

REIA #03 / 2015
224 páginas
ISSN: 2340-9851
www.reia.es

Rubén Picado y Maria José de Blas

Escuela Politécnica Superior. Universidad CEU San Pablo / estudio@picadodeblas.com

Cripsis

Cripsis es un fenómeno por el que un ser vivo presenta adaptaciones que le hacen pasar desapercibido a los sentidos de otros. Aunque frecuentemente aparezca asociado al mimetismo, se trata realmente de algo más amplio. Para acotar el concepto, es necesario definir antes su contrario: el aposematismo.

El arte de pasar desapercibido enmascara la verdadera acción pretendida, aliándose con la fenomenología de las sensaciones. El aspecto de las cosas es el que construye el paisaje de las mismas. Se describen diversas cripsis:

- 1 > Cripsis y SUPERVIVENCIA
- 2 > Cripsis por DISTORSIÓN
- 3 > cripsis por OCULTACIÓN
- 4 > cripsis por INVISIBILIDAD
- 5 > cripsis y la TRAMPA
- 6 > cripsis y REUTILIZACIÓN
- 7 > cripsis como MÍMESIS: la postura humilde; la prudente; la soberbia; la prótesis; la copia; la verde y la postura irónica.

Tras el camuflaje, no cabe pensar que el concepto canónico de “belleza” sea su principal objetivo, ya que al pretender desapercibir se alejaría de su propia esencia.

Con esta conclusión solo se pretende advertir que la cripsis en cualquiera de sus acepciones es una respuesta dependiente de la capacidad analítica que el arquitecto tenga del contexto, el cual limita la propuesta. La cripsis tiene la elegancia como fin mismo, es su techo. Si se elige ese camino en el proceso de proyecto es importante entenderlo y seguir las leyes que le son propias. Sin un profundo estudio del contexto es fácil caer en el aposematismo, el cual, es una estrategia con otros objetivos.

La armonía, como algo coherente en sí mismo, contiene siempre la elegancia, por eso la cripsis, encaja perfectamente en los términos contemporáneos de la pertinencia.

Crypsis is a phenomenon to define when living creatures change their aspect to hide from others. Although frequently associated with mimicry, crypsis wider in its spectrum. In order to delimit the topic, first its opposite should be defined: aposematism.

The art of passing unnoticed hides the real mechanism at work, a phenomenological alliance of the senses. It is the aspect of things which build a landscape.

The article describes different aspects of the phenomenon:

- 1 > Crypsis and survival
- 2 > Crypsis through distortion
- 3 > Covert crypsis
- 4 > Invisible Crypsis
- 5 > Crypsis and trickery
- 6 > Crypsis and reuse
- 7 > Crypsis as mimesis may take many different positions: humble, prudent, arrogant, prosthesis, copy, green or ironic.

Despite its apparent camouflage, crypsis does not seek canonical beauty as its objective, rather it looks to disappear, and lose itself. This conclusion makes clear that crypsis, in any of its manifestations, is a response conditioned by the analytical capacity of the architect to understand the context which limits the proposal. Its limits are only its own elegance. If this design approach is selected, it is important to understand to comprehend its internal laws. And without a rigorous study of the context, it is easy to fall back on aposematic approach (a strategy dependant on other objectives).

Harmony, in itself coherent, is by definition elegant, and in the same way crypsis may be defined by contemporary concepts of appropriateness.

Cripsis, Aposematismo, Camuflaje, Razzle Dazzle, Mímesis, Paisaje, Máscara, Contexto, Elegancia
/// Crypsis, Aposematism, Camouflage, Razzle Dazzle, Mimesis, Landscape, Mask, Context, Elegance

Cripsis es un fenómeno por el que un ser vivo presenta adaptaciones que le hacen pasar desapercibido a los sentidos de otros. Aunque frecuentemente aparezca asociado al mimetismo, se trata de algo más amplio. Para acotar el concepto, es necesario definir antes su contrario, el aposematismo, el cual se basa en presentar rasgos que evidencien su presencia en un contexto.

La amplitud del término Cripsis, tan rico en el plano biológico, nos interesa por su cercanía a los planteamientos más contemporáneos de la arquitectura. Su definición etimológica nos lleva directamente a pensar en el paralelismo que existe con actitudes que han gestionado los arquitectos a lo largo de la historia. Como correctores compulsivos, los arquitectos buscan hoy incansablemente lugares de oportunidad que consideren sin armonía para ser rescatados con sus propuestas. Todos ellos son susceptibles de intervención, ya sean situaciones efímeras, espacios con arquitecturas desafortunadas, ámbitos en proceso de obsolescencia o abandonados azarosamente, contra los que reaccionan con actuaciones más o menos afines a las leyes naturales de ese territorio elegido. Es indiferente la escala del espacio seleccionado o el paisaje en el que se encuentre, dan igual las razones de su desconexión con la vida urbana, solo interesa reactivarlos con algún tipo de estrategia.

La cripsis se utiliza para formalizar una ilusión, por lo que es uno de los modos utilizados para intervenir contextos paralizados en el tiempo. Hay normas que no consideran conveniente cambiar el entorno para no desequilibrar un orden catalogado como protegido. La conclusión creativa a esta situación cada vez más generalizada, será proyectar teniendo en cuenta nuestros sentidos, para ocultar lo considerado fuera de contexto. Es casi exactamente lo que se consigue con una máscara, interesante prótesis que paradójicamente facilita compartir ámbitos que serían inaccesibles con el verdadero rostro.

