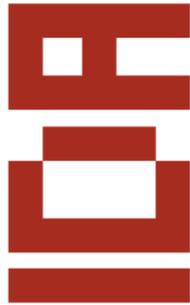


SEVILLA



**IDA: ADVANCED
DOCTORAL RESEARCH
IN ARCHITECTURE**

Antonio Tejedor Cabrera, Marta Molina Huelva (comp.)

IDA: Advanced Doctoral Research in Architecture
Sevilla: Universidad de Sevilla, 2017.

1.408 pp. 21 x 29,7 cm

ISBN: 978-84-16784-99-8

All right reserved. No part of this book may be reproduced stored in a retrieval system, or transmitted, in any form or any means without prior written permission from the Publisher.

EDITOR

Universidad de Sevilla

COMPILERS

Antonio Tejedor Cabrera

Marta Molina Huelva

DESIGN AND LAYOUT BY

Pablo Blázquez Jesús

María Carrascal Pérez

Daniel Longa García

Marina López Sánchez

Francisco Javier Navarro de Pablos

Gabriel Velasco Blanco

ADMINISTRATION AND SERVICES STAFF

Adoración Gavira Iglesias

Seville, november 2017

© 2017. IDA: ADVANCED DOCTORAL RESEARCH IN ARCHITECTURE

SEVILLA

IDE

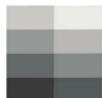
ORGANIZED BY

iuacc
INSTITUTO UNIVERSITARIO
ARQUITECTURA Y CIENCIAS DE LA CONSTRUCCIÓN

 **uidus**
Escuela Internacional de Doctorado

arquitectura
Escuela Técnica Superior
Universidad de Sevilla

COLLABORATORS



Consejo Andaluz
de Colegios Oficiales
de Arquitectos



fundación **arquia**

All manuscripts have been submitted to blind peer review, all content in this publication has been strictly selected, the international scientific committee that participates in the selection of the works is of international character and of recognized prestige, an scrupulous method of content filtering has been followed in terms of its veracity, scientific definition and plot quality.

COMMITTEES

CONFERENCE CHAIRPERSONS

Antonio Tejedor Cabrera, *Coordinator of the PhD Program in Architecture and Director of the University Institute of Architecture and Construction Sciences, Professor Department of Architectural Design, University of Seville*

Marta Molina Huelva, *Secretary of the University Institute of Architecture and Construction Sciences, Professor of the Department of Building Structures and Geotechnical Engineering, University of Seville*

ORGANISING COMMITTEE

María Carrascal Pérez, *Department of History, Theory and Architectural Composition, University of Seville*

Mercedes Linares Gómez del Pulgar, *Department of Architectural Graphic Expression, University of Seville*

Ángel Martínez García-Posada, *Department of Architectural Design, University of Seville*

Pilar Mercader Moyano, *Department of Architectural Constructions I, University of Seville*

Domingo Sánchez Fuentes, *Department of Urban Planning and Spatial Planning, University of Seville*

Manuel Vázquez Boza, *Department of Building Structures and Land Engineering, University of Seville*

CONFERENCE SECRETARY

Pablo Blázquez Jesús, *Ph.D. student, Department of Architectural Design, University of Seville*

Marina López Sánchez, *Ph.D. student, Department of Architectural Design, University of Seville*

SCIENTIFIC COMMITTEE

José Aguiar-Universidade de Lisboa
Benno Albrecht-Università IUAV di Venezia
Francisco Javier Alejandro Sánchez-Universidad de Sevilla
Darío Álvarez Álvarez-Universidad de Valladolid
Antonio Ampliato Briones-Universidad de Sevilla
Joaquín Antuña-Universidad Politécnica de Madrid
Ángela Barrios Padura-Universidad de Sevilla
José María Cabeza Laínez-Universidad de Sevilla
Pilar Chías Navarro-Universidad de Alcalá
Juan Calatrava Escobar-Universidad de Granada
María Carrascal Pérez-Universidad de Sevilla
Helena Coch Roura-Universitat Politècnica de Catalunya
Jorge Cruz Pinto-Universidad de Lisboa
Carmen Díez Medina-Universidad de Zaragoza
Fernando Espuelas Cid-Universidad Europea
Alberto Ferlenga-Università IUAV di Venezia
Luz Fernández-Valderrama-Universidad de Sevilla
Vicente Flores Alés-Universidad de Sevilla
María del Carmen Galán Marín-Universidad de Sevilla
Jorge Filipe Ganhão da Cruz Pinto-Universidade de Lisboa
Carlos García Vázquez-Universidad de Sevilla
Sara Girón Borrero-Universidad de Sevilla
Francisco Gómez Díaz-Universidad de Sevilla
Amparo Graciani-Universidad de Sevilla
Francisco Granero Martín-Universidad de Sevilla
Francisco Hernández Olivares-Universidad P. de Madrid
Miguel Ángel de la Iglesia-Universidad de Valladolid
Paulo J.S. Cruz-Universidade do Minho
Francesc Sepulcre-Universitat Politècnica de Catalunya
Ángel Luis León Rodríguez-Universidad de Sevilla
Mercedes Linares Gómez del Pulgar-Universidad de Sevilla
María del Mar Loren Méndez-Universidad de Sevilla

