

ACTAS

II Congreso Iberoamericano redfundamentos

Experiencias y Métodos de Investigación



II Congreso Iberoamericano redfundamentos

Experiencias y métodos de investigación

Presidencia de Honor

Honorary Presidents

Jesús Aparicio Guisado (Catedrático)

Directores

Directors

Arturo Franco Díaz

Fernando Vela Cossío

Ana Román Escobar

Secretaría

Secretaries

Juan Francisco Lorenzo

Redacción

Editorial team

Borja Vicente Altozano

Daniel Quesada Linares

Comité científico. Grupos de investigación asociados

Scientific Committee. Associated research groups

Análisis y documentación de la imagen de la ciudad.

Arquitectura, Diseño, Moda & Sociedad (ETSAM)

Manuel Blanco
Ana Esteban
Beatriz Fernández
Arturo Franco
Guillermo García-Badell
Ángel Cordero
Rosario Otegui
Elia Gutiérrez
Héctor Navarro
Daniel Díez

Arquitectura y Paisaje (ULPGC)

Juan Manuel Palerm Salazar
José Antonio Sosa Díaz-Saavedra
Francisco Ortega Andrade
M^a Ángeles Alemán Gómez
José Luis Padrón Rivas
Pedro Romera García
Juan Rafael Pérez Cabrera
Javier Solís
María Luisa González García
Héctor Julián García Sánchez
Juan Antonio González Pérez
Manuel José Feo Ojeda
Manuel Montesdeoca Calderín
Ángela Ruiz Martínez
Eva Llorca Afonso
Evelyn Alonso-Rohner
Ruth María Cebrián Jorge
Claudia Collmar
Domingo Jacobo González Galván
José Manuel López Cabrera
Rocío Narbona Flores
Javier Pérez Morales
Carla Vargas Negrin
Carla Varela Alvarez

Cats. Construction: advanced technologies and sustainability (UdG)

Miquel Àngel Chamorro Trenado
Maria Mercè Pareta Marjanedas
Jordi Soler Busquets
Joan Llorens Sulivera
Elena Vilagran Grau
Gabriel Barbeta Sola
Jaume Borrás Bernadó

Edita

redfundamentos S.L.
www.redfundamentos.com
rita@redfundamentos.com
Calle Ferraz, 7 local
Madrid (España) 28008
Tel.: +34 910 115 584

Diciembre 2018

ISBN 978-84-09-08594-1

Depósito Legal M-3944-2019

PVP España 30 euros PVP Resto del mundo 40 euros

Arquitectura y Cultura Contemporánea, (UGR)

David Arredondo Garrido
Juan Manuel Barrios Rozua
Isabel Bestué Cardiel
Antonio Burgos Núñez
Emilio Cachorro Fernández
Juan Calatrava Escobar
Montserrat Castelló Nicás
Antonio Cayuelas Porras
Luis Ceres Frías
Rafael de Lacour
Ciro de la Torre Fragoso
Ana del Cid Mendoza
Juan Domingo Santos
Blanca Espigares Rooney
Carlos Esteve Secall
Ramón Fernández-Alonso Borrajo
Juan García Nofuentes
Francisco Antonio García Pérez
Tomás García Piriz
Ricardo Hernandez Soriano
Emilio Herrera Cardenete
Antonio Gómez-Blanco Pontes
Miguel Angel Graciani Rodríguez
Eduardo Jiménez Artacho
José María Manzano Jurado
Adelaida Martín Martín
Eduardo Martín Martín
Miguel Martínez Monedero
Roser Martínez-Ramos Iruela
Carmen Moreno Alvarez
Alejandro Muñoz Miranda
Juan Carlos Reina Fernández
Esteban Rivas López
Rafael Rodríguez Gil
Ana Rojo Montijano
Modesto Sánchez Morales
Rafael Soler Márquez
Carmen Vilchez Lara

Grupo de Investigación en Historia de la

Arquitectura, "IALA" (UDC)

José Ramón Alonso Pereira
Miguel Abelleira Doldán
Enrique M. Blanco Lorenzo
Juan Caridad Graña
Esteban Fernández-Cobián
Antonio S. Río Vázquez
Patricia Sabin Díaz

Grupo de Investigación en Composición

Arquitectónica y Patrimonio (UDC)

Fernando Agrasar Quiroga
Francisco Xavier Louzao Martínez
Yolanda Pérez Sánchez
Luz Paz Agravas
Estefanía López Salas
Ramón José Yzquierdo Perrín
Rosa Concepción Martín Vaquero
Rocío Chao Fernández
Zaida García Requejo

Patrimonio, Arquitectura y Paisaje, (CEU San Pablo)

Eva J. Rodríguez Romero (IP)
Benito Jiménez Alcalá
Santiago de Molina Rodríguez
Guadalupe Cantarero García
Miguel Lasso de la Vega Zamora
Ana Luengo Añón
Isabel Pérez Hernández
Juan Tejera Juez
Carlota Sáenz de Tejada Granados
Rocío Santo-Tomás Muro
M^a Jesús Montero Burgos

17/18 diciembre 2018.
Casa de América, Madrid

Ninguna parte de esta publicación impresa puede ser reproducida por ningún medio sin el consentimiento previo y por escrito del editor.
Los derechos de reproducción de los textos pertenecen a sus autores.

redfundamentos no se responsabiliza de los posibles derechos de reproducción de las imágenes pertenecientes a los textos firmados. Estos, si los hubiera, son responsabilidad de los autores de los textos conforme a los acuerdos establecidos en la convocatoria.
© textos: sus autores
© imágenes: sus autores/instituciones

Actas II Congreso Iberoamericano redfundamentos

- 017 **texto 01 | Cómo analizar un proyecto de arquitectura: enfoque y método. Tesis sobre la obra de Aldo van Eyck** _Alejandro Campos Uribe
- 033 **texto 02 | Experiencias y métodos de investigación aplicados a la ponencia “Far away, so close. Notas sobre una instalación de Marco Maggi”** _Alfredo Peláez Iglesias
- 045 **texto 03 | La arquitectura de la universidad** _Raúl Castellanos Gómez, Roberta Falqui
- 059 **texto 04 | Revistas de arquitectura: canales válidos para una historiografía comparada** _Patricia Méndez, Andrés Saavedra
- 071 **texto 05 | El manejo de paradigmas en los procesos proyectuales. La Casa Vilamajó, metáfora del burgo medieval** _Carlos Pantaleón
- 089 **texto 06 | Tras la pista de Danilo Veras** _Marco Montiel Zacarías, Miriam Remess Pérez
- 103 **texto 07 | Metodología e investigación de Cuatro viajes, una experiencia: El Patrimonio Cultural Arquitectónico y Urbano como reconstrucción de la memoria congelada de las ciudades muertas** _Tahidía Delgado Cruz
- 119 **texto 08 | Un tipo de relleno** _Diego Franco Coto, Héctor Loli Rizo-Patrón
- 133 **texto 09 | El legado arquitectónico como objeto de investigación - Hestnes Ferreira** _Paulo Tormenta Pinto, Alexandra Saraiva
- 147 **texto 10 | Revisión Crítica de casos de estudio como metodología investigativa y como pedagogía para el proyecto arquitectónico** _Marco Hernán Salazar Valle
- 163 **texto 11 | La ubicuidad como método visionario. Un viaje a través de la revista CIRCO (1993- 2016)** _Mariana Cantero García-Moncó
- 179 **texto 12 | Luck is the Residue of Design: Investigación sobre la obra de Luis Possolo en el Ultramar portugués** _José Luís Possolo de Saldanha
- 197 **texto 13 | Claves espaciales de las fábricas de tabacos en España. Metodología y experiencias del patrimonio industrial arquitectónico como argumento de intervención contemporánea** _Carolina Castañeda López
- 211 **texto 14 | Desglosar las estrategias expositivas del MoMA en su última exposición dedicada a Latinoamérica** _Felipe Reyno Capurro
- 225 **texto 15 | El arquitecto y los tratados españoles del siglo XVIII** _Jaime Vergara-Muñoz, Miguel Martínez-Monedero
- 239 **texto 16 | Experiencias y métodos: Modernidad contemporánea: dos obras de Oscar Niemeyer y Paulo Mendes da Rocha en el siglo XXI** _Ivo Renato Giroto
- 255 **texto 17 | Los árboles y los bosques nos dan la vida. Construcción con madera** _Joaquín Vargas Jareño
- 271 **texto 18 | En busca de las patentes de Oíza. Persiguiendo una intuición** _Fátima Sarasola Rubio
- 289 **texto 19 | El proyecto de arquitectura y paisaje como generador de investigaciones y textos. Experiencias y contingencias en la intervención y representación contemporánea** _Alejandro Infantes Pérez
- 309 **texto 20 | Las huellas escritas del proyecto arquitectónico. El programa de una investigación doctoral** _Theodora Papidou
- 327 **texto 21 | Experiencias y métodos de investigación: La generación de un espacio religioso inédito: J. A. Corrales y R. V. Molezún investigan convergentemente el “eje del presbiterio” como núcleo de un espacio orgánico articulado por naves diferenciadas y enfrentadas entre sí** _Juan Manuel Mondéjar Navarro
- 353 **texto 22 | “Il faut laisser l'espace vide”. Experiencias vividas y métodos de investigación** _Jaime Coll López
- 375 **texto 23 | Arquitecturas exportadas** _Pablo Arza Garaloces
- 393 **texto 24 | Ver las imágenes de Le Cobusier. Metodología del artículo “La promenade fotográfica de la Villa Savoye”** _Fernando Zapaarain Hernández, Jorge Ramos Jular, Pablo Llamazares Blanco
- 413 **texto 25 | Cuéntame cómo pasó: José Selgas y Lucía Cano en el País de las Maravillas. El juego surrealista de la arquitectura** _Adelaida González Llavona