El arte de pasar desapercibido enmascara la verdadera acción pretendida, aliándose con la fenomenología de las sensaciones. Con estos apartados no se pretende hacer una taxonomía, sino intentar describir algunas cripsis, indagando en argumentos que suelen utilizar los arquitectos para justificar sus propuestas.

1 > Cripsis por SUPERVIVENCIA

La crisis más justificada es la provocada por la necesidad de supervivencia, que normalmente resulta de un lento proceso de adaptación formal al contexto. Su razón de ser precede a una probable acción de defensa o ataque, esperando un desenlace de forma oculta al que no conoce sus leyes.



Plano de Texeira 1656.

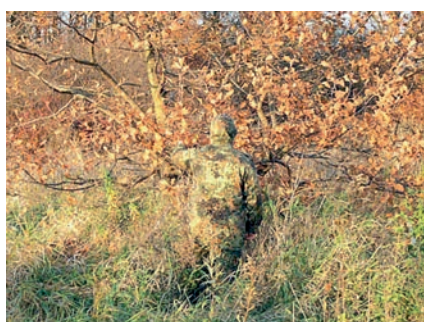
Plaza Mayor de Madrid 2014.

(Derecha) *Gecko-uroplantus phantasticus*.

Estas imágenes, aparentemente distantes pueden ser el resultado de una estrategia de crisis por supervivencia. Tanto el animal como el vacío urbano han necesitado tiempo en afinar su forma, la cual hace posible su existencia. El camaleón, con su quietud consigue pasar desapercibido tanto a su presa como a su depredador. Con el tiempo incluso se confunde con su entorno vital. Madrid fue conformando una plaza pública donde el ciudadano se sintiera representado, la del casco más antiguo tenía una dimensión medieval escasa para la representación que exigía la floreciente población de la Villa; necesitaba darse forma a ese vacío encriptado en la trama urbana. Poco a poco, se va remodelando por diversos arquitectos que intentan vestirla “de Madrid”, hasta que por fin tras el último gran incendio, Juan de Villanueva consigue coserlo, darle escala y cerrarlo magistralmente con una piel habitada. Una reconstrucción que evoluciona con sus directrices durante cincuenta años, terminándose en 1850. Esa compleja piel con la profundidad de una sola crujía a lo largo de los cuatrocientos cincuenta metros de su perímetro, configura la imagen del gran vacío. Ese recinto rectangular genera un quinto paramento horizontal, el que se pisa, una plataforma artificial definida por un pórtico de piedra de 129 x 95 m que sujeta y ordena la colina. La operación se completa con las puertas que cosen cuidadosamente los desniveles con las calles, que convierte en fantásticas ventanas hacia nuevos (viejos) paisajes urbanos. Esa intervención de vacío controlado consigue concentrar las características que representa suficientemente la piel de Madrid hasta la fecha. Es un ejercicio de crisis urbana tan afinado, que parece haber estado siempre allí, quieto como el camaleón, dejando que todo se transforme a su alrededor, devorando cualquier acción que quiera acoger sin modificar su forma.

2 > Cripsis por DISTORSIÓN

El camuflaje militar se desarrolla durante la Primera Guerra Mundial, pero antes de este período bélico, los uniformes militares se basaban en el aposematismo. Se diseñaban con el objetivo de hacerse muy visibles, porque en la cercanía de los enfrentamientos era necesario definir el aspecto para imponerse y provocar miedo. El sentido de la vista era el fundamental para resolver las contiendas cuerpo a cuerpo. Cuando la técnica armamentística permite “matar a distancia”, casi sin necesidad de ver al contrario, sin discriminación, no es necesario ya uniformarse con tanta parafernalia precisamente porque cambia la estrategia. El principal objetivo pasa a ser el arte de ocultarse, tanto para sorprender como para no ser visto, del mismo modo que lo hacían las tribus primitivas, lo cual puede entenderse como una regresión conceptual. Esa ocultación tiene que ver con la distorsión de lo que uno ve, con el engaño, el efecto o ilusión óptica.



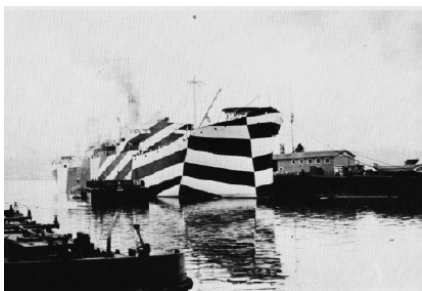
Traje samurái.

Patente alemana Flecktarn.

(Derecha) Camuflaje militar. Esteban Vicente ayuda a diseñar el uniforme republicano del ejército español antes de partir a Estados Unidos.



Los franceses son los primeros que sustituyen conscientemente sus llamativos uniformes en 1915 por patrones basados en teorías del color que conocían sus artistas de las vanguardias. El debate que Braque y Picasso mantienen entre 1909 y 1912, establece el Cubismo analítico, defendiendo que la representación del mundo pasaba a no tener compromisos con la apariencia de las cosas desde un único punto de vista. Paralelamente en 1915, Einstein publica la teoría de la relatividad apoyando científicamente las intuiciones poliédricas de los artistas. En ese caldo de cultivo cultural, científico y bélico, aparece un personaje, el oficial Norman Wilkinson, que tuvo la idea de utilizar esa mirada para camuflar también los barcos y otros ingenios del ejército británico. Son sistemas basados en las técnicas pictóricas que llamaron “Razzle Dazzle” que rompían visualmente los perfiles de los barcos contra el horizonte y sobre el mar, confundiendo su forma y velocidad a la mirada de submarinos alemanes. La mayoría de los diseños fueron pintados por mujeres de la Royal Academy of Arts de Londres, junto a escultores, artistas abstractos y escenógrafos.