Margarita de Luxán García de Diego-Universidad P. de Madrid
Madelyn Marrero-Universidad de Sevilla
Juan Jesús Martín del Río-Universidad de Sevilla
Luis Martínez-Santamaría-Universidad Politécnica de Madrid
Ángel Martínez García-Posada-Universidad de Sevilla
Mauro Marzo-Università IUAV di Venezia
Pilar Mercader Moyano-Universidad de Sevilla
Antonello Monaco-Università degli Studi di Reggio Calabria
Marta Molina Huelva-Universidad de Sevilla
José Morales Sánchez-Universidad de Sevilla
Eduardo Mosquera Adell-Universidad de Sevilla
María Teresa Muñoz Jiménez-Universidad Politécnica de Madrid
Jaime Navarro Casas-Universidad de Sevilla
José Joaquín Parra Bañón-Universidad de Sevilla
Víctor Pérez Escolano-Universidad de Sevilla
Francisco Pinto Puerto-Universidad de Sevilla
Mercedes Ponce Ortiz de Insagurbe-Universidad de Sevilla
Juan Luis de las Rivas Sanz-Universidad de Valladolid
Carmen Rodríguez Liñán-Universidad de Sevilla
Javier Ruiz Sánchez-Universidad Politécnica de Madrid
Joaquín Sabaté Bel-Universitat Politècnica de Catalunya
Victoriano Sáinz Gutiérrez-Universidad de Sevilla
Santiago Sánchez Beitia-Universidad del País Vasco
Domingo Sánchez Fuentes-Universidad de Sevilla
José Sánchez Sánchez-Universidad de Sevilla
Juan José Sendra Salas-Universidad de Sevilla
Julián Sobrino Simal-Universidad de Sevilla
Federico Soriano Peláez-Universidad Politécnica de Madrid
Rafael Suárez Medina-Universidad de Sevilla
Miguel Ángel Tabales Rodríguez-Universidad de Sevilla
Antonio Tejedor Cabrera-Universidad de Sevilla
Jorge Torres Cueco-Universidad Politécnica de Valencia
Elisa Valero Ramos-Universidad de Granada
Manuel Vázquez Boza-Universidad de Sevilla
Narciso Vázquez Carretero-Universidad de Sevilla
Teófilo Zamarreño García-Universidad de Sevilla

LT4

ANÁLISIS Y PROYECTOS
AVANZADOS

ANALYSIS AND ADVANCED PROJECTS / ANÁLISIS Y PROYECTOS AVANZADOS

p. 1057-1067: **NATURE INSIDE. THE FIGURES OF THE TREE AND THE FOREST AS SYMBOLIC REFERENCES IN THE CONTEMPORARY JAPANESE ARCHITECTURE** / p. 1068-1079: **LA NATURALEZA INTERIOR. LAS FIGURAS DEL ÁRBOL Y EL BOSQUE COMO REFERENTES SIMBÓLICOS EN LA ARQUITECTURA JAPONESA CONTEMPORÁNEA**
López del Río, Alberto

p. 1081-1088: **THE SATURATED WORLD OF CHARLES AND RAY EAMES: OBJECTS, ATMOSPHERE AND CELEBRATIONS** / p. 1089-1096: **EL MUNDO SATURADO DE CHARLES Y RAY EAMES: OBJETOS, AMBIENTES Y CELEBRACIONES**
Jódar Pérez, Ana Irene