- 433 **texto 26 | De la metodología a la singularidad del caso de estudio. Exploración multiescalar para el estudio de la relación entre arquitectura, realidad y habitante** _Carolina Carrasco W., Christian Alvial A., Nicole Eujenio M., Sebastián Rojas V.
- 455 **texto 27 | Metodologías aplicadas en la elaboración del artículo: “La modernidad ucrónica en Quito: Una aproximación a la obra no construida de Oswaldo Muñoz Mariño”** _Erika Andrade García, Javier Benavides Alvarez, Camila Coronel Brassea, Jonathan Pozo García
- 471 **texto 28 | "Las comparaciones son odiosas", o no** _Alfredo Baladrón Carrizo
- 483 **texto 29 | El espacio expositivo como laboratorio de ideas arquitectónicas** _Luz Paz-Agras
- 497 **texto 30 | Metodología Proyectual de Julio Cano Lasso** _Inés Martín Robles, Luis Pancorbo
- 517 **texto 31 | Origen, evolución y valoración simbólica del mercado alianza de Torreón, Coahuila. La configuración del entorno urbano como un proceso evolutivo histórico y social** _Julián Blanco Luna, Rosalía Chávez Alvarado
- 533 **texto 32 | Experiencias en la clasificación de la vivienda informal** _Cristina Dreifuss-Serrano, Christopher Schreier-Barreto, Mauricio Jumba
- 551 **texto 33 | Errancias metodológicas** _Elisenda Monzón Peñate
- 565 **texto 34 | Los Artefactos de Emilio Pérez Piñero. Metodología y Análisis de la obra** _Martino Peña Fernández-Serrano
- 585 **texto 35 | Integración de la docencia y la investigación a través del uso del collage** _Belén Butragueño Díaz-Guerra, Javier Fco. Raposo Grau, María Asunción Salgado de la Rosa

PONENTE

25 /35

METODOLOGÍA

Cuéntame cómo pasó: José Selgas y Lucía Cano en el País de las Maravillas

TEXTO

José Selgas y Lucía Cano en el País de las Maravillas. El juego surrealista de la arquitectura

AUTOR

Adelaida González Llavona

*Universidad de Castilla-La Mancha. Arquitecta (2003), Máster en Proyectos Arquitectónicos Avanzados (2011) y Doctora (2015) por la ETSAM, UPM. Profesora Ayudante Doctor de Historia y Composición en la Escuela de Arquitectura de Toledo (ULCM) desde 2013. Autora del libro "Decodificando Sejima SANAA" y de artículos científicos sobre arquitectura moderna y contemporánea del S. XX y XXI.
Aida.GLlavona@uclm.es*

Cuéntame cómo pasó: José Selgas y Lucía Cano en el País de las Maravillas Tell me how it happened: José Selgas and Lucía Cano's Adventures in Wonderland _Adelaida González Llavona

METODOLOGÍA

Palabras clave

Selgas Cano, métodos, investigación, contemporaneidad

Selgas Cano, methods, research, contemporaneity

Resumen

El método de investigación empleado en la elaboración del ensayo "José Selgas y Lucía Cano en el País de las Maravillas. El juego surrealista de la arquitectura", persigue determinar la génesis y el carácter de las formas arquitectónicas de la obra publicada de Selgas Cano. El método combina: una exhaustiva y pormenorizada descripción de la obra- que quiere tener la minuciosidad y precisión de un entomólogo o de un forense y que se elabora a partir de un "diálogo con la obra"- y su confrontación con teorías y ejemplos de otras arquitecturas, otros tiempos y otras disciplinas. El método no analiza caso a caso cada obra sino el conjunto, avanzando por estratos: forma y espacio. Comienza con una primera fase sumamente objetiva, detallada y literal, y a medida que se van estableciendo referencias comparativas y metafóricas, va perdiendo literalidad para alcanzar o por lo menos apuntar, hacia una nueva lectura poética.

The research method used in the preparation of the essay "José Selgas and Lucía Cano in Wonderland. The Surrealist Game of Architecture", seeks to determine the genesis and character of the architectural forms of the published work of Selgas Cano. The method combines: an exhaustive and detailed description of the work - that wants to have the meticulousness and precision of an entomologist or a forensic one and that is elaborated from a "dialogue with the work" - and its confrontation with theories and examples of other architectures, other times and other disciplines. The method does not analyze each work case by case but the whole, advancing by strata: form and space. It begins with a highly objective, detailed and literal first phase, and as comparative and metaphorical references are established, it loses literality to reach or at least point towards a new poetic reading.

Este ensayo explica breve y concisamente el método de investigación empleado en la elaboración del ensayo que lleva por título "José Selgas y Lucía Cano en el País de las Maravillas. El juego surrealista de la arquitectura" publicado en el II congreso de Red Fundamentos en diciembre de 2018.

¿Por qué Selgas Cano?

Toda investigación comienza al elegir el tema y el propósito o -mejor dicho- las preguntas.

En mi docencia y en mi investigación uno de mis intereses específicos tiene que ver con las estrategias y mecanismos proyectuales que generan la forma arquitectónica contemporánea: ¿cuál podría ser el proceso verosímil que subyace en la materialidad del edificio o en su proyecto? Digo "verosímil" que no "verdadero" ya que en el proceso verdadero intervienen factores, gestos idiosincráticos y otros rasgos o elecciones que escapan a lo consciente; inalcanzables incluso para quien proyecta.

Con este enfoque desarrollé mi tesis doctoral: una decodificación de la obra de Kazuyo Sejima y SANAA –junto a Ryue Nishizawa- en la que metodológicamente analicé y propuse decodificaciones proyectuales individualizadas de veinte proyectos.

A inicios del 2018, con motivo de otro trabajo de investigación -Architectural Theory Anthologies from a Spanish Perspective (publicado y presentado en la International Conference on Architectural Design and Criticism –Criticism-. ETSAM) - hube de: completar el estudio, revisar, y analizar el amplio conjunto de antologías teórico críticas referidas a la arquitectura internacional desde los 60's del pasado siglo (sobre todo anglosajonas); y confrontar las categorías o tendencias intrínsecamente derivadas con la trayectoria y ejemplos de Arquitectura Española. De esa confrontación quedaba claro que (algunas) de las arquitecturas españolas de más calidad escapaban a las categorías y tendencias de las antologías.

Entre ellas, destacaba la obra de Selgas Cano, en la que por otras razones me había interesado anteriormente. En ese contexto, la comprensión de su obra, marcadamente actual y de extraordinaria calidad era invitación abierta.

La curiosidad hacia lo que a uno le atrae pero no acaba de comprender está en el origen de la elección de estos temas de investigación.

El método de investigación

El método de investigación aplicado combina dos procedimientos -descripción y confrontación- que conducen a una comprensión comparativa, holística y poética.

La descripción quiere ser exhaustiva y pormenorizada avanzando de lo más aparente a lo más detallado, como un forense o un entomólogo. Empezaría en una primera descripción literal que a medida que profundiza sugiere aspectos, temas, matices y referencias que ayudan a ampliar los siguientes niveles de descripción y revisar los anteriores. El proceso descriptivo, en continua confrontación con teorías y ejemplos de otras arquitecturas y otras disciplinas, busca y provoca convergencias, conexiones, divergencias, que permiten dilucidar tanto aspectos tributarios de la historia, como posibles aportaciones a la contemporaneidad. Un método que brinda la posibilidad de hacer una lectura que superando la literalidad descriptiva, apuntaría al final hacia lo poético (poético como no literal, profundo, revelador).

Este ejercicio descriptivo es en realidad un diálogo entre el investigador y la obra o conjunto de obras que analiza. Le preguntas a la obra, te responde, hay que escucharla... La pregunta del millón sería: cuéntame cómo paso, ¿cómo es que te hicieron así? Este método tiene de bueno que nuestro interlocutor, es decir la obra, es tangible y certera. También está claro que las buenas arquitecturas son las que más preguntas suscitan y desde luego las que más respuestas ofrecen. Cuanto mejor sea la arquitectura más verdaderamente elocuente puede llegar a ser el diálogo; y eso en sí mismo puede ser un disfrute que merezca la pena.

Por todo esto para mí el primer y principal interlocutor es la obra o proyecto, antes y más de lo que otros hayan dicho, incluyendo a los autores por aquello de lo irracional que comentábamos. Qué duda cabe que sus biografías, sus influencias reconocidas, sus formas de ser, pueden ofrecer claves importantes para entender sus obras; pero yo prefiero hacerlo a posteriori, no sea que sus palabras me desvíen. A fin de cuentas Cervantes no pensaba que su mejor obra fuese el Quijote.

Ilustro el método con dos ejemplos didácticos: uno anterior de SANAA, y otro de Selgas Cano:

Una descripción exhaustiva de las plantas de la escuela de Zollverein de Sanaa [1], dice que el sistema de mobiliario es lo que más materializa el orden proyectual de la retícula geométrica subyacente y tras él los sistemas de cerramiento. La estructura portante, cuya posición parece determinada por los anteriores sistemas, no materializa para nada ese orden reticular. Confrontando esa descripción con el manejo conocido de otros sistemas de proyecto deducimos, entre otras cosas, que SANAA invierte, poniéndola patas arriba, la lógica de la planta libre moderna [2].