Barco de guerra Razzle Dazzle con intervenciones plásticas para confundir al enemigo con la distorsión de sus límites.

En 1914 el artista Edward Wadsworth firmó el manifiesto vorticista. Meses después se declara la guerra entre Alemania y Reino Unido e ingresa en la marina para supervisar el camuflaje de más de dos mil barcos.

Estas incursiones pictóricas en los artefactos bélicos dejan de interesar cuando la óptica, geometría y perspectiva pasan a un segundo plano. El ojo ya no es fundamental y el engaño óptico desaparece. Con la aparición paulatina de la electrónica, radares y sistemas de telecomunicación diluyen las decisiones dependientes de los sentidos, porque pueden confundirse frente a la máquina que no miente. Aunque nunca quedó muy clara la eficacia de esa piel, se mantiene muchos años porque la distorsión de los límites siempre hacía ganar algo de tiempo hasta ser localizados y porque expresaba cierta singularidad que animaba a la tripulación.



Equus zebra.

Adolf Loos, casa para Josefine Baker en París.



Incluso Adolf Loos, a pesar de escribir su influyente artículo “Ornamento y delito” en 1908, tampoco escapa de la crisis, planteando sorprendentemente en 1927 la piel de la casa para Josephine Baker en París, como si lo hubiera pensado el propio Wilkinson, reflejando sarcásticamente la fuerza de la artista de cabaret con un recurso epitelial, enlistando la fachada a blanco y negro. Un evidente posicionamiento ornamental que se aleja de sus principios, pero con el que consigue una percepción vibrante y rítmica, casi hipnótica, ya muy experimentada en esa época por la escuela de la Gestalt.

3 > Cripsis de la OCULTACIÓN

Cuando algo tiene interés y no pretende compartirse abiertamente, se esconde como un secreto para evitar que pueda desbarate de forma desaprensiva. Muchas tipologías de vivienda protegen su valor detrás de humildes muros para poder disfrutar de su propio idilio. Para encubrir lo más privado del hogar, se establece una cripsis por ocultación con el espacio público. Este planteamiento es defendido por las organizaciones internacionales de patrimonio porque permite a los arquitectos intervenir con propuestas contemporáneas y revisar tipologías en contextos polémicos por su protección.

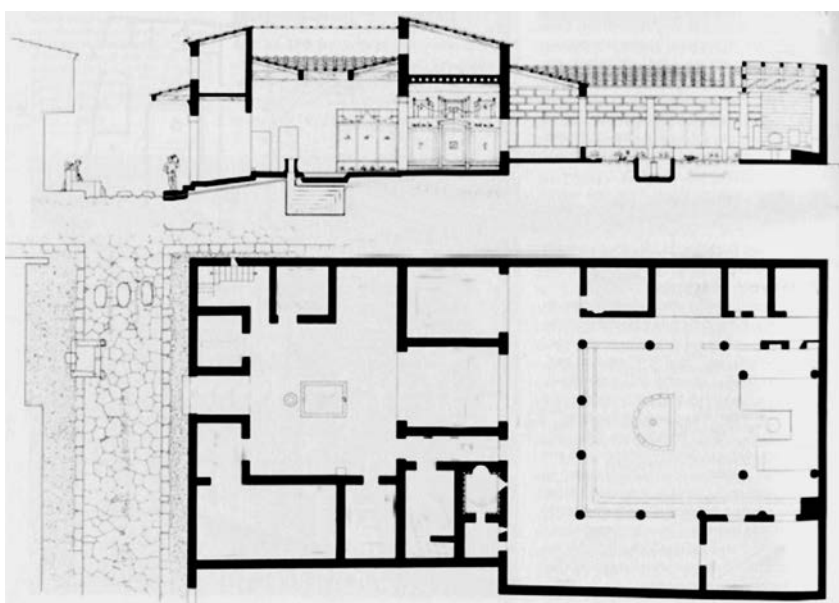
La “célula madre” de la cultura mediterránea es la casa-patio, una gran aportación tipológica que permanece viva. En Pompeya puede aún verse cómo el vacío del patio central solo vertebraba la vida doméstica. Las calles son duras, rectas, tan ciegas como inexpugnables. Las mismas sensaciones aparecen en los cascos árabes como el de Córdoba. En Granada aún está más escondido su secreto y en el Albaicín, un barrio de aspecto urbano pobre, aparentemente denso y descuidado, esconde tras sus tapias casas-patio, pero rodeadas de jardines tapiados. Son los cármenes, una tipología más rica que la cordobesa, donde el dominio interior del jardín es tan importante como el de la propia casa con el aliciente de la apertura al paisaje que ofrece las vistas de la Alhambra. El espacio público no merece disfrutar de los placeres del hogar; el verdadero secreto es el interior de la casa, todo está detrás de la tapia. Ese sistema de ocultación de lo privado también funciona con los edificios públicos, de forma que si no se conocen las claves puede parecer un lugar anodino. Las tapias continuas provocan sensaciones que desdibujan los límites reales de sus diversas partes y todo parece lo mismo.

Existen multitud de ejemplos en la naturaleza de esta ocultación. En el fondo marino también parece neutro y homogéneo, pero está lleno de huellas y seres que se ocultan para preservar su vida. El lenguado de la imagen no solo tiene la capacidad imitar el color de su entorno, sino que su forma se ha adaptado para desdibujar sus límites.