p. 1097-1103: **CARLO SCARPA: ABSTRACTION AS AN ARGUMENT OF THE SUBLIME. RESEARCH STRATEGY** / p. 1104-1111: **CARLO SCARPA: LA ABSTRACCIÓN COMO ARGUMENTO DE LO SUBLIME. ESTRATEGIA DE INVESTIGACIÓN**
Ros Campos, Andrés

p. 1113-1123: **REM AT BOTH SIDES OF THE MIRROR** / p. 1124-1134: **REM A LOS DOS LADOS DEL ESPEJO**
Butragueño Díaz-Guerra, Belén

p. 1135-1144: **DOMESTIC BIG DATA. CLUSTER TOOL FOR THE ANALYSIS, ASSESSMENT, DIAGNOSIS AND DESIGN OF THE CONTEMPORARY COLLECTIVE HOUSING IN DENSE CITY CENTRES** / p. 1145-1155: **DOMESTIC BIG DATA. CLUSTER TOOL PARA EL ANÁLISIS, EVALUACIÓN, DIAGNÓSTICO Y PROYECTO, DE LA VIVIENDA COLECTIVA CONTEMPORÁNEA EN LOS CENTROS DENSIFICADOS DE LA CIUDAD**
Sallago Zambrano, Borja

p. 1157-1167: **ARCHITECT, WORK AND METHOD** / p. 1168-1179: **ARQUITECTO, OBRA Y MÉTODO**
Besa, Eneko

p. 1181-1191: **A CRITICAL ANALYSIS OF THE ARCHITECTURAL WORK OF MILTON BARRAGÁN** / p. 1192-1203: **ANÁLISIS CRÍTICO DE LA OBRA ARQUITECTÓNICA DE MILTON BARRAGÁN**
Casado López, Guillermo

p. 1205-1216: **CONTEMPORARY ARCHITECTURE AND ITS INTEGRATION WITH PATRIMONIAL ARCHITECTURE** / p. 1217-1228: **ARQUITECTURA CONTEMPORÁNEA Y SU INTEGRACIÓN CON EDIFICIOS PATRIMONIALES**
Martínez Gómez, Josué Nathan

p. 1229-1240: **THE URBAN FORM IN MORELLA AS A HISTORIC LABORATORY IN THE 21ST CENTURY** / p. 1241-1251: **LA FORMA URBANA EN MORELLA COMO UN LABORATORIO HISTÓRICO EN EL SIGLO XXI**
Beltran Borràs, Júlia

p. 1253-1263: **MODEL MANAGEMENT OF HABITABILITY IN PROTECTED WILD AREAS (ASP) CASE STUDY TORRES DEL PAINE NATIONAL PARK (PNTP), PATAGONIA CHILE** / p. 1264-1274: **MODELO DE HABITABILIDAD EN ÁREAS SILVESTRES PROTEGIDAS (ASP) CASO DE ESTUDIO PARQUE NACIONAL TORRES DEL PAINE (PNTP), PATAGONIA CHILENA**
Villanueva, Laura; Cuchi, Albert

p. 1275-1282: **DWELLING. INVARIANTS IN CONTEMPORARY ARCHITECTURE** / p. 1283-1290: **LA MORADA. INVARIANTES EN LA ARQUITECTURA CONTEMPORÁNEA**
Moreno Sánchez-Cañete, Francisco José; Martínez Díaz, Daniel; Bolívar Montesa, Carmen; Muñoz Carabias, Francisco

p. 1291-1300: **THE RECONSTRUCTION OF THE TRADITION. JUVENAL BARACCO AND THE RECOMPOSITION OF THE LOST CITY** / p. 1301-1311: **LA RECONSTRUCCIÓN DE LA TRADICIÓN. JUVENAL BARACCO Y LA RECOMPOSICIÓN DE LA CIUDAD PERDIDA**
Montestruque Bisso, Octavio

p. 1313-1321: **FROM THE IMMEASURABLE TO THE MEASURABLE** / p. 1322-1331: **DE LO INCONMENSURABLE A LO MENSURABLE**
Delpino Sapeña, Rossana María.

p. 1333-1343: **HIDDEN SPACE CARTOGRAPHY. ARCHITECTURAL EXPERIMENTATION LABORATORY** / p. 1344-1354: **CARTOGRAFÍAS DEL ESPACIO OCULTO. LABORATORIO DE EXPERIMENTACIÓN ARQUITECTÓNICA**
García García, Tomás ; Montero-Fernández, Francisco J.

