como Naomi Klein ha expresado con elocuencia en *Esto lo Cambia Todo*.¹⁴ Se trata de una arquitectura que a menudo funciona como un caballo de Troya, lejos de paramétricas estridentes y espectaculares, pero también lejos de la estridencia del activismo programático de Raumlabor o Wang Shu. La resistencia aquí se ejerce contra el espectáculo de la arquitectura estelar a través de actuaciones silenciosas, donde se movilizan contra la arquitectura como objeto o mercancía tanto las ecologías naturales como las sociales, al tiempo que se despliega una estética semi-nihilista que deviene imperceptible. Una arquitectura deliberadamente no-identificable tras el shock neoliberal.

En lugar de diseño excesivo o de maximalismo político, arquitecturas como las de Lacaton & Vassal, HHF y HARquitectes despliegan una estética de ensamblaje, donde los elementos que constituyen la arquitectura se mantienen deliberadamente crudos, a fin de preservar la conexión entre el edificio y los procesos que ocurren a escala ecológica, material o cultural. Las persianas de aluminio atornilladas de la

¹⁴ Naomi Klein, *This Changes Everything: Capitalism vs. the Climate* (New York: Simon & Schuster, 2014).

Casa 1014 de HARquitectes, la lana de roca grapada en el interior del ArtFarm de HHF, los paneles de fibrocemento ondulados de la Maison Latapie de Lacaton & Vassal, o los elementos de invernadero de la Mulhouse Cité Manifeste permanecen como partes, reunidos con una deliberada crudeza, que conectan con los sistemas ecológicos y económicos que intervienen en el edificio, y que, de repente, se hacen explícitos: las protecciones solares y el aislamiento en la envolvente, la gestión del agua, del recinto, el efecto invernadero, la economía, etc., todos y cada uno de estos elementos se tratan con una estética de ensamblaje adhoc, en una práctica que se resiste a las tendencias hacia el espectáculo del neoliberalismo y sus derivas unificadoras —es decir, a la sumisión de la arquitectura a un mero producto de consumo (a menudo como nave emblemática para el capital 'en reposo')—.

Una deliberada estética de lo inacabado impregna las obras —Lichtstrasse de HHF, Escuela Gimnasio 704 de HARquitectes, o la Escuela de Arquitectura de Nantes, de Lacaton & Vassal—, que comparten esta estética de bricolaje y una calidad deliberadamente inconclusa. La experimentación de Lacaton & Vassal con las tecnologías de los invernaderos, capaces de distorsionar ambos órdenes climáticos y financieros, es un ejemplo notable de esta aproximación cosmopolítica, que se desarrolla a partir de las estrategias de economía extrema desplegadas en el Palais de Tokio y en el uso de la construcción de invernaderos de policarbonato, tanto en las residencias de Mulhouse como en la Escuela de Arquitectura de Nantes.

En la obra del Atelier Bow-Wow en Japón se produce un enfoque paralelo, explícito en sus secciones detalladas y anotadas exhaustivamente, en las que se reúnen tecnologías y formas de construcción convencionales y genéricas junto con el interés por la expresión de la exposición solar, la ventilación, la contaminación o la energía. Es la especificación de un límite de carga, el costo por m², o los efectos de efecto invernadero en el control de la temperatura, las que conectan estas propuestas arquitectónicas directamente con múltiples procesos planetarios. Otras prácticas, como la oficina suiza HHF o la londinense Asif Khan, operan entre el arte y la arquitectura con una temática similar y de un modo igualmente localizado y procesual. Han desarrollado un similar enfoque cosmopolítico, en donde el edificio nunca se considera 'en sí mismo', sino como parte de un proceso inacabado; uno que no es autosuficiente y auto-contenido, pero que atañe a un trozo más grande de la realidad y, a veces, forma una cosmología propia. No hay mucha ironía o alegría en el trabajo de estos arquitectos, más bien una calculada tendencia a la discreción, a los colores neutros, las formas sobrias y los materiales crudos. La pregunta sigue siendo si esta variedad de la arquitectura es comprensible para un público acostumbrado a las más audaces hazañas de la arquitectura estelar y a la promiscuidad visual de las redes sociales, la iconicidad insípida y el shock espectacular del capitalismo tardío.