La descripción literal de la sección de la casa en la florida de Selgas Cano [3], nos dice que está semienterrada hasta la altura del largo y estrecho hueco acristalado e incluso el borde de la cubierta. De esa descripción y de su confrontación con otros ejemplos [4] deducimos que el edificio reduce su presencia y escala aparente, provocando que el resultado desafíe la escala arquitectónica, haciendo que en lugar de arquitectura parezca otra cosa, como una topografía.

La investigación

En la investigación de SANAA, elegí unos 20 proyectos-obras y aplique cronológicamente, de una en una, ese ejercicio de descripción-confrontación. Con cada uno iban surgiendo conexiones cruzadas. El análisis de un edificio iba contaminando el de otro anterior y poco a poco se iban revelando y destacando leitmovis, estratos, hilos conductores etc. en base a los cuales elaboré el documento final que diluyó, aunque no del todo, el carácter sistemático y ordenado del proceso secuencial.

Con la obra de Selgas Cano el análisis fue algo distinto porque no fue por proyectos, sino por estratos: primero analicé “desde fuera” toda su obra publicada atendiendo a su forma y relación con el contexto; y después la analicé “desde dentro” atendiendo a aspectos básicamente espaciales.

En lo que sigue voy a destacar con ejemplos concretos algunas cuestiones relevantes de este proceso de investigación de Selgas Cano.

Metáforas. En su conjunto, la obra de Selgas Cano “desde fuera” [5] no induce a describirla conforme a un lenguaje tectónico y compositivo, sino más bien mediante metáforas referentes al mundo de la naturaleza, geológicas y biológicas: el Palacio de Congresos en Badajoz como nido gigante de pájaro [6], la Casa en La Florida como dos placas tectónicas fracturadas y separadas del terreno [7]; etc. Esta cuestión encuentra referentes históricos en Gaudí, Bloc, Kiesler [8]; en el concepto de Moneo, rescatado por Mallgrave de arquitectura como evento geológico: “Geological Event”; y en lo que el mismo Mallgrave escribió citando a Kenneth Powell a propósito del revival orgánico desde los 90: “Darwin has replaced both Derrida and Deleuze”.

Materiales. La confrontación contemporánea de su obra revela una diferencia fundamental en su elección de material empleado por excelencia por Selgas Cano: la deliberada artificialidad del plástico, en general colorido y lúdico. Esto nos lleva a Koolhaas, uno de los arquitectos menos orgánicos, y su reivindicación en *Delirious New York*, de lo artificial, sintético, irresistible... [9].

Conjuntamente la metáfora natural y la artificiosidad material nos llevan a ver unas arquitecturas como “nuevos especímenes artificiales,” con las que Selgas Cano nos conducen a mundo orgánico, sensible con el contexto y a imágenes relacionadas con el mundo natural, pero sin embargo deliberadamente artificiales. Una mezcla explosiva capaz de generar un lenguaje arquitectónico nuevo.

Descendiendo a un caso concreto, el análisis de la planta de la Florida [10], con su geometría sensualmente curva que se inmiscuye entre los árboles resolviendo la función, apuntaría al primer organicismo de Hugo Haring [11]. Junto a ella aparece de repente el contraejemplo, su estudio [12], una de sus mejores obras: un contenedor racional y cartesiano, que no tiene nada de espécimen natural ni orgánico. Pero tampoco parece arquitectura. Tiene la escala de una tienda de campaña y más parece una madriguera o una cápsula espacial que un edificio. Bienvenido el contraejemplo que nos hace ver que Selgas cano no perseguirían tanto la conformación de una naturaleza artificial, sino alejar a la arquitectura de sí misma y alcanzar formas “no” arquitectónicas.

Desde fuera tanto el estudio como la casa se prestan a miradas indiscretas e intempestivas de sus espacios interiores [13]; momentos álgidos sumamente seductores de estas dos obras. En el análisis hice lo mismo: mirando detenidamente el interior desde fuera percibiría y describiría un espacio en miniatura, un mundo de distorsión, divertido y hedonista; como sacado de Alicia en el País de las Maravillas, en la versión colorista y naif de Tim Burton, donde los objetos como el sombrero de la chimenea parecen que van a ponerse a bailar si es que no están bailando ya.

Volviendo al conjunto de la obra de Selgas Cano, al igual que ocurre al verla “desde fuera,” el verla “desde dentro” no induce a describirla conforme a lenguajes tectónicos, sino más bien a vincularla sus espacios interiores con metáforas referidas a la naturaleza. La lectura detenida del conjunto me llevó a identificar tres clases de espacios, distintos: espacio topográfico; espacio como atmósfera; y espacio de límites indefinidos que rehúye la forma específica otorgando el protagonismo a los objetos, muebles, rampas y elementos singulares que lo habitan [14].

Los espacios topográficos como el cavernoso interior de Badajoz nos llevan de nuevo y por contraste a Koolhaas y sus paisajes trasplantados, posteriormente adoptados por el Dutch Trend [15]. Al confrontarlos surge una diferencia básica. En el Dutch Trend subyace la idea de representación, como quien inserta un trozo de paisaje en un edificio contenedor, con la estimulación intelectual del espectador que ello conlleva; sin embargo, en el espacio de Selgas Cano prevalece la idea de inmersión induciendo al espectador a sentirse participe de un espacio que evoca la naturaleza sin renunciar a su condición artificial de simulacro. Representación y Simulacro no siempre coinciden. La estimulación intelectual y provocadora del siglo XX parece estar siendo sustituida por la estimulación perceptivo-sensorial, complaciente, actual. Aquí estamos traspasando los límites de la disciplina arquitectónica para sumergirnos en términos más amplios que atienden a la cultura actual general.

La capacidad de la arquitectura para provocar experiencias multi-sensoriales es algo que está contemplando hoy por la crítica arquitectónica a partir de los avances de la neurociencia.

El espacio como atmósfera, como el del Centro Cívico de Palencia, me condujo por analogía conceptual: a la habitación roja de Matisse [16], que refuerza la idea de que el protagonismo espacial está en el peso, la densidad y el color del aire, en lugar de en la conformación arquitectónica de muros, techos, suelos y otros elementos físicos; y al arte contemporáneo, por ejemplo a las instalaciones de Olafur Eliason [17] o James Turrell, que, en línea con uno de los temas que veníamos tratando, sustituyen el afán intelectual y provocador del arte conceptual por la estimulación sensorial.

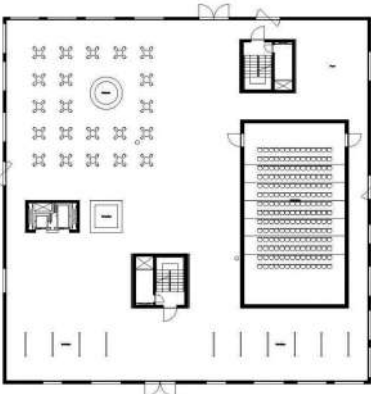
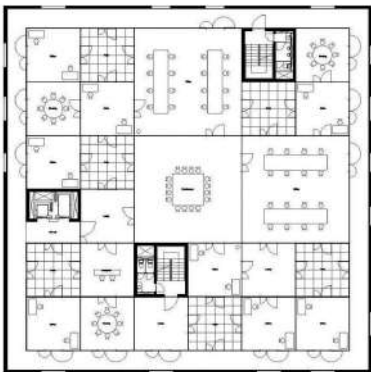
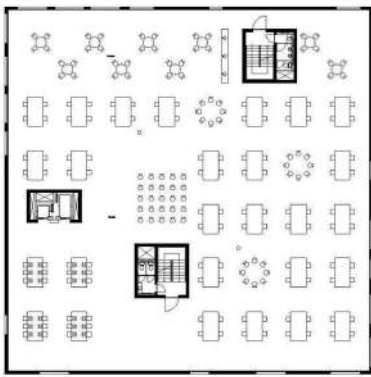
El espacio de límites indefinidos, como en Cartagena que rehúye la forma específica y cuyo protagonismo está en los objetos, muebles, rampas y elementos singulares que lo habitan nos llevan de nuevo a Matisse; y a la arquitectura tecnológica de los 60 [18], que pronosticaba la negación de la arquitectura en la medida en que la tecnología lo haría posible salvando a la arquitectura de ella misma: ¿precedente de esa búsqueda hacia la “no” arquitectura? En cualquier caso, tecnológicamente, Selgas Cano prescinden de las pretensiones robóticas y automatizadas sesenteras y parecen abrazar el clima o sensibilidad actual cercana al revival de lo artesanal y Low Tech [19] lo que nos lleva de vuelta a la habitación roja de Matisse.

Mirar el conjunto de la obra de Selgas cano nos permite identificar cierta evolución o cambio. Quizá una de las más destacables sea la tendencia hacia lo “Verde,” que se revela al comparar la Casa en la Florida con la Casa en una Falla [20]; y al comparar el interior de su casa con el del estudio [21], que parece enfatizar la arquitectura como instrumento para acercar la naturaleza a la experiencia del ser humano, algo íntimamente relacionado con la biofilia, que junto los avances de la neurociencia ocupa parte importante del debate teórico y crítico sobre la arquitectura actual.