p. 1355-1364: **ARCHITECTURE & ENTROPY. TIME AND DESTRUCTION AS A CREATIVE SUBJECT** / p. 1365-1375: **ARQUITECTURA Y ENTROPÍA. TIEMPO Y DESTRUCCIÓN COMO GENERADORES DEL PROYECTO ARQUITECTÓNICO**
Blázquez Jesús, Pablo

p. 1377-1381: **ARCHITECTONICAL LIMITS IN THE BIDIMENSIONAL WORK OF EDUARDO CHILLIDA** / p. 1382-1386: **LÍMITES ARQUITECTÓNICOS EN LA OBRA BIDIMENSIONAL DE EDUARDO CHILLIDA**
Dovale Carrión, Carmiña

p. 1387-1396: **DISASSEMBLING DOMESTICITY. HABITING HETEROTOPIAS** / p. 1397-1406: **DESMONTANDO LA DOMESTICIDAD. HABITANDO LAS HETEROTOPIAS**
M-Millana, Elena

ARQUITECTO, OBRA Y MÉTODO. BESA, Eneko ^{(1)(*)}

(1) afiliación: doctorado finalizado en: ETSAM, UPM <http://dpa-etsam.aq.upm.es/dpaa/>
profesor en: <http://www.easdvtoria.com/>
(*) email: enebed@gmail.com

Resumen: La tesis se acerca a la cuestión del método en arquitectura focalizando su análisis principalmente en 5 obras concretas del panorama contemporáneo, tratando de desvelar las motivaciones últimas que las constituyen.

KAZUYO SEJIMA (Y SANAA y RYUE NISHIZAWA), Casa en un Huerto de Ciruelos en Tokio.

FRANK O. GEHRY, Walt Disney Concert Hall en Los Ángeles.

ÁLVARO SIZA, Museo Mimesis en Paju Book City.

REM KOOLHAAS, La Embajada de Holanda en Berlín.

PETER ZUMTHOR, Museo Kolumba en Colonia.

El objeto y la obra arquitectónica se consideran así los elementos susceptibles de ofrecer el conocimiento material que permite desentrañar el modo y la metodología por el que éstos han sido concebidos.

Con esta particular aproximación se desafían los tradicionales estudios que han comprendido al método como una sistemática universal o reglada, ya que en este caso el propósito consiste más bien en esclarecer los fundamentos y principios que subyacen a cada objeto arquitectónico más específico.

Por su parte, la conclusión de la tesis (objeto del presente paper) muestra una complementariedad al carácter específico de los capítulos previos, ya que se atreve a avanzar con cierta voluntad conclusiva hacia la definición de los principios más sustanciales del método en arquitectura hoy.

La tesis se diferencia de las investigaciones científico-históricas. Teniendo a éstas como soporte, la abre el camino a futuras investigaciones focalizadas específicamente en el método de proyectos en arquitectura.

Palabras Clave: Proceso, Conceptualización, Método, Creación, Arquitectura.

1. Introducción

El presente texto se trata de un extracto de la conclusión de la tesis doctoral del autor, (<http://oa.upm.es/38053/>), la cual, con el mismo título, versa acerca del método en arquitectura.

Lejos de tratarse de una investigación histórica, o un análisis técnico-constructivo, la tesis intenta desvelar los instrumentos y las herramientas básicas de la disciplina de proyectos arquitectónicos desde su propia comprensión hermenéutica.

Para ello, se centra en el análisis de cinco edificios concretos: Sejima, Gehry, Siza, Koolhaas y Zumthor son los protagonistas del estudio, uno por cada capítulo de la tesis, cada uno con su correspondiente conclusión.

A partir de ahí se realiza el epílogo que se presenta a continuación. Su lectura puede realizarse de manera ajena a la tesis, sobrevolando o abstrayendo las reseñas específicas que (siempre entre paréntesis) lo acompañan, pues los principios que en él se recogen cobran carácter conclusivo más allá de las referencias singulares de las que provienen.

Como se podrá observar, este carácter sinóptico y concluyente del presente texto no constituye un resumen analítico de los resultados obtenidos en la tesis, puesto que dicho sumario, junto con la valoración y la justificación de la metodología de investigación adoptada, se recoge ya en la conclusión de cada uno de los capítulos. Así, cada uno de los capítulos señalados podría llegar a considerarse como una 'mini-tesis' en sí misma.