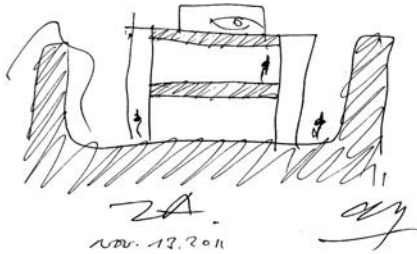
Bothus podas podas (Lenguado).

Via del Foro, Pompeya.

(Derecha) Casa de Pansa, Pompeya s. II aec.



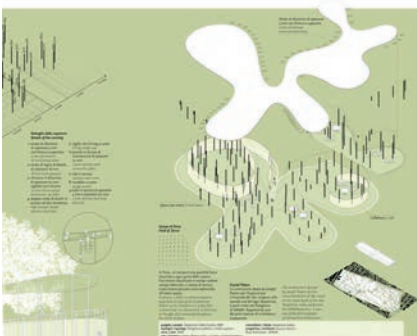
Alberto Campo Baeza. Consejo consultivo de la Junta de Castilla y León, Zamora, 2012.



La estrategia de la ocultación permite generar paisajes interiores sorprendentes. En el caso del edificio administrativo de Alberto Campo en Zamora, una gran tapia con el color y altura de los muros medievales del casco histórico en el que se encuentra, es troquelada por un hueco que esconde un luminoso espacio interior vítreo. Este mundo es ajeno a lo medieval y consigue desarrollar su plástica al limitar su ámbito de actuación al interior oculto.



SANAA Serpentine Pavilion, 2009.



Otra forma de entender la ocultación es a través del reflejo. La intervención de SANAA para el Serpentine Pavilion de 2009 demuestra cómo puede desaparecer una marquesina. Son varios los parámetros que configuran ese efecto. El metal pulido y espejado por sus dos caras es la primera decisión, su borde afilado que hace parecer que no tiene espesor, el movimiento sinuoso y constante de la línea de horizonte que refleja el entorno por el haz y el envés de esa pieza continua, todo ello hace desde lejos aparezca como un lago posado entre los árboles del parque con una forma muy desdibujada.

4 > Cripsis por INVISIBILIDAD

Los nuevos materiales plásticos y geles se combinan con los vidrios y permiten nuevas estrategias que diluyen los límites por transparencia. Una envolvente caracterizada por su invisibilidad, pone en valor el entorno existente y pretende siempre no afectarlo, precisamente para que invada ese interior. Esto también requiere una evolución moral del usuario que ha de aceptar formar parte de un ámbito visible desde el exterior.

Mies incide en este concepto cuando en 1945 construye la casa Fansworth donde el contexto natural más cercano formaba parte de la casa. En todo caso no pretendía que fuera invisible, sino que la visión horizontal fuera transparente. En el proyecto que Junya Ishigami hace en el jardín del pabellón de Japón para la Bienal de Venecia de 2008, pretende que sea invisible, ocultando su presencia por transparencia de todos sus paramentos. El título del pabellón lo define: “El paisaje de los espacios ambiguos”. Esas cajas de cristal que nacen del terreno mismo, provocan una sensación de fragilidad e inmaterialidad muy similar a la envolvente de las medusas.



Hidrozoo, medusa.

(Derecha) Junya Ishigami, pabellón de Japón, Bienal de Venecia 2008.

5 > Cripsis y la TRAMPA

En ocasiones es necesario querer parecer lo que no se es para seducir y conscientemente se superpone una imagen distinta que sabemos será atractiva a una estructura o cuerpo existente, provocando una representación alterada con el objeto de caer en la trampa; como el “trucco”, palabra italiana que significa maquillaje, cuyo objetivo es la seducción. Esta estrategia no cambia de forma sustancial el interior, sino que envuelve la acción temporalmente para captar o rechazar la atención y conseguir lo pretendido, utilizando efectos como la confusión o el hipnotismo.

Esa trampa es defensiva, como el capote del torero, trapo que ayuda a escamotear su presencia frente a la cara del toro y poder ingeniar sus pases con la investida. Más evidente es el sistema que utiliza el calamar con la tinta, que consigue desorientar su entorno cercano, haciendo invisible lo real, transformándolo. Diller y Scofidio en el pabellón suizo de la Expo 2002, utilizan el vapor de agua para ocultar la realidad constructiva del artefacto. Construyen un ámbito con un límite difuso, una cualidad poética en cambio constante causada por del viento.



Teutido ogeopsina, calamar común.

(Derecha) Diller+Scofidio, pabellón suizo Expo 2002



Quizás sea la cripsis más inteligente, o más consciente, ya que es la única que no depende del análisis minucioso del contexto cercano, sino que recrea otro paisaje nuevo, propio y superpuesto para que el espectador quede inmerso con el objetivo de atraparlo en ese ámbito desconocido por el que es seducido, o más bien abducido.

6 > Cripsis y reutilización

Toda materia, ya sea orgánica o inorgánica, antes o después cambia de fase. El tiempo de la materia arquitectónica supera el de nuestro ciclo vital, incluso las instalaciones nómadas se heredan entre generaciones. La cripsis es muy común cuando la sociedad decide que determinadas construcciones han de protegerse por su valor histórico, restaurándose de forma mimética a la de su origen para que parezcan eternas. Para ello definir un “estilo” en tratados ha sido una estrategia muy útil utilizada por la arquitectura, que ha servido para poder restaurar con la coherencia técnica de su origen.

El problema es que puede restaurarse lo físico de la arquitectura, el soporte matérico, pero no puede reconstruirse su uso, que evoluciona constantemente, cambia tan deprisa como la sociedad lo necesite. Es la cripsis del cangrejo ermitaño, que busca la preexistencia adecuada en su entorno para no llamar la atención, para no desestabilizarlo con algo nuevo.