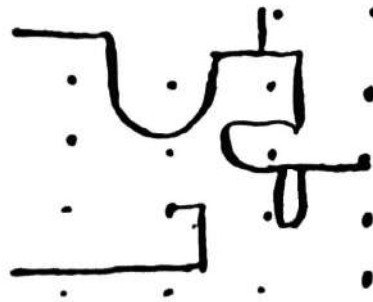
Como en toda esta investigación, su estado y sus ensayos respectivos están abiertos a nuevas ampliaciones, interpretaciones, refutaciones. Un trabajo vivo que, continúa...

Pies de foto:

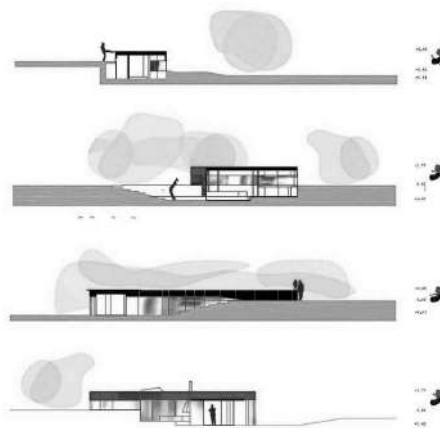
- [1]** Escuela de Zollverein, 2003-06, SANAA.
- [2]** Esquema de la planta libre moderna, Le Corbusier.
- [3]** Casa en la Florida, 2006, Selgas Cano.
- [4]** Teatro al aire libre en Salemi, Valle de Belice, Sicilia, 1981-87, Francesco Venezia.
- [5]** Proyectos y obras Selgas Cano 1999-2017.
- [6]** Palacio de Congresos de Badajoz, 1999-2006, Selgas Cano.
- [7]** Casa en la Florida, 2006, Selgas Cano.
- [8]** Gaudí, Bloc, Oosterhuis, Kiesler.
- [9]** Casa en la Florida, 2006 y Serpentine Gallery, 2015, Selgas Cano. Teatro al aire libre en Salemi, Valle de Belice, Sicilia, 1981-87, Francesco Venezia; Pabellones en Neeltje-Jans, 1997, Kas Oosterhuis.
- [10]** Casa en la Florida, 2006, Selgas Cano.
- [11]** Casa de Hugo Häring, inicios del organicismo moderno.
- [12]** Estudio selgascano, 2009, Selgas Cano.
- [13]** Casa en la Florida, 2006; Estudio selgascano, 2009. Selgas Cano.
- [14]** Palacio de Congresos de Badajoz, 1999-2006; Palacio de Congresos de Plasencia, 2005-13; Auditorio Cartagena, 2001-11. Selgas Cano.
- [15]** Pabellón en Hannover, 2000, MVRDV, Dutch Trend.
- [16]** Latelier rouge, 1911, Henri Matisse.
- [17]** The Weather Project, 2003, en la sala de turbinas de la Tate Modern de Londres, Olafur Eliasson.
- [18]** No-stop city, 1970, Archizoom.
- [19]** Casa en la Florida, 2006, y Estudio selgascano, 2009. Selgas Cano.
- [20]** Casa en la Florida, 2006; Casa en una falla, Torrelaguna, Madrid, 2006 (pr.), Selgas Cano.
- [21]** Casa en la Florida, 2006; Estudio selgascano, 2009. Selgas Cano.



[1]



[2]



[3]



[4]



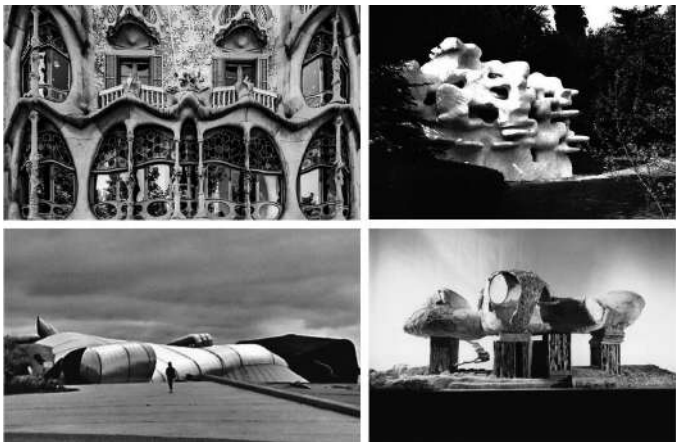
[5]



[6]



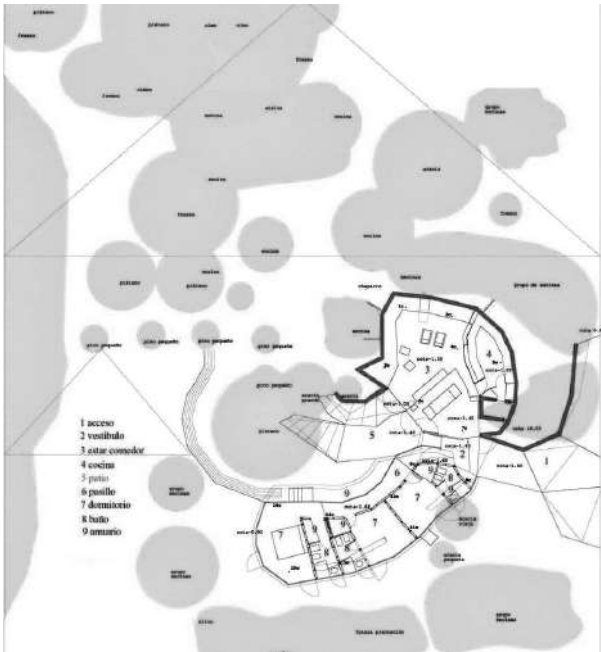
[7]



[8]



[9]



[10]



[11]



[12]



[13]



[14]



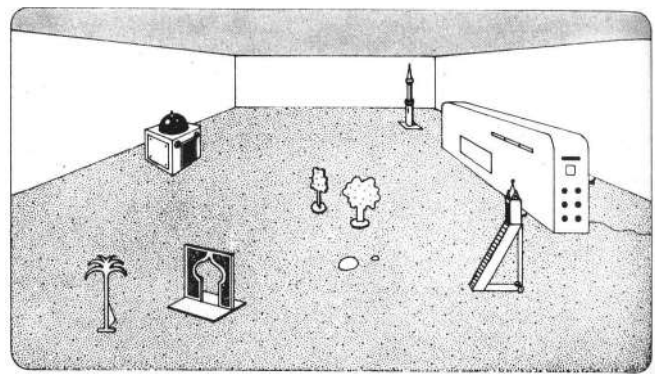
[16]



[15]



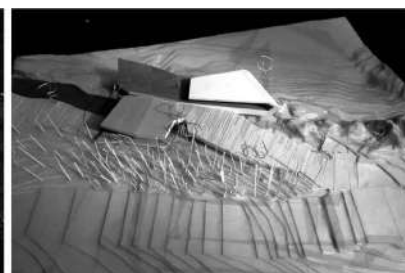
[17]



[18]



[19]



[20]



[21]

José Selgas y Lucía Cano en el País de las Maravillas. El juego surrealista de la arquitectura José Selgas and Lucía Cano's Adventures in Wonderland. The surrealist game of architecture

_Adelaida González Llavona

TEXTO DE REFERENCIA

Palabras clave

Selgas-Cano, forma, espacio, naturaleza, organicismo, artificial, sintético, surrealismo, biofilia, "neuroaesthetics"

Selgas-Cano, form, space, nature, organicism, artificial, synthetic, surrealism, biofilia, neuroaesthetics

Resumen

El artículo analiza la innovadora y muy actual obra de Selgas-Cano, procurando desvelar posibles claves y estrategias referidas a su modo de proyectar la forma y el espacio arquitectónicos. De este análisis se puede inferir una primera clave: que desde su indudable conocimiento del amplio repertorio que brindan las arquitecturas del S.XX y contemporáneas, con las que artículo no reniega a confrontarla, y con la libertad y el desapego que proporciona el saber mirar al pasado desde una perspectiva actual y diferente, Selgas-Cano extraerían "aquello" que les interesa, despojándolo de sus connotaciones y servidumbres primigenias. A partir de ahí, con destreza y habilidad de prestidigitador y equilibrio de funambulista, harían interaccionar sus "referencias" para conseguir soluciones híbridas como la de un organicismo sensible - manejando virtuosamente la sección para resolver la interrelación con el lugar- revitalizado con el empleo de materiales artificiales, irresistiblemente sintéticos, Koolhaasianos. La manipulación y distorsión de aspectos antitéticos otorga a su obra un cariz surrealista. Los juegos de escala aparente ofrecen una imagen que podría habitar el mundo de fantasía de Lewis Carroll coloreado por Tim Burton. La afinidad de su obra con las sensibilidades más actuales ('Green Movement', Biofilia, 'Neuroaesthetics') completarían las claves propuestas para la comprensión de su obra.

The article analyzes the innovative and very actual Selgas-Cano works, in an attempt to unveil possible clues and strategies referred to their way to handle the project of architectural form and space. From this analysis a first key could be inferred: that from his indubitable knowledge of the ample repertoire provided by twentieth century and contemporary architecture, with which this article does not refuse to confront it, and with the freedom and detachment provided by knowing to look at the past from a current and different perspective, Selgas-Cano would extract "that" which interests them, stripping it of its original connotations and servitudes. From there, with magician's skill and ability and tightrope walker's balance, they make their "references" to interact to obtain hybrid solutions like a sensibly organicism -virtuously handling the section to solve the interrelation with the place- strengthened by the use of deliberately artificial materials, irresistibly synthetic, Koolhaasians. The manipulation and distortion of antithetic aspects impregnate their work of a surrealist look. Playing with apparent scales offers an image that could well inhabit Lewis Carroll's fantasy world as colored by Tim Burton. The affinity of their work with the current sensitivities (Green Movement, 'Biofilia', Neuroaesthetics) would complete the set of keys proposed for the understanding of their work.