Por el contrario, el presente texto, más que una conclusión, se ha considerado como un epílogo. Esto es porque, teniendo como cimiento el análisis minucioso y preciso de las obras señaladas, así como las múltiples comparativas que extienden dicho análisis a un gran número de obras de los mismos y otros autores, dicho epílogo avanza hacia la introducción de la difícil cuestión del método desde una aproximación poética y artística que también es propia de nuestra disciplina. Se ofrece así una orientación que complementa la investigación puramente científico analítica con otra línea hermenéutica que trata de acercarse al método tratando de ofrecer un recorrido que sugiera la experiencia propia del pensar del proceso arquitectónico.

No se consideraría lícito ofrecer semejante aproximación sin una referencia a la investigación que la soporta. Es por ello que, confiando en la curiosidad e intriga que pueden presentar algunas de las sugerencias que se apuntan en el texto que se presenta, a continuación, se recoge el índice de la tesis. Se complementa de esta manera el carácter general del presente artículo con un apunte acerca del contenido específico de la tesis, a la vez que se invita a la lectura del trabajo completo a través del link que también se adjunta (<http://oa.upm.es/38053/>).

1. KAZUYO SEJIMA Y SANAA,¹ Casa en un Huerto de Ciruelos en Tokio, Japón (2001-2003).

1.0. Introducción.

1.1. Lo uno y el todo.

Autonomía y continuidad en la relación del individuo al grupo.

1.2. Forma (lenguaje) y concepto.

Una reconceptualización de la sintaxis formal moderna.

1.3. Estructura y cerramiento.

Nueva identidad de la coherencia-in-coherencia moderna.

1.4. Centrífugo-centrípeto.

Tensiones que condensan la trayectoria de Sejima, Nishizawa y SANAA en la Casa en un Huerto de Ciruelos.

1.5. Abstracción y método.

Condición abstracta moderna como estrategia metodológica simplificadora.

1.6. Forma e idea.

La perceptividad de la idea en la forma como método.

1.7. Conclusión.

2. FRANK O. GEHRY, Walt Disney Concert Hall en Los Angeles, EE.UU. (1988-2003).

2.0. Introducción.

2.1. La teoría orgánica y la práctica del maestro Scharoun

.... y cómo una cosa puede ser dos al mismo tiempo.

2.2. La deconstrucción embellecida

... y la indispensable sostenibilidad de lo inconsistente.

2.3. Conclusión.

3. ÁLVARO SIZA, Museo Mimesis en Paju Book City, Corea del Sur (2006-2009).

3.0. Introducción.

3.1. Recorrido.

Una aproximación a un lejano museo desde la *promenade* arquitectónica.

3.2. La autonomía continua.

Y la fusión mixta de lo heterogéneo.

3.3. Una mixtura pragmática de los tipos históricos.

A partir de la lateralidad y frontalidad de la fachada hacia el acceso desde Seúl.

3.4. Identidad coherente de lo diferente.

La complejidad y contradicción amalgamada.

3.5. Lo genérico y lo singular.

Lo segundo y lo primero en el proceso del proyecto.

3.6. Lo grande y lo pequeño.

Relación entre el todo y las partes, entre el esquema y la arbitrariedad de su desarrollo.

3.7. El lenguaje y el estilo.

Una reformulación de la modernidad, unificadora de lo accidental.

3.8. La coherencia imposible.

La expresión exterior de un introvertido interior.

3.9. Conclusión.

4. REM KOOLHAAS, La Embajada de Holanda en Berlín, Alemania (1997-2003).

4.0. Introducción.

4.1. Un 'genérico' sintetizado en Berlín.

Una controvertida decisión para acercarse a un controvertido arquitecto.

4.2. El método y la unitariedad conceptual.²

La identidad formal y la consistencia de lo inconsistente.

4.3. La condensación iconográfico semántica

...en el camino desde la escisión concepto/significado/imagen a la ambivalencia del significado in-significante.

4.4. El método, la imagen y su mentira.

El inmediatez visual como mecanismo de proyecto.

4.5. El programa y el método.

La fractura social como herramienta de proyecto.

4.6. La subversión radical como método.

Fuck Koolhaas' fucking context.

4.7. Conclusión.

5. PETER ZUMTHOR, Museo Kolumba en Colonia, Alemania (1997-2007).

5.0. Introducción.

5.1. La intimidad de un recóndito exterior.

Y el recorrido que horada una compacidad aparente.