Decapoda Parugoidea.

(Derecha, arriba) Matadero Madrid, 2007.

(Derecha, debajo) Dia Beacon, New York, 2001.



Hoy la reutilización arquitectónica se considera uno de los argumentos más sostenibles y políticamente correctos para la intervención en la ciudad consolidada. La operación más habitual es mantener la cáscara de la fachada, que contiene la memoria histórica más delicada de la arquitectura, actualizando nuevos usos que provocan cambios en su orden interno.

En todas las civilizaciones hay muestras de cómo en la ciudad se reutilizan diversas infraestructuras, es una operación eficaz, como cuando un judoca aprovecha la fuerza del contrario para vencerlo. Se trata de una acción más común de lo que parece y éticamente aceptada.



Diller+Scofidio & Renfo, High Line en Nueva York, 2009 a 2014.



Existen buenos ejemplos de arquitectura “postindustrial”, como el Dia Beacon en Nueva York, el Gasómetro de Berlín, Matadero Madrid o el High Line en Nueva York, donde Diller+Scofidio & Renfo diseñan un parque lineal sin tocar la infraestructura ferroviaria. Esta estructura se entiende como un valor histórico a proteger, ocultándose el nuevo uso peatonal de su cubierta desde la cota de calle. Es como si ese lugar abandonado durante años siguiera igual, sin embargo, alberga un interesante recorrido lineal que provoca una visión nueva de la ciudad. Es un activador urbano que está generando todo tipo de oportunidades a lo largo de su recorrido solo por el hecho de peatonalizarse.



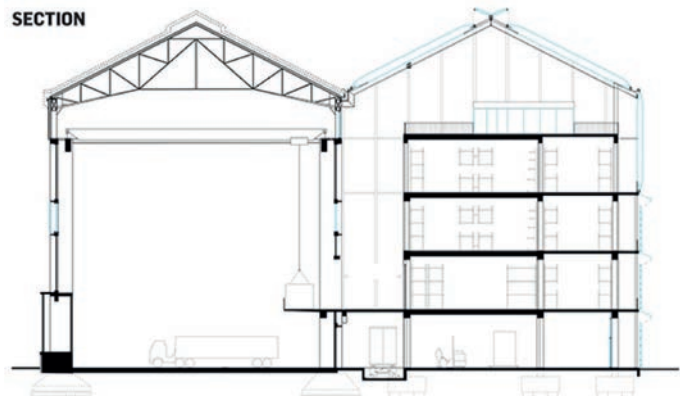
(Debajo y derecha) Lacaton&Vassal, FRAC en Pas de Calais, 2013 .

7 > Cripsis como mimesis

La mimesis basa su acción en llegar a ser parecido a otra cosa. Los seres vivos la utilizan habitualmente, ya sea para aprender empáticamente hábitos sociales, para formar parte de un grupo, o simplemente para no distinguirse en exceso del resto y evitar que se desvele la individualidad, o verdadera naturaleza.

En arquitectura es difícil pensar que en el proceso creativo de un proyecto no aparezca la estrategia de la mimesis como uno de los caminos a seguir.

– **la postura humilde:** Es la que tras el estudio contextual, considera que pasar desapercibido es la mejor solución. Para ello necesita formalizar una identificación mimética con ese entorno. Una interpretación suficientemente sabia del mismo, capaz de concentrar en lo más visible, al margen de su espacialidad interior, una solución poética. Para que el proyecto sea interesante debe ser una propuesta que pueda responder a muchos aspectos con el mismo gesto, una respuesta polisémica.



(Debajo y derecha) Lacaton&Vassal, FRAC en Pas de Calais, 2013 .

Lacaton&Vassal en el FRAC, transmiten el entendimiento de ese lugar tan industrial al resolverlo con esa yuxtaposición de piezas tan común en las naves. Repiten la forma original duplicándola con el mismo volumen, introduciendo a la nueva otra tecnología. Ambos elementos mantienen un diálogo adecuado con el paisaje del polígono industrial donde se encuentra.

– **la prótesis:** es una solución prudente suscitada generalmente por las limitaciones de las normativas urbanísticas en cascos consolidados. En estos entornos se suele acotar la capacidad propositiva del arquitecto, obligando a resolver suficientemente el problema para que pase inadvertido. Son planteamientos con poco margen para una reinterpretación urbana, donde es difícil aproximarse a una solución que responda a la contemporaneidad. La respuesta inteligente suele encontrarse en el conocimiento técnico de esa cicatrización entre las dos realidades. En ocasiones hay arquitectos que saben leer entre las normas todas esas limitaciones para responder al contexto con tanta prudencia como pertinencia. Una prótesis siempre es una solución artificial que pretende parecerse al cuerpo principal. Utiliza leyes propias para construir una realidad paralela que completa la entidad.

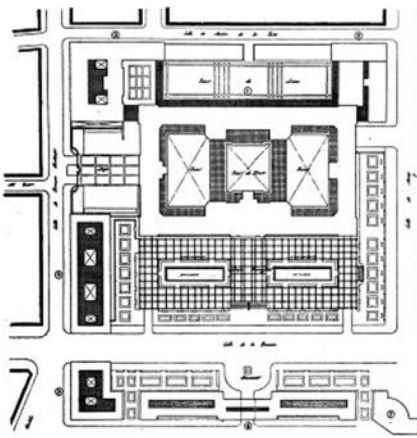


Scott Summit, prótesis 3Dprint, 2012.