La obra arquitectónica del equipo Selgas-Cano (José Selgas y Lucía Cano) destaca con perfil propio en el panorama actual español e internacional como muestra el haber sido seleccionado para diseñar el pabellón de la Serpentine Gallery de 2015.

En un mundo cuyo modelo socio-político y económico se enfrenta a una crisis de desenlace incierto, el clima de incertidumbre y cambio –enfaticado por las nuevas tecnologías- afecta a prácticamente todas las disciplinas. En la arquitectónica, mientras que las recetas modernas y posmodernas parecen superadas, las nuevas, envueltas aun en un clima de indefinición, tanteo y aproximaciones, no se vislumbran con nitidez. En ese contexto, la obra de Selgas-Cano, encarnando algunas de las tendencias y sensibilidades más prometedoras del siglo XXI, emerge como un impulso renovador, prometedor y portador de ideas que invita a pensar en una arquitectura actual, esperanzadora, optimista, y posible.

Desde esa perspectiva, el artículo analiza algunos proyectos clave de Selgas-Cano buscando desvelar posibles claves, estrategias y mecanismos proyectuales vinculados a, y reveladores de, la condición "actual" de sus propuestas. Teniendo en cuenta que, en general, en las propuestas realmente transformadoras, el afán investigador, iconoclasta y renovador suele brotar desde el profundo conocimiento de aquello que renueva, que en el caso de Selgas-Cano sería el proyecto arquitectónico moderno y posmoderno, el artículo busca convergencias, afinidades, divergencias y apostasías de la obra de Selgas-Cano respecto de arquitecturas del S. XX, que contribuyan a identificar algunas de las aportaciones que su trabajo brinda.

El análisis pone el foco en dos aspectos interrelacionados de sus proyectos: "desde fuera", el formal; y "desde dentro", el espacial. En ambos el aspecto material juega un papel transgresor, haciéndolos confluir en la búsqueda de lo que parece ser un reto de su investigación: una no-arquitectura orientada a lo sensorial y perceptivo.

Desde fuera: Nuevos Especímenes Artificiales

Una mirada panorámica a los proyectos y obras de Selgas-Cano revela que sus formas arquitectónicas no siguen los habituales aspectos tectónicos y compositivos. No emplean ni ofrecen nuevas sintaxis fruto de las relaciones entre los elementos y

sistemas constructivos convencionales: fachadas, muros, cubiertas, aberturas, ornato etc. Es como si no quisieran emplear, ni aspiraran a inventar, un lenguaje arquitectónico en los términos habituales. En su lugar emplean formas cuyos referentes parecen vinculados al mundo de la Naturaleza, entendida en el amplio espectro que incluye lo orgánico y lo inorgánico, lo biológico y lo geológico. Sus formas, aunque inspiradas en las de la Naturaleza, se presentan absoluta y deliberadamente artificiales, provocando la percepción de una Naturaleza de Ficción. Lo arquitectónico abandona su habitual condición opuesta al mundo natural para unirse a la cadena que forman los elementos y fenómenos presentes en la Naturaleza, aportando sus propios especímenes, pero, haciendo hincapié en la artificiosidad que diferencia los elementos arquitectónicos hechos por el hombre de los realmente naturales.

Por ejemplo: la imagen “desde fuera” del Palacio de Congresos de Badajoz, 1999-2006 [1], reniega de la idea de “fachada que separa” (asilamiento visual, térmico, acústico etc.; quizá el principal desencadenante de las distintas soluciones formales de fachada en la historia de la arquitectura) para presentarse como un entrelazado etéreo y sutil de fibras de plástico cilíndricas que permite el paso de aire, y que como una piel o velo oculta parcialmente, tras él, la verdadera fachada y la arquitectura situada tras ella. Más que ser forma arquitectónica parece evocar un “gigante nido artificial” cuyo trenzado protege lo que alberga en su interior.

Su artificiosidad se significa sobre todo a través del material: el plástico, empleado por excelencia por estos arquitectos. Los tubos que conforman el “nido”, de poliéster y fibra de vidrio fabricados por extrusión, albergan en sí la esencia de lo que en términos más amplios su obra persigue: la reunión entre lo artificial (el plástico es el material artificial por excelencia) y la imperfección de lo natural, representada aquí por la imprecisión de los tubos atribuida al proceso de extrusión que hace que no haya dos idénticos, algo similar a lo que ocurre con los elementos naturales: no hay dos completamente iguales ^{1,2}.

Este afán de vincular la forma arquitectónica con aspectos o elementos relacionados con la Naturaleza, abandonando las prácticas tectónicas compositivas preeminentes en la segunda mitad del S.XX, enlaza con el revival orgánico desde los años 90 que detectó Mallgrave citando a Kenneth Powel: “Darwin has replaced both Derrida and Deleuze”³.

La muy reconocida de Selgas-Cano, la casa en la Florida, 2006 [2] comparte ese carácter de Naturaleza de Ficción. No parece ser un edificio hasta que el espectador, después de descender entre terrazas irregulares de conformación orgánica, llega a la entrada. Previamente, la vivienda reniega de su apariencia volumétrica y aparece a la vista tan solo como dos gruesas plataformas horizontales de forma irregular, casi pegadas al terreno, una roja y otra azul, ambas de plástico, dejando en evidencia su deliberada artificiosidad. Su forma admitiría distintas lecturas metafóricas relacionadas con la Naturaleza. Desde lo geológico, parecen dos placas fracturadas y separadas ligeramente del terreno, o dos terrazas que continuaran el escalonamiento del solar (que como parte del proyecto recrea las curvas de nivel con terrazas de piedra, hormigón y algunos revestimientos de madera). Desde lo botánico, podrían evocar un nuevo ejemplar de planta, o un insolente arbusto enraizado, o una variedad de nenúfar (planta característica por su planitud) de colores vivos y brillantes adherida sobre la tierra, o dos grandes setas de copa plana. Desde lo animal, podrían parecer dos rayas marinas brillantemente coloridas transmutadas en criaturas terrestres. En su versión geológica, la forma de la casa, más relacionada con aspectos topográficos y de paisaje que con los objetuales arquitectónicos, encajaría en la condición de “geological event”⁴, una de las expresiones actuales del organicismo.

El interior de la casa ocupa el espacio telúrico liberado entre las plataformas y el suelo, escalonado y a una cota inferior a las del terreno y las terrazas circundantes, de manera que el edificio aparece desde casi todos sus costados como semienterrado [3]. La clave de que esta casa no parezca un edificio está en su sección: enterrar parcialmente el edificio supone la desaparición parcial o total de las fachadas, que cuando aparecen tienen una altura inferior a la que se presupone como arquitectónica ⁵. En general, en gran parte de su obra, Selgas-Cano emplea el mecanismo proyectual de enterrar parte del programa, consiguiendo, entre otros, mayor libertad a la hora de definir una determinada presencia arquitectónica, buscada, desafiando las convenciones.

La lógica orgánica de la Casa en la Florida es extrapolable a su trazado en planta, conformado mediante una geometría sensualmente curva que inmiscuyéndose con libertad entre los árboles del lugar satisface las cuestiones funcionales, a la manera que lo había hecho Hugo Häring en los inicios de organicismo moderno [4].

La casa en la Florida concilia cuestiones sensuales y orgánicas con la provocativa artificiosidad del plástico y de los colores pop que le confieren ese sesgo de simulacro basado en la seducción de lo sintético, algo que remitiría al Koolhaas de *Delirious New York* ⁶, a su “artificial y sucedáneo, fantástico y sintético irresistible”.

La seductora extrañeza de la casa de la Florida además de fundamentarse en el contraste entre su organicismo y pertenencia al lugar y su artificiosidad sintética, radica en la conformación de las fachadas que se presentan surrealistas, irónicas y naïf por lo que suponen de distorsión aparente de la escala arquitectónica y de los elementos arquitectónicos convencionales. Ello sucede por lo insólitamente bajo de las fachadas (ya comentado); porque las plataformas adoptan la apariencia de cu-

biertas insólitamente gruesas (las cubiertas reales solo ocupan la franja superior de las plataformas); porque el cerramiento de vidrio de arriba abajo evita las concesiones compositivas (mínimo despiece de carpinterías, casi invisible apertura de huecos etc.⁷) percibiéndose como hueco, vacío, más cercano a la lógica de un hueco en una cueva que a la de una fachada propiamente dicha; y por la percepción del espacio interior que a través del vidrio y a una cota inferior parece convertirse en una miniatura. El conjunto ofrece la ilusión de una casa natural, distorsionada y naif, seductora y sensual, divertida y hedonista.