5.2. Las condiciones perceptivas de lo real creando método y proyecto.

El giro ontológico hacia las cosas mismas que traslada la forma al final del proceso.

5.3. Pero la forma, ¿estaba al final o realmente al principio?

La herencia moderna y su ineludible apriorismo formal.

5.4. La novedad primigenia y su extraordinariedad arquetípica.

Lo específico del tipo y lo especial de lo típico.

("Make it typical then it will become special")

5.4. La inmanencia trascendente.

Y su esencialidad a-simbólica.

5.6. Conclusión.

5. CONCLUSION:

2. Epílogo

Lo específico

Cada uno de los capítulos de la tesis, dedicado a una figura singular del panorama arquitectónico contemporáneo, ha presentado un carácter autónomo a pesar de las abundantes comparativas que han surgido entre cada uno de ellos. Desde esta autonomía, cada capítulo ha alcanzado también un final conclusivo propio.

Sin embargo, esta profusión con la que la tesis se ha focalizado en el hecho singular y específico ofrece ahora el material y el soporte a una conclusión general que arroje y condense las cuestiones

sustanciales del método en arquitectura. No obstante, de la misma forma que este largo desarrollo acerca de 'lo concreto' nos está reclamando extraer los contenidos esenciales que de él se deducen, también nos está previniendo caer en una conclusión genérica o meramente clasificatoria que abortaría las comprensiones abiertas con las que el método creativo debe ser siempre abordado.

La propia tesis, su misma organización por capítulos dedicados a arquitectos y obras concretas, nos está ya sugiriendo la importancia con la que se ha comprendido el hecho singular a la hora de abordar la cuestión del método en arquitectura. Tal es así que la conclusión de cada uno de los capítulos nos ha llevado a comprender el método vinculado a la estrategia adoptada por cada uno de los arquitectos analizados.

La estrategia personal

De esta manera, el método se ha vinculado al empuje creativo que necesariamente surge desde una posición y opción principalmente personal. Algo de esto viene a expresarnos el hecho de que las oficinas de arquitectura se designen por el nombre de los arquitectos que las lideran (Siza, Gehry, Zumthor), lo cual hace ver las diferencias que pueden existir con otros sectores, como por ejemplo las ingenierías. Incluso las oficinas de arquitectura que tienen un nombre comercial abstracto o un acrónimo (OMA) tienden a reconocerse según nombres individuales (Koolhaas³). O lo que es incluso más radical, algunas de dichas oficinas corporativas llegan a escindirse en estudios más pequeños que permiten a los arquitectos desarrollar su propia obra de forma personalizada (Sejima + Nishizawa, además de SANAA).

Esta condición disciplinaria viene entonces a justificar la opción por la que la tesis se ha focalizado en las obras concretas y se ha ordenado según los nombres de un determinado número de arquitectos. Lo cual no se trata de un personalismo subjetivista cuanto de un particularismo que se encuentra también vinculado a la obra. Así, el método no sólo se relaciona a la postura y estrategia que adopta cada arquitecto, sino que éste requiere ser tan específico que necesita también ser recreado ante cada nuevo proyecto. El método requiere tanta creación en sí mismo como la obra misma, hasta tal punto que se hace necesario crear un método para crear una nueva obra.

Así, el método puede ser tan particular que cada obra llegue a reclamar una posición y estrategia metodológica concreta más allá de la postura en la que se ha definido el arquitecto a sí mismo (Koolhaas). Se trata del mismo carácter específico del método que da lugar a que cada obra nos llegue a mostrar –incluso pedagógicamente– la posición metodológica concreta que ha adoptado como punto de partida (Moneo⁴).

De tal modo que existen obras que encuentran su sentido en el método que las ha desarrollado (Moneo) o en la idea que las sustenta (Koolhaas). Por el contrario, este mismo particularismo del método puede conducir a arquitecturas que habiendo partido de un esquema general, lo que sería un comienzo sistémico o genérico, llegan a desarrollarse y encontrar su verdadero sentido en el detalle de cada elemento específico que las despliega (Siza).

Estas contradicciones entre las diferentes posturas nos hacen ver lo difícil que es definir el método, puesto que las referencias irreconciliables entre los arquitectos analizados nos muestran la dificultad para enunciar los principios generales del método en arquitectura. Éste llega a ser tan particular que nos encontramos ante la imposibilidad de definir la cuestión del método en términos genéricos o universalistas, puesto que el método es tan específico que, en caso de que llegáramos a contradecir su esencia definiéndolo en términos generales, llegaríamos a abortar las posibilidades de éste para enfrentarse a cada nuevo problema y situación (metodologías de los años 60)⁵.