Rafael Moneo. Ampliación Banco de España, Madrid 2006.



– **la postura soberbia:** la arquitectura construida y las explicaciones teóricas que la envuelven en ocasiones son contradictorias. Si el autor o el promotor utilizan argumentos para justificar su propuesta basada en una interpretación mimética del pasado, cuando lo que realmente se hace es lo contrario, cae en el aposematismo. En pocas ocasiones puede encontrarse buena arquitectura cuando es utilizada para resolver asuntos representativos relacionados con algún poder fáctico. Una de las obras del arquitecto Gutiérrez Soto, ejemplifica este planteamiento en el edificio y urbanismo que proyecta en 1951 para el Ejército del Aire de Madrid, sobrecargado de referencias simbólicas e historicistas. en su momento se presenta como una arquitectura española ejemplarizante, cuando él sabía que ese mismo año Mies terminaba los apartamentos de Chicago y Secundino Zuazo 10 años antes los Nuevos Ministerios. Por muy bien que se argumentara no es una solución mimética con la ciudad ni una tipología a seguir.



Scott Summit, prótesis 3Dprint, 2012.

Gutiérrez Soto, Ejército del Aire de Madrid, 1951.



– **la copia:** con el posicionamiento arquitectónico de la copia mimética, aparentemente inmediato, podría parecer que se trata de una forma de actuar que no puede aportar algo positivo en la formalización de la ciudad. Sin embargo, al menos contiene la virtud de no ser especialmente dañino para la consolidación del paisaje urbano siempre que el modelo esté bien seleccionado. Esta forma de trabajar se caracteriza por aprovechar el esfuerzo ajeno. En estos casos el análisis del modelo es epitelial y lleva a una solución similar de menor rigor. El no imitar sus leyes generadoras, sino solo las más superficiales hacen complicado que existan buenos ejemplos. Lo más difícil es tener criterio para encontrar el modelo idóneo. Por esa razón siempre se copia lo superficial, de otro modo sería un plagio. Si el modelo elegido es pertinente, puede ser una salida digna desde la percepción urbana, siempre preferible a soportar desafortunadas distorsiones. Es un mimetismo Batesiano.



Micrurus fulvius, Erythrolamprus bizonus.

(Derecha) Mies van der Rohe, Lake Shore Drive apartments 1951.



Es interesante ver en Lake Shore Drive las dos parejas de torres de apartamentos, unas al lado de las otras. Aparentemente parecen las mismas. Solo muy cerca de ellas puede distinguirse cual es la original de Mies Van der Rohe, el nº860/880. La de al lado, el nº900/910 casi idéntica, se produce también en su estudio años más tarde, su resolución en planta baja, color y detalle ya no transmiten lo mismo, lo que demuestra que hasta para copiarse a si mismo se requiere intensidad. Esa misma confusión es la que producen las dos serpientes de coral que tan bien estudió H. Walter Bates. Solo al observarlas muy de cerca puede distinguirse cual es la venenosa, no obstante, ¡qué desafortunada confusión le ha deparado el destino a la falsa coral!, los miles de años de evolución centrados en mimetizar los anillos en su piel acaban con un error, baila los colores de lugar, lo cual conocen ya sus depredadores. El que copia sin reflexión ni análisis, solo consigue engañar al ingenuo. No obstante, esta postura puede generar magníficos paisajes urbanos como el de la Gran Vía de Madrid o la mayor parte de la arquitectura del Plan Cerdá de Barcelona, que invaden las ciudades desarrollando multitud de arquitecturas similares de autores anónimos “sin marca”, que consiguen por su actitud mimética provocar texturas urbanas muy interesantes.

– **la postura verde:** A causa de la evidente demanda de sostenibilidad por la sociedad, la arquitectura necesita responder a ella en todos sus ámbitos. El argumento más socorrido es bio-mimetizar cualquier arquitectura envolviéndola en un manto verde, siempre visto como algo sostenible, pero que en pocas ocasiones es un elemento eficaz energéticamente o fácil de mantener. En todo caso suscita una aceptación generalizada porque incorpora una política en la que parecen ponerse de acuerdo sectores diversos. R&Sie(n) trabajan con esta materia viva habitualmente. En la intervención que precisamente llaman "I'm lost in Paris" es evidente como con éste manto verde hacen posible insertar una vivienda en un patio de manzana que de otro modo habría sido inaceptable por los vecinos. Una piel verde configurando un jardín que a la mayoría gusta ver. El aspecto de las cosas es el que construye el paisaje de las mismas. Aunque en ocasiones estos planteamientos puedan envolverse en una frívola ecología, o puedan convertirse en un sistema de incontrolable mantenimiento o simplemente un posicionamiento snob, si parece que la utilización de la vegetación como material arquitectónico vivo puede ser parte del cambio de paradigma.



Maja Squinado, Centollo común.

(Derecha) R&Sie(n), vivienda 'I'm lost in Paris', 2008



– **la postura irónica:** suele adoptarla alguien inteligente, que como un prestidigitador es capaz de hacer ver a la mayoría una realidad distinta a la que realmente interesa. Por lo general son propuestas arquitectónicas con dobles lecturas y polémicas formalizaciones.