En la misma parcela que la casa en la Florida, Selgas-Cano levantó poco después, en 2009, su estudio de arquitectura [5]: un contenedor longitudinal, blanco, neutro y cristalino, plantado entre los árboles. Su forma exterior reniega de apariencia arquitectónica pero en este caso no se asemeja a formas naturales, más bien parece una cápsula aeroespacial, cuyas fachadas y cubierta conforman una superficie continua de esquinas redondeadas y material sintético plástico. Pero lo que más lo aleja de una presumible apariencia arquitectónica vuelve a ser su condición semienterrada, producto de un trabajo en sección similar al que hemos visto en la casa, haciendo que las fachadas –y el volumen– violenten la escala arquitectónica: es tan bajito y la dimensión de los elementos constructivos tan pequeña (ver el pequeñísimo canto de la cubierta) que su escala es más la de una tienda de campaña, guarida o madriguera, a la que para acceder habría que agacharse. Como en la casa, la mirada exhibicionista del que se asoma desde fuera, vislumbra un interior aparentemente distorsionado en miniatura surrealista.

Aunque la condición semienterrada declara poca voluntad impositiva en el terreno, el estudio es un contenedor cartesiano, puro, abstracto y racional, a diferencia de la lógica y geometría orgánica de la casa ⁸. Es blanco puro, un no-color reservado prácticamente a obras artificiales, ajeno a los colores vivos de la casa, que aunque hemos denominado pop también son propios de la Naturaleza (los rojos, azules, amarillos abundan en flores, peces, pájaros, cielos).

Lo anterior pone de manifiesto que el interés de Selgas-Cano no está tanto en asemejar la arquitectura a la Naturaleza, sino en alejar a la arquitectura de sí misma para alcanzar formas no-arquitectónicas ⁹. Para lograrlo el edificio del estudio (al margen de la retórica de la casa) muestra que basta la conformación material artificial más cercana a otras disciplinas y/o el surrealista violentar aparente de la escala arquitectónica.

Las formas arquitectónicas que en lugar de recurrir a una lógica racional tectónica y compositiva se inspiran en la vitalidad de los seres vivos o de otras formas de la naturaleza no son nuevas. Fueron rasgo definitorio de la arquitectura orgánica anterior a la eclosión de la Arquitectura Moderna (Gaudí y otros modernistas, Wright, Hugo Haring, etc.) así como del expresionismo alemán. La superación autocrítica de la crisis de lo moderno –tras su caída en los 40 50– recurrió en gran medida al organicismo y expresionismo (Aalto, Scharoun, Saarinen, Tange, Utzon, etc.)¹⁰. La casa sin fin de Frederick Kiesler (pr. 1950–60) se conformó como espécimen extraño de la naturaleza; las estructuras habitáculo de André Bloc (60') tomaron prestada la lógica de formas geológicas; Eugene Tsui se inspiró en formas de insectos y otros animales etc. [6].

En España, la tradición orgánica tuvo especial relevancia desde los años 50¹¹. Es importante destacar que el empleo de materiales artificiales de Selgas-Cano continuaría, subrayándola, la tradición orgánica y expresionista que contrarrestó el equívoco romántico de equiparar la obra arquitectónica con el mundo natural (una obra nunca es un organismo vivo)^{12,13}.

En las posibles referencias o apropiaciones por Selgas-Cano de soluciones tomadas de otras disciplinas también podríamos encontrar referentes en la arquitectura tecnológica de los años 60, que lejos de tendencias o versiones orgánicas coincidió con los alardes de la ciencia aeroespacial (aterrizaje Lunar del Apolo 11, 1969). Valga de ejemplo la casa refugio Cockpit, 1963-64, del Team 4 (Richard Rogers, Su Brumwell, Wendy Cheeseman y Norman Foster) que, enterrando parcialmente la sección, mas parece cabina de avión o de barco que arquitectura.

Uno de los edificios de Selgas-Cano más logrados respecto de la búsqueda de formas no- arquitectónicas es la zoomórfica Serpentine Gallery, 2015 [7], formada por cuatro secuencias de pórticos poligonales irregulares (geometría cuya complejidad está avalada por los sistemas informáticos) que parten de un centro, entrelazados mediante cintas de plástico de colores: una forma inédita y expansiva, no arquitectónica, más propia de un extraterrestre amorfo o de un gigante nuevo tipo de insecto multicolor cuyas patitas delgaditas, como de araña u oruga, parecen a punto de ponerse a andar.

Aquí los precedentes también podrían verse en arquitecturas de raíz tecnológica muy conocidas como: la estructuras biomórficas del Kunsthau de Graz, 2001-03, Colin Fournier y Peter Cook, hecho de paneles de metacrilato moldeados informáticamente; o el Selfridges Building, Birmingham, 2003, de Future Systems, pero sobre todo en los pabellones pisciformes e invertebrados en Neeltje-Jans proyectados por el holandés Kas Oosterhuis, 1993-97. Todos ellos amparados en las tecnologías digitales para la conformación de formas complejas.

Frente al frío afán tecnológico “high tech” de materiales metálicos y colores gris, la Serpentine Gallery opta por la seducción koolhaasiana de lo sintético irresistible, en una versión actualizada que, mediante el uso de colores vivos, cálidos, alegres y naif, reduce su potencial provocador aumentando lo complaciente y sensual.

Desde dentro: el Espacio No-Arquitectónico

Analizaremos la no-arquitectura de Selgas-Cano en una versión “Desde dentro” de lo que acabamos de analizar “Desde fuera”. Nos centraremos en dos “tipos” -o, mejor, “lógicas”- de espacios recurrentes en su obra: los que recrean morfologías inspiradas en la Naturaleza, que serían el trasdós de las teorías “Desde fuera” pero aplicadas al espacio interior; y los que renegando de morfologías definidas persiguen una especie de no-espacio, cediendo el protagonismo a los objetos de pequeña escala y mobiliario que los habitan.

Como ejemplo de lo primero, el foyer del Palacio de Congresos de Badajoz [8] recrea una topografía cavernosa, con un techo convexo cuya pesantez es subrayada por la rugosa textura de su acabado, y con un suelo inclinado de accidentada topografía horadado por huecos donde poder sentarse para hacer un alto en el camino. Todo ello construido con materiales deliberadamente y sugestivamente artificiales como plásticos brillantes y colores que, como el rojo, explotan su condición de simulacro. Huyendo de los colores terrosos y apagados (grises y marrones...), Selgas-Cano trabaja con un abanico de colores también naturales, pero vivos y luminosos, como los campos de amapolas y girasoles.

Lo anterior enlaza con la idea de “Paisajes Trasplantados” preconizada por Koolhaas en *Delirious New York* y adoptada por el “Dutch Trend”. Pero, mientras en Koolhaas subyace la idea fundamental de “Representación”, como si insertara un trozo de paisaje ajeno en uno de sus contenedores, como quien mete en una caja un trozo de césped¹⁴, los interiores de Selgas-Cano se conforman con lógicas y morfologías inspiradas en paisajes inventados ajenos a la arquitectura en los que no priman cuestiones de representación. Digamos que la línea Koolhaasiana apunta hacia la estimulación provocadora del intelecto de quien la percibe mientras que Selgas-Cano apunta a la estimulación perceptivo-sensorial del espectador que se ve seducido, “a gusto”, inmerso en espacios ilusorios que trascienden lo arquitectónico.

En el foyer y espacios que rodean el Auditorio Cartagena, 2001-11 [9]-uno de los pocos edificios de Selgas-Cano cuya volumetría es un contenedor cartesiano- conviven rampas, escaleras, pasos y niveles con livianas pasarelas, suavemente inclinadas que se soslayan y entrecruzan: un paisaje topográfico que recuerda al foyer de la Filarmónica de Berlín de Scharoun [10].

En Cartagena la potente presencia de los gruesos pilares de Scharoun es sustituida por finos cables de los que cuelgan las livianas pasarelas de trazado sinuoso -como movidas por un soplo de aire o una corriente marina, gráciles como títeres movidos por hilos-; un espacio que trasciende la ligereza moderna y alcanza la cualidad ilusoria de espacio líquido o atmósfera vaporosa, exaltada por los brillos y reflejos de los plásticos.

El potencial que tiene la arquitectura para generar atmósferas que evocan las de otros medios no arquitectónicos, que enlaza con el afán perceptivo y sensorial ya detectado en la obra de Selgas-Cano, se exagera en sus artificiales atmósferas coloreadas, en las que la densidad del aire se alza como protagonista espacial desplazando a paramentos, techos, suelos. Por citar un ejemplo, en el interior del Palacio de Congresos de Plasencia, el espacio arquitectónico parece perseguir la sensación envolvente de una portentosa puesta de sol naranja y roja. Presenta analogías con la habitación roja de Matisse, 1911 y con algunas de las instalaciones artísticas internacionales más significativas de los últimos años (ej: “The Weather Project”, 2003, en la sala de turbinas de la Tate Modern de Londres, de Olafur Eliasson) [11].

Esta búsqueda de una nueva dimensión sensorial enlaza con lo que las actuales teorías de la “Neuroaesthetics” reclaman para la arquitectura: lejos de las sofisticaciones intelectuales y conceptuales de otras épocas, la arquitectura, al igual que otras artes, véase la música, tiende a explotar su capacidad para provocar experiencias multi-sensoriales. Ello se hace extremo en el espacio fluido envuelto en cintas de plástico multicolores del pabellón de la Serpentine Gallery [12] cuyo objetivo parece ser sumergir al espectador en una atmósfera sensorial nueva, blanda, complaciente, luminosa, rosa, feliz.