Por otra parte, el método, siendo personal y particular, tampoco puede ser subjetivo y casual, ya que entonces de poco nos serviría el criterio y los parámetros que éste nos ofrece. Por lo tanto, si el método no puede ser genérico, ¿qué criterios globales definitivos podemos extraer a partir de su carácter específico?

La experiencia

Podríamos responder que una de las cuestiones que objetiva el carácter específico del método es la experiencia. Hasta tal punto que el método en arquitectura no puede dejar de constituir una experiencia. De hecho, su aprendizaje en las escuelas de arquitectura nunca se ha desvinculado de la práctica de los talleres de proyectos. En ese sentido, el método en arquitectura se define como la experiencia viva que supera las contradicciones dialécticas y el pensamiento unívoco al que nuestra racionalidad tiende de forma natural. Así, el método y los talleres de proyectos nos entrenan e introducen en un pensar menos directo y más sugestivo. Un pensar que en sí mismo es ya experiencia por tanto.⁶

Porque se trata éste de un modo de pensar que, más que pensar, es un inédito modo de vivir y experimentar lo ya conocido, un talante que nos permite atisbar nuevos matices y sutilezas

escondidas en lo establecido, y así, se trata de una vivencia capaz de encontrar identidades en aspectos que hasta ahora eran contradictorios. (Siza) Como también, se trata de una experiencia abierta que nos permite reutilizar elementos ya catalogados desde nuevas situaciones inesperadas o mixtas (Siza). Al mismo tiempo, si el método nos ayuda a deshacernos de los parámetros ya establecidos, éste puede abrirnos a una nueva experiencia a partir de la ruptura radical de los estereotipos sociales o culturales prefijados (Koolhaas).

A la vez, el método no deja de ser experiencia en cuanto que la arquitectura que éste da a luz no deja tampoco de ser pura fenomenología (Zumthor). Y por ello mismo, el método ofrece procedimientos y herramientas fenomenológicas que recrean el objeto arquitectónico desde la pura experiencia de (re-) encontrarse con él (Sejima).

Pero además, la experiencia constituye al método en la medida en que éste exige un recorrido que dirima las cuestiones antagónicas, que sopesa los pros y los contras y los integre en una nueva solución. Así, la tesis, su largo recorrido analítico, se ha detenido en cada uno de los matices y de las sugerencias ambivalentes de cada proyecto analizado, adentrando al lector de forma procesual en la compleja y contradictoria argumentación de cada obra estudiada, ofreciendo así un recorrido y una experiencia del método para quien desee adentrarse en ella.

La memoria

Esta cuestión de la experiencia, y en el fondo, el recorrido necesario para hacerse con el método, nos llevan al asunto de la memoria. La memoria histórica, la memoria personal, así como la memoria de un proyecto concreto. En definitiva, una memoria que nos ayuda a decidir, a saber, a conocer, que nos proporciona herramientas ya testadas, que nos enseña a partir de los errores del pasado a la vez que nos deleita con sus aciertos. Y así, se trata de una memoria histórica que despliega un ingente legado de estrategias y posiciones metodológicas ante nosotros para nuestro uso y disfrute (Moneo). Pero, además, el método se constituye a partir de una memoria que podemos integrar y transformar (Siza), fagocitar o hasta incluso subvertir (Koolhaas). Una memoria que muchas veces es más que sólo una, y que por tanto se puede fundir o sincretizar (Sejima).

En ese sentido es tan importante la experiencia y su memoria que, si ya hemos visto que la enseñanza de proyectos se fundamenta en la práctica tipo taller, su complemento teórico, las clases teóricas de proyectos, nunca han perdido de vista la explicación e interpretación de la obra construida, ya sea ésta reciente o histórica.

La obra

Y así la obra, el objeto arquitectónico en sí mismo, es lo que proporciona concreción al método. De ahí que la tesis haya tratado de acercarse a la cuestión del método desde el trabajo interpretativo del objeto arquitectónico, ya que el objeto arquitectónico y su concreción fuerzan al método a superar cualquier posición teórica de partida (Scharoun). También la obra, y en general la práctica, no permite el engaño y fuerza a contradecir los propios principios ideológicos que con tanta vehemencia y proclinatoria se han llegado a enunciar en un momento determinado (Koolhaas).