El pastiche es uno de los argumentos más socorridos. Mantener un esqueleto antiguo o incluso rehacerlo, para que no se perturbe la memoria del entorno urbano puede ser aparentemente una forma de acción poco peligrosa. Una intervención poco dañina es la que imita cualquier forma tradicional, esa es una mentalidad muy aceptada en cualquier ámbito, pero el arquitecto debe responder a su tiempo y surgen contradicciones con lo que la sociedad demanda. En esa dialéctica existen soluciones que lo resuelven, no sin cierta ironía crítica, o puede entenderse que incluso con sentido del humor. MVRDV en Schijndel inauguraron en 2014 la “Glass Farm”, volumen vítreo en el que serigrafían las texturas de una antigua granja que allí hubo, ubicada frente a una iglesia medieval, para enmascarar una biblioteca pública. Esta piel cambia de intensidad fotográfica en todo su perímetro, ya que en la zona conectada con la calle principal, se enseña a la ciudad con más crudeza. Provoca sonrisa con su crítica evidente, sin perder la utilidad pública pretendida del edificio.



La tecnología actual permite desarrollar estas estrategias imitativas con la impresión digital en cualquier superficie, lo cual parece interesante cuando no se quiere importunar la memoria colectiva de los cascos históricos. Lo que es evidente es que no solo es más barato que construir una fachada tradicional, sino que puede imitarse su imagen con hiperrealismo. Su mantenimiento es menor y la eficacia energética evidente. Sin duda tiene ventajas a las de mantener embalsamadas unas fachadas antiguas que por dentro son otra cosa y al menos más sincero desde lo constructivo. Con este neo-hiperrealismo, parece claro que se reabre un debate proyectual no muy distinto al que se inició el postmodernismo de los setenta al defender de nuevo la

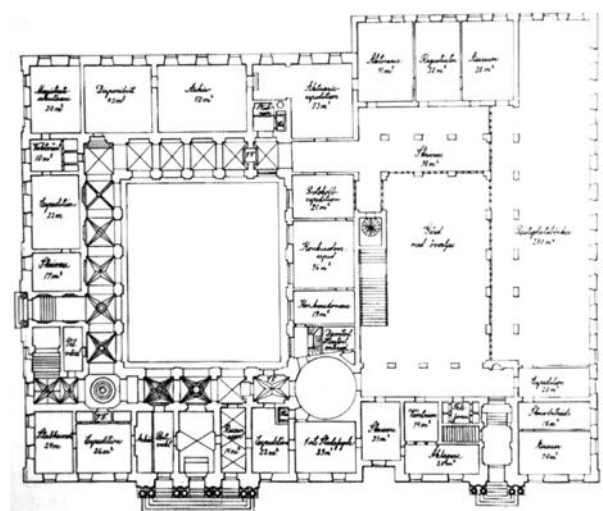
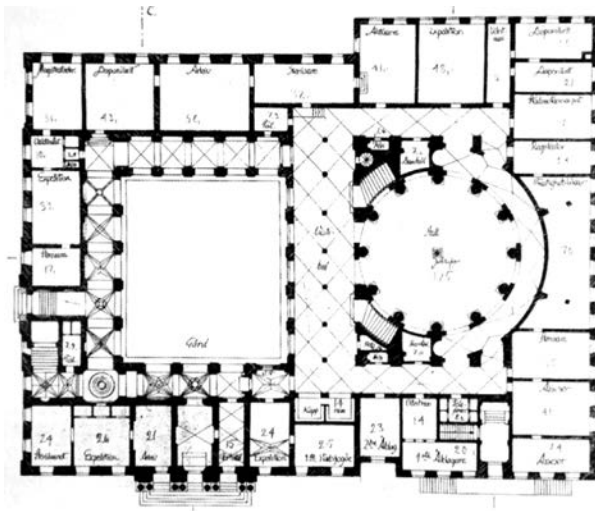
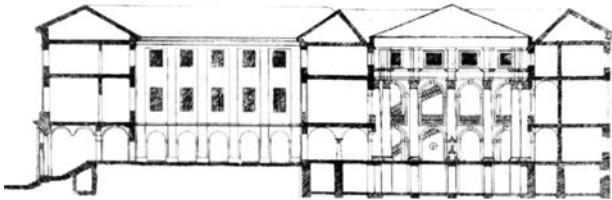
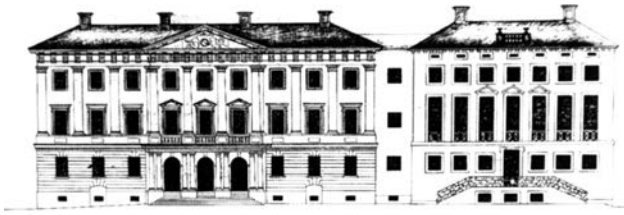
MVRDV, Glass Farm en Schijndel.

ironía, complejidad, contradicción y referencias históricas. Puede igualmente entenderse que una postura cínica como ésta, no parece que debiera ser un posicionamiento a establecer, sino un contrapunto que haga reaccionar a la sociedad para encontrar mejores soluciones que como en este caso, evidencian absurdas posiciones conservacionistas. En todo caso, la arquitectura no es el mejor soporte para este tipo de reivindicaciones.