Volvamos a indagar en el espacio interior del foyer del Auditorio de Cartagena [13]: vacío, blanco, translúcido, iridiscente, habitado por pasarelas, bancos serpenteantes y otros personajes de carácter zoomórfico, plastificados, que se deslizan en ese medio acuoso. Este es un espacio contenedor que reniega de morfología definida ¿Cuál es la forma del aire, del agua, del vapor? Lo que tiene forma intencionadamente definida son los elementos, personajes, rampas, objetos y mobiliario que lo habitan. Un espacio en el que la arquitectura no quiere tener forma específica, solo quiere ser el medio donde puedan desarrollarse quienes la habitan. Por ello los límites del espacio se diluyen y desdibujan entre blancos y translúcidos.

Algo similar ocurre en la casa en la Florida [14] donde los paramentos verticales que delimitan el espacio buscan diluirse y rehuir cualquier protagonismo o retórica formal arquitectónica: se conforman como dos franjas horizontales blancas que delimitan el espacio interior y una franja intermedia de vidrio que permite la conexión visual con naturaleza arbolada exterior. Punto. No hay afán de composición, el despiece de vidrios se hace lo más silencioso e invisible posible, la franja de vidrio tiene más la condición de vacío o grieta entre paramento y techo (como en las cuevas o guaridas) que de hueco recortado a la manera de una *fenêtré longueur*: como ya habíamos percibido desde fuera, no es una *fenêtré longueur*.

Ese espacio interior que elude la presencia de sus límites (la cubierta es una excepción que trataremos más adelante) y por tanto su morfología, cede el protagonismo a la coreografía de muebles y objetos de colores que lo habitan. Incluso la chimenea se disfraza de lámpara? confundiendo formalmente entre el amplio repertorio de familias de lámparas, sillas y muebles donde convive.

Este considerar el contenedor como mero instrumento o soporte de lo que verdaderamente configura el espacio arquitectónico interior, que son los objetos, tiene claros antecedentes modernos (ej. el contenedor de Hannes Meyer propuesto para el pabellón de Suiza en la Exposición Internacional de Cooperativas, Gante, 1924) pero sobre todo alcanzó su apogeo en la arquitectura tecnológica de los 60. Para comprender la arquitectura de Selgas-Cano es preciso explorar esta vertiente tecnológica. En los 60-70 la arquitectura tecnológica, ligada en ocasiones al pop, tenía entre otros fines llegar a prescindir de la arquitectura; pronosticaba la negación de la arquitectura en la medida en que la tecnología lo haría posible: la tecnología salvaría a la arquitectura de ella misma. Esta idea se materializó en contenedores neutros en el que todo el protagonismo lo tenían los objetos robotizados y eléctricos que anunciaban la nueva vivienda como un espacio libre y equipado que posibilita la apropiación del espacio ¹⁵ [15]. Lo vimos también reflejado en interiores de ciencia ficción.

Por contraste, los objetos protagonistas de los espacios de Selgas-Cano se han desprendido de sus pretensiones robóticas y automatizadas sesenteras y han abrazado un clima o sensibilidad actual cercanos al revival del diseño artesanal y de lo "low tech", que nos llevaría de vuelta a la habitación roja de Mattise -cuyos objetos desprenden aroma artístico, "man made"- o al interior de la Skybreack house (Naranja Mecánica de Kubric), del Team 4, 1965-66.

En la casa en la Florida los ecos "high tech" y pop de los 60's están en las estructuras extra ligeras, los materiales plásticos de colores vivos y en las burbujas de plástico que descuelgan del techo a modo de lucernarios: un guiño formal a aquella arquitectura tecnológica que prodigó lucernarios en la esperanza de que la luz artificial resolviera los problemas lumínicos de la arquitectura. Guiño irónico y testimonial puesto que la casa de la Florida está entregada a la luz natural y al disfrute hedonista de la naturaleza ¹⁶.

Ese aire "tech" retro está rotundamente actualizado y contrarrestado por la presencia de lo artesanal, lo "low tech", lo basto; algo que se hace especialmente elocuente en los artilugios y mecanismos manuales de inspiración tradicional, diseñados por ellos mismos a base de poleas y cuerdas que abaten en vertical las contraventanas de la casa en la Florida y el cerramiento del testero del vecino estudio [16].

En ese contexto del interés por lo artesanal y tradicional se entiende la rotunda presencia material del interior de la cubierta, conformada mediante entramados de viguetas quebradas que sortean el organicismo de la planta (en contraste con la neutralidad y disolución de los paramentos verticales) y remiten a los tradicionales techos de madera.

Gran parte de los mecanismos y estrategias proyectuales presentes en la casa en la Florida podrían aplicarse al espacio interior del Estudio [17]. Pero en éste el protagonismo se desplaza a la atmósfera verde envolvente, en parte natural (plantas y árboles que la rodean parcialmente a través del tramo transparente de la esquina) y en parte artificial (el panelado de madera en el peto y la parte del suelo proyección del vidrio de cubierta). Esta atmósfera verde y glamurosa enlaza con los actuales criterios del "Green Movement" y biofílicos, que utilizan la arquitectura como medio para acercar la naturaleza y las plantas a la experiencia del ser humano, y así incrementar su bienestar físico y psíquico en aras de una vida más "saludable".

Breve comentario de cierre

El análisis de la obra de Selgas-Cano nos lleva a pensar que su indudable conocimiento del amplio repertorio que brinda la arquitectura del S.XX, les permite extraer de él "aquello" que les interesa, despojándolo de sus connotaciones y servidumbres primigenias; con la libertad y el desapego que proporciona el saber mirar al pasado desde una perspectiva actual y diferente. A partir de ahí, con destreza y habilidad de prestidigitador y equilibrio, finura y precisión de funambulista, harían interaccionar sus "referencias" para conseguir soluciones híbridas como la de un organicismo sensible - que maneja virtuosamente la sección para resolver la interrelación con el lugar- revitalizado con el empleo de materiales deliberadamente artificiales, irresistiblemente sintéticos, de filiación Koolhaasiana.

La manipulación y distorsión de aspectos antitéticos destila un cariz surrealista que se extiende e impregna el conjunto de su obra. Los juegos de escala aparente en su casa en la Florida y en la madriguera de su Estudio ofrecen una imagen cristalizada y caricaturesca de ese surrealismo que bien podría habitar el mundo de fantasía de Lewis Carroll coloreado por Tim Burton.

Completarían este conjunto de posibles claves la simultánea y presumible aproximación de su obra a sensibilidades pragmáticas actuales, como el "Green Movement", y la Biofilia (que utilizan la arquitectura como medio para acercar la naturaleza y

las plantas a la experiencia del ser humano, y así incrementar su bienestar físico y psíquico) y la “Neuroaesthetics” (que atribuiría a la arquitectura la función principal de estimulación multi-sensorial del espectador); sensibilidades que en el caso de Selgas-Cano rozan lo puramente artístico; en las antípodas de la carga teórica y la estimulación intelectual a que aspiraba el grueso de las teorías postmodernas de la segunda mitad del siglo XX.

Posibles apropiaciones y referencias, manipulación y distorsión, cariz surrealista, afinidad con sensibilidades contemporáneas... rasgos que pueden ayudar a comprender el proyecto de esta obra sensual y lúdica, que orbita en estado de gracia sobre el panorama actual.

Notas:

¹ Recuerdan a los tubos de vidrio Pyrex de la torre de la Johnson Wax, 1943-50, de F. L. Wright, pero ahí el grado de imperfección era mínima.

² “Las piezas de plástico extruido nunca son perfectas, siempre alguna imprecisión [...]. Son piezas únicas, un poco como si estuvieran hechas a mano”. (Selgas Cano, el Croquis, 136-37).

³ Kenneth Powell: “Deconstruction has succeeded in destabilizing the architectural landscape from both the Modernist orthodoxy and Postmodernist historicist pastiche, but the current task would be to create an inclusive and organic way of designing which is in tune with the man-made and natural world.” Powell, Kenneth (1993) Quoted in Francis Mallgrave, Harry; Goodman, David, (2011) p. 165.

⁴ Mallgrave, Francis; Goodman, David (2011) p. 204. Quoting Rafael Moneo about El Kursaal: “Moneo argued that his project would be a rupture with the urban fabric – not a building at all, but instead a geological event that allows the site to belong more to the coastal landscape than to the city. Moneo even called the twin volumes “two gigantic rocks stranded at the river mouth.” In El Croquis Editorial, 2004. p. 350.

⁵ Esta estrategia proyectual no es nueva, valgan ejemplos de arquitectura moderna orgánica, p.ej. Alvaro Siza, en el restaurante Boa Boa, 1958-63, y en las piscinas de Leca de Palmeira, 1961-66, cuya fachada a la calle tiene la escala y apariencia de un escalón.

⁶ KOOLHAAS, Rem. Delirious New York: Retroactive Manifesto for Manhattan. Oxford: Oxford University Press, 1978.

⁷ Salvo en el acceso, donde la casa sí se manifiesta con escala arquitectónica.

⁸ El único sesgo orgánico del estudio está en el trazado quebrado de la excavada escalera de bajada que permite llegar a la cota enterrada el suelo; un elemento autónomo respecto del contenedor.

⁹ La búsqueda de la no-arquitectura enlaza con la “negación de la arquitectura como presencia de objeto físico” y la “búsqueda de una arquitectura no como hecho físico, sino como sensibilidad, respeto a lo existente” que reclaman cuando alaban la que para ellos es un referente: La plaza Léon Audoc, Burdeos, 1996, de Lacaton y Vassal. (Selgas Cano, el Croquis, 136-37).