Para estos arquitectos no hay necesidad de hacer declaraciones políticas extensivas, desplegar obvias figuraciones, utilizar referencias historiográficas semi-inteligentes, o jugar irónicamente con la performatividad. Como alternativa a los activistas, al populismo, a la historiografía o al juego, existe la posibilidad de operar casi por debajo del radar, participar en una arquitectura anónima, genérica, que evite una política de la visibilidad en favor de una estética de la percepción expandida, y que revele en detalle el espectro completo de los extensos lazos sociales, políticos, económicos o tecnológicos del objeto arquitectónico. Un Normcore arquitectónico, si queremos establecer paralelismos con el discurso de la moda contemporánea.¹⁵ Se trata de una arquitectura que socava lo figurativo como un acto de resistencia a la sobreexposición populista de los medios de comunicación social como cultura. Una arquitectura de atención próxima podría ser la única forma de resistencia a la banalización de las imágenes arquitectónicas distribuidas por las redes sociales. Los enredos materiales de los detalles de un muro cortina, la complejidad de la energía embebida, el tratamiento del soleamiento, o la capacidad de carga de una losa... estas preocupaciones pueden ser ahora más importantes que la siempre creciente colección de efectos

¹⁵ Normcore es el término propuesto por el grupo activista de media/pronóstico de tendencias K-Hole para identificar una tendencia contemporánea en la moda que promueve el uso del estilo genérico de ropa promediada, como un alejamiento de la estética inconformista así como de la extravagancia y la singularidad. Véase 'Youth Mode: A Report on Freedom' <http://khole.net/issues/youth-mode/> (NY octubre 2013)

visuales que circula por la red. Algunas de las prácticas mencionadas anteriormente han estado trabajando en silencio en este tipo de arquitectura tenue pero eficaz, que opera a través de una desviación sutil respecto a la norma, pero que, de hecho, gira 180 grados respecto del espectáculo arquitectónico en sí mismo.

EL PARAMÉTRICO CRÍTICO

Incluso en aquellas prácticas arquitectónicas que han permanecido fieles a la idea de la tecnología como el objeto principal de su investigación —como las oficinas de Fabio Gramazio y Matthias Kohler, David Benjamin, Michael Hansmeyer, Achim Menges, Marc Fornes, o incluso Liam Young— hay siempre un intento deliberado por alejarse de cualquier noción de optimización o funcionalidad parametrizable. Si el acoplamiento entre la anterior vanguardia arquitectónica y la innovación tecnológica ha dado origen al desarrollo de una serie de prácticas embebidas dentro de oficinas de mayor tamaño, desarrollando el conocimiento para construir geometrías constructivas cada vez más complejas —por ejemplo, Gehry Technologies, el grupo 'wework4her' en la oficina de Zaha Hadid, la Advanced Geometry Unit en Arup, el Specialist Modelling Group en Foster and Partners, o el KieranTimberlake Research Group—, parece que las promesas del mundo computacional nunca se desarrollaron plenamente en oficinas arquitectónicas de pleno derecho —curiosamente, la práctica de David Benjamin fue comprada recientemente por Autodesk, aunque no en una modalidad subserviente— convirtiéndose así en prácticas subsidiarias de oficinas arquitectónicas más amplias que absorbieron la innovación técnica como un valor deseable, pero sublimado. Puede ser también una reacción automática a lo que Mario Carpo ha percibido como el surgimiento de un nuevo paradigma computacional, que es inexacto y áspero, como resultado del Big Data y la Web 2.0.¹⁶

Si las ambiciones neo-modernas de la primera ola paramétrica eran cuasi-imperialistas, los nuevos paramétricos —que no necesariamente parametricistas— han abandonado invariablemente aquellos sueños de grandeza virando hacia una gama más matizada de preocupaciones, que son a veces estéticas y otras experimentales y nominalmente radicales. Esto puede ser debido al hecho de que las nuevas prácticas paramétricas no tienen acceso a los mercados de los grandes proyectos, quedando confinadas principalmente a las instalaciones artísticas y al trabajo académico —o restringidas a la experimentación dentro de otras compañías—.

Sin embargo, el trabajo que se está desarrollando en las nuevas tecnologías algorítmicas y en los talleres de fabricación, ya sea a través de la programación, la fabricación o la bio-computación, está lejos de la determinación con la que la generación anterior — en la que me incluyo— operaba. Si nosotros estuvimos interesados en el dominio de las nuevas tecnologías computacionales y en los lenguajes tecno-corporativos de los McKinseys y los Steve Jobs de este mundo, la obra de Fornes, Hansmeyer o Young está claramente impulsada por la exploración de la belleza de la producción algorítmica, el Big Data, o 'el toque robótico', como Gramazio y Kohler llaman a esa afectividad artificial.