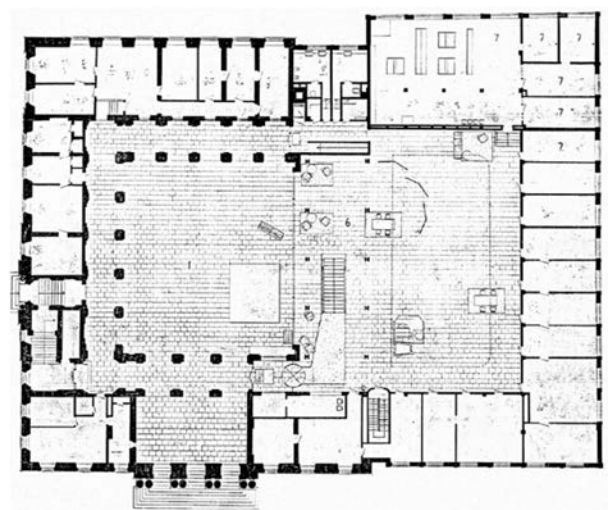
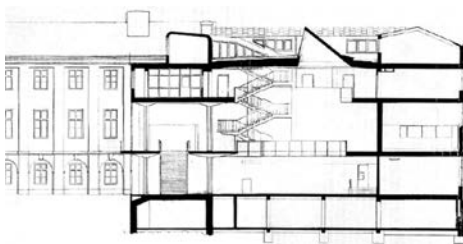
Después de revisar todas estas acepciones, no sería inconveniente enfocar una crítica o catalogación de la arquitectura en base al acercamiento al concepto de *crípsis*, que consideramos bastante presente en los nuevos paradigmas de la arquitectura. Lo emocionante es cuando una estrategia basada en la *crípsis*, consigue traspasar el límite de la elegancia, cuando ha sido capaz de saltar por encima de la *mímesis* contextual, avanzando con nuevos significados. Al ocurrir esto con una obra, se abre una puerta provocando que el entorno físico y cultural cercano a ella se transforme, haciendo evolucionar a todo el que lo aprecie. Estas obras son la excepción, pero acaban formando parte del catálogo de referencias a seguir por su pertinencia y entendimiento. Un ejemplo claro que traspasa los límites habituales de los objetivos naturales de la *crípsis* es la remodelación del Ayuntamiento de Gotemburgo de Asplund.

Asplund se involucra en el proyecto desde que gana el concurso en 1913 hasta 1937. Un largo proceso de veinticuatro años que va evolucionando de forma paralela a la construcción de sí mismo como arquitecto. La primera propuesta es Romanticista y evoluciona naturalmente a una clasicista más propia del contexto en el que vivía. Tras la Exposición Internacional de Estocolmo en 1930, termina la lenta metamorfosis del proyecto, para introducir una visión más cercana al hombre basada en algunos postulados funcionalistas. En esa evolución la jerarquía representativa de las distintas partes cambian de sitio y forma. Su sintaxis está en evolución y llega hasta la fachada. Esa piel exterior termina vendiendo a la imposición estilística para demostrar que una nueva arquitectura libre era posible, a pesar de estar yuxtapuesta a otra concebida con leyes más rígidas. Una vez se traspasa la fachada por la pétrea puerta clásica, aparecen las texturas cálidas de madera y las transparencias, un gesto que sorprende al entrar en un espacio opuesto al que se espera. Solo cuidadosos detalles de la nueva fachada podrían ser el preludio de la atmósfera que esconde cuidadosamente su interior, un magnífico ámbito público central en “U”, como el propio arquitecto explicó, abierta al viejo patio. Ese lugar iluminado cenitalmente es el principal, el que ordena desde dentro toda la manzana. Su visión de los esquemas tradicionales conjugados con espacios libres modernos es complementada con la incorporación de objetos táctiles que diseña e integra en su arquitectura con cierto humor o ironía. Su esfuerzo “a fuego lento” consigue humanizarlo.

Entiende que es necesario cambiar la fenomenología del salón público central desde su uso, sin deformar su tipología clásica en anillo. Esa sensibilidad y tesón, podría formar parte de las aportaciones más importantes del siglo XX, influenciando profundamente no solo a la arquitectura nórdica.



Gunnar Asplund. Proyectos previos del Ayuntamiento de Gotemburgo.



Gunnar Asplund. Último proyecto del Ayuntamiento de Gotemburgo, 1932.



Interior y exterior del Ayuntamiento de Gotemburgo de Asplund.
Fotos: López Peláez.

El proyecto de Asplund parece paradigmático para explicar la crisis en arquitectura. La relación con el antiguo Ayuntamiento, en color, escala, líneas compositivas, materia y paisaje urbano es de un respeto al pasado exquisito, hasta el punto de permitir que esa cáscara ya extemporánea, le sirva de vestíbulo al nuevo concepto. Especialmente acomete una actuación que lo transforma de dentro a fuera.

Miguel Fisac comentó en varias ocasiones que, de sus múltiples viajes por el mundo entre los años cuarenta y cincuenta, éste había sido el edificio moderno que más le había impresionado, más que los que Le Corbusier, Wright o Mies estaban haciendo por esas mismas fechas, porque era capaz de responderle a todas las preguntas que le hacía. De haber sabido cuáles eran, posiblemente se habrían podido analizar con más profundidad sus criterios.

Tras el camuflaje, no cabe pensar que el concepto canónico de “belleza” sea su principal objetivo, ya que al pretender desapercibir se alejaría de su propia esencia. Esconder la belleza del rostro con un velo, transforma su percepción en elegancia, sugerencia u otra sensación interesante de orden menor.

Con esta conclusión solo se pretende advertir que la crisis en cualquiera de sus acepciones es una respuesta dependiente de la capacidad analítica que el arquitecto tenga del contexto, el cual limita la propuesta. La crisis tiene la elegancia como fin mismo, es su techo. Si se elige ese camino en el proceso de proyecto es importante entenderlo y seguir las leyes que le son propias. Sin un profundo estudio del contexto es fácil caer en el aposematismo, el cual, es una estrategia con otros objetivos.

La armonía, como algo coherente en sí mismo, contiene siempre la elegancia, por eso la crisis, encaja perfectamente en los términos contemporáneos de la pertinencia.