¹⁰ La Filarmónica de Berlín, un espécimen lejano a la arquitectura tectónica compositiva, como olas de un mar agitado, destila heroicidad por cuanto su forma exterior compleja, atrevida e insólita, es el envés de uno de los espacios interiores más logrados de la arquitectura de los auditorios.

¹¹ La arquitectura orgánica española culminaría en el organicismo exacerbado de los 60 cuyo paradigma es Torres Blancas de Sáenz de Olza: una “nueva especie de planta cavernosa” plantada en el importante nudo de circulaciones Avenida de América, en Madrid.

¹² MONTANER, Josep. M. (2002), p.42:

Estos límites ya fueron señalados por Bruno Zevi en su libro Historia de la Arquitectura Moderna al tratar del equivoco naturalista: ZEVI, Bruno. Historia de la Arquitectura Moderna. Barcelona: Poseidón, 1980. [Publicación original 1950].

¹³ El interés de Selgas Cano por la evocación de la naturaleza desde lo deliberadamente artificial queda expresado en la siguiente cita: “En Italia algunos puentes de autopistas están pintados de azul cielo. Es un ingenio y dulce camuflaje que solo en muy ciertos días y muy ciertos momentos se cumple; pero en los días en que nos parece más hermoso es en aquellos que se ve el truco” (Selgas Cano, el Croquis, 136-37, p. 151).

¹⁴ El ejemplo más claro es la superposición de paisajes del Pabellón de Hannover, 2000, de MVRD.

¹⁵ GALFETTI, Gustau. (1997).

¹⁶ Paradoja también presente en el empleo de lucernarios en la casa Schminke, 1930-33, de Scharoun.

Bibliografía:

AA. VV. El Croquis nº 171: Selgas Cano 2003-2013. El Escorial, Madrid: Ed. El Croquis, 2014.

AA. VV. El Croquis nº 181: Cuatro estrategias 2015, Barozzi Veiga - HArquitectes – SelgasCano. El Escorial, Madrid: Ed. El Croquis, 2015.

AA. VV. El Cruis nº 136-37: Arquitectura española 2007. El Escorial, Madrid: Ed. El Croquis, 2008.

AA. VV. TECTÓNICA nº 23: Encuentro con el terreno / Dossier construcción 5, 2007.

AA. VV. Selgascano: Serpentine Pavilion 2015. London: bKoenig Books Serpentine Galleries, 2015.

CAPITEL, Antón (Et al.). Arquitectura del siglo XX: España (exhibition catalog). Ed. Hanover State Society 2000 y Tanais Ediciones, 2000.

COHEN, David. Extraterrestrial Encounter. In Architectural Record, Aug 2017, Vol.205 (8), p.64.

CRYSLER, C. G.; CAIRNS, S.; HEYNEN, H. The SAGE Handbook of Architectural Theory, 2012.

EBERHARD, John P. Brain landscape: The Coexistence of Neuroscience and Architecture. Oxford: Oxford University Press, 2008

ELIASSON, Olafur. Los modelos son reales. Barcelona: Gustavo Gili, 2009.

GALFETTI, Gustau. Pisos piloto, células domésticas experimentales. Barcelona: Ed. Gustavo Gili, SA, 1997.

GAUSA, Manuel. “Land Arch: Landscape and Architecture, Fresh Roots”. En: Quaderns d’arquitectura i urbanisme, 217. Barcelona, 1997.

GONZÁLEZ LLAVONA, AIDA. “Architectural Theory Anthologies from a Spanish Perspective”. Actas del III International Conference on Architectural Design & Criticism: Critic/All. p. 82-97.

HAYS, Michael. Architecture Theory since 1968. Cambridge (Ma): MIT Press, 1998.

MADOR, Martin L. Biophilic Design: The Theory, Science and Practice of Bringing Buildings to life. New York: John Wiley & Sons, 2008.

MALLGRAVE, Francis; GOODMAN, David. An Introduction to Architectural Theory. 1968 to the present. Uk: Wiley-Blackwell, 2011.

MONEO, Rafael. “Otra Modernidad”. En: AA. VV: Arquitectura y ciudad. la tradición moderna entre la continuidad y la ruptura. Madrid: Círculo de Bellas Artes, 2005.

MONTANER, Josep. M. Las formas del siglo XX. Barcelona: Ed. Gustavo Gili, SA, 2002.

OTTO, Frei. Biology and Building. Institute for Lightweight Structures, IL3, 1971.

KIPNIS, Jeffrey. “Towards a New Architecture”. En Architectural Design, 102, 1993.

PALLASMAA, Juhani. The eyes of the skin: Architecture and the senses. Chichester: Wiley Academy, 1996.

POWELL, Kenneth. "Unfolding Folding ". En Architectural Design, 102, 1993.

RUIZ CABRERO, Gabriel. El Moderno en España Arquitectura 1948-2000. Tanais Ediciones S.A, 2001.

SPEAKS, Michael. Big Soft Orange. New York: Storefront for Art and Architecture, 1999.

ZUMTHOR, Peter. Thinking Architecture. Basel: Birkhauser, 2006.

Pies de foto:

[1] Palacio de Congresos de Badajoz, 1999-2006.

[2] Casa en la Florida, 2006.

[3] Casa en la Florida, 2006.

[4] Casa en la Florida, 2006. Casa de Hugo Häring, inicios del organicismo moderno.

[5] Estudio Selgas-Cano, 2009.

[6] Flintstone House, 1976, William Nicholson. Remodelada por Eugene Tsui en los 2000.

[7] Serpentine Gallery, 2015.

[8] Foyer del Palacio de Congresos de Badajoz, 1999-2006.

[9] Planta e interior del Auditorio Cartagena, 2001-11.

[10] Foyer de la Filarmónica de Berlín, 1963-65, Hans Scharoun.

[11] Interior del Palacio de Congresos de Plasencia, 2005-13; Henri Matisse - Latelier rouge 1911; "The Weather Project", 2003, en la sala de turbinas de la Tate Modern de Londres, Olafur Eliasson.

[12] Interior de la Serpentine Galley, 2015.

[13] Interior del Auditorio Cartagena, 2001-11.

[14] Interior de la Casa en la Florida, 2006.

[15] No-stop city, 1970, Archizoom.

[16] Contraventanas en la casa en la Florida, 2006 y testero abatible en el Estudio, 2009.

[17] Interior del Estudio Selgas-Cano, 2009.



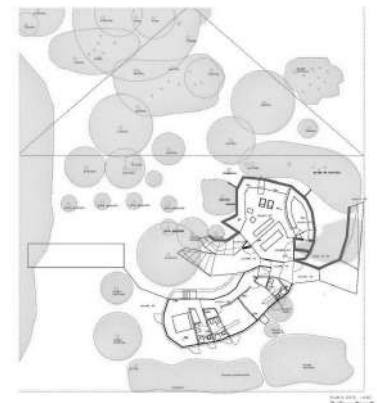
[1]



[2]



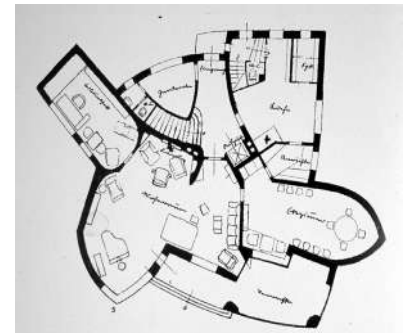
[3]



[5]



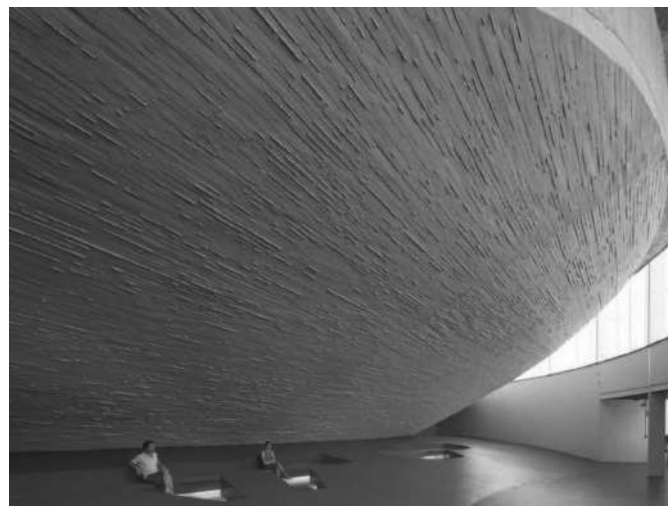
[6]



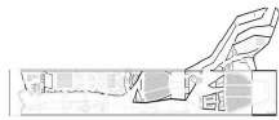
[4]



[7]



[8]



[9]



[10]



[11]



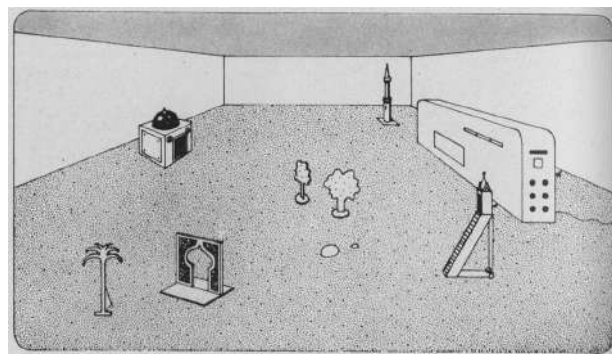
[12]



[13]



[14]



[15]



[16]



[17]