Si bien el trabajo de Fabio Gramazio y Matthias Kohler esté probablemente más próximo a un intento por explorar tecnologías de construcción reales utilizando ladrillos, madera y hormigón, su interés radica, finalmente, en la belleza de esos objetos producidos mediante una inteligencia artificial. Los nuevos linajes algorítmicos han dirigido sus miras a la exploración de la aterradora belleza del siglo XXI: por ejemplo, la devoción de Hansmeyer por los algoritmos de código para producir un nuevo orden arquitectónico es un empeño puramente estético y teórico; así es la producción de Fornes de coloridos cogollos barrocos y deformados, hechos de escamas abisagradas; la exploración de Young del mundo de los Big Data, las pantallas de alta resolución, las cámaras de visión artificial, los drones, para elaborar fantásticas narrativas de un futuro próximo y explorar la belleza deslumbrante de los paisajes radiactivos, las minas a cielo abierto, o la estética y la micro-política de los trazados de fibra óptica... David Benjamin sería, tal vez, el

¹⁶ Véase Mario Carpo, *Breaking the Curve: Big Data and Design* in ArtForum. Febrero 2014.

mejor ejemplo de la experimentación con tecnologías bio-computacionales, un nuevo campo que utiliza ladrillos hechos de hongos para fabricar torres biodegradables y conecta mejillones con sensores y activadores para producir la iluminación brillante de las riveras urbanas. Si Young explora el espectáculo de los datos, Benjamin está experimentando con las posibilidades estéticas de las tecnologías de la vida.

Estas sensibilidades neo-paramétricas han penetrado incluso las actividades de las 'Comisiones de la Verdad', los comités de investigación de la ONU y los grupos de lucha por la libertad, aunque haya sido a través del trabajo teórico-documental de Eyal Weizman y su proyecto Forensis, que utiliza las tecnologías de simulación de las nubes de humo, escáneres 3D, fotografía aérea de alta resolución y otras tecnologías de topografía digital que descifran las múltiples historias condensadas en la materia con el fin de producir nuevos conocimientos críticos en procesos planetarios verdaderamente significativos.

Las técnicas —y la sensibilidad— del origen del parametricismo han sido simultáneamente intensificadas y exiliadas en nuevas prácticas críticas, no totalmente marginales, pero tampoco predominantes. Young puede andar diciendo que los arquitectos son tan buenos para hacer tantas cosas interesantes y relevantes para el mundo contemporáneo que no deberíamos estar construyendo edificios; estamos perdiendo el tiempo. Pero incluso si estas prácticas especulativas aún no han llegado a una posición en la que puedan llegar a ser capaces de efectuar transformaciones radicales de lo real —con la excepción paradójica de Forensis—, como el incorregible paramétrico que soy, no puedo disimular mi alegría sobre el uso crítico de estas tecnologías y sus sensibilidades, que creo que contienen un potencial de transformación mucho más grande que el retiro contemporáneo hacia el paisaje interior de la disciplina —la vuelta a los juegos lingüísticos de la arquitectura y similares, o a la vieja retórica anarcosindicalista, sean o no cortinas de humo (como escudo temporal frente los rampantes imperios neoliberales y tecno-corporativos de finales del Antropoceno)—.

Alejandro Zaera Polo (Madrid, 1963) es arquitecto y profesor titular en la Universidad de Princeton. Su carrera ha combinado sistemáticamente la práctica de la arquitectura con un constante compromiso teórico y académico. Estudió y se licenció con honores en la Escuela Técnica Superior de Arquitectura de Madrid, y obtuvo un Máster de Arquitectura con distinción en la Escuela de Diseño de la Universidad de Harvard. Colaboró en OMA-Rotterdam entre 1991 y 1993, antes de crear las oficinas Foreign Office Architects en 1993, y AZPML en 2011. Fue Decano de la Escuela de Arquitectura de Princeton entre 2012 y 2014, y del Instituto Berlage de Rotterdam entre 2000 y 2005. Fue el primero en ocupar la Cátedra Norman Foster de la Escuela de Arquitectura de la Universidad de Yale, entre 2010 y 2011, y ha impartido conferencias internacionalmente en instituciones como la Architectural Association, la GSAPP de Columbia, la Escuela de Arquitectura UCLA y la Universidad de Yokohama, entre otras. Sus textos y proyectos se han publicado en revistas profesionales como *El Croquis*, *Quaderns*, *A+U*, *Arch+*, *Log*, *AD* y *Harvard Design Magazine*, y muchos de ellos están recopilados en *The Sniper's Log*, publicado en 2012.