De tal modo que la práctica y la concreción de una obra fuerzan al arquitecto a encontrar el camino que dirima las ambigüedades, las contradicciones inherentes a cualquier toma de decisiones. Porque como sabemos, la materialidad y materialización que requiere la obra ha obligado desde los tiempos memoriales a la arquitectura a bregar con las contradicciones internas que surgen a partir de su resolución. Pues hasta incluso las obras que se presentan a sí mismas desde su mayor rotundidad y talante categórico, han tenido de alguna manera que encontrar la resolución de las propias contradicciones internas que surgían a partir de su extrema posición. También es el caso de las posiciones metodológicas que se nos presentan puramente transparentes y cristalinas en un primer acercamiento, pero que resultan mixtas y diversificadas ante un estudio en profundidad (Sejima).

La ambigüedad

Esta condición ambigua y compleja del hecho arquitectónico es tal que algunos arquitectos han optado por una arquitectura que abiertamente evita resolver la complejidad y la contradicción (Venturi). Su posición podría parecernos distante a la de sus 'enemigos', los arquitectos que han construido una arquitectura limpia y pura (Mies). Ambas parecen distantes entre sí, pero no lo son tanto, porque la última arquitectura en el fondo no era tan inmaculada y en algunos casos hasta nos estaba engañando, llegando incluso a marginar aspectos sustanciales que dejaba a un lado y sin resolver.

Aprendiendo de estas referencias históricas y constatando la imposibilidad de una coherencia total en la arquitectura, el método ha podido decidir librarse de cualquier atadura y responsabilidad para con

las situaciones múltiples a las que la arquitectura debe responder, y ha decidido lanzarse a un pensamiento unívoco que sólo afronta la arquitectura desde uno de sus múltiples aspectos, como por ejemplo la imagen (Gehry). O también, ante la imposibilidad de una cohesión de todos los parámetros que entran en juego en un edificio, el método se ha llegado a encontrar a sí mismo reivindicando la ambigüedad radical como principio absoluto (Koolhaas).

Por el contrario, encontramos metodologías en las que la ambigüedad se ha constituido también en referente, pero en su caso, no para escindir o disociar, sino para encontrar relaciones que vinculan y asocian lo diferente y disperso (Siza). Pero también, no sólo con respecto a la obra, ya que determinadas metodologías han llegado incluso a integrar modelos de pensamiento culturales antagónicos (Sejima).

La síntesis de lo dual

De tal modo que una de las características principales del método quizás sea ésta, la necesidad de encontrar una síntesis de lo dual y contradictorio. Porque si el método obliga a decidir y optar, obliga también a integrar los aspectos que han quedado fuera de la opción realizada, de lo contrario, el resultado que arrojaría un método basado en una única opción sería un tanto evidente y sencillo. Así, el método no se trata de un relativismo que se decide por una u otra opción de forma aleatoria o caprichosa, no es un mero elegir, cuanto que el método se revela como la búsqueda de la estrategia que supera las contradicciones inherentes a cualquier opción con la que nos aproximamos a la creación del objeto arquitectónico.

De esta forma encontramos métodos que han conseguido pensar la arquitectura desde una opción y al mismo tiempo desde la opción opuesta, y así han conseguido arquitecturas que son simétricas y asimétricas al mismo tiempo, axiales y centralizadas, formales y amorfas (Scharoun), laterales y frontales (Siza), así como centrífugas y centripetas a la vez (Scharoun, Sejima + NS y SANAA también).

Lo dilatado y lo inmediato

Para alcanzar dicha síntesis, para llegar a integrar diferentes comprensiones y perspectivas en un mismo proyecto y enriquecer la arquitectura en semejante manera evitando así la simplicidad, el método y el proceso de proyecto ha tenido necesariamente que esperar, aguardar hasta que todos los elementos estuvieran condensados, o al menos, integrados. Y así, el método de proyecto se caracteriza fundamentalmente por pensar la arquitectura desde la dilación de lo prematuro (Zumthor⁷, Moneo, Fisac⁸). Una espera que no es pasiva, sino que se trata de una recopilación y análisis de toda la casuística que afecta al proyecto y que aguarda hasta condensarse en una solución que aparece al golpe de una intuición irruptiva (Aalto⁹).

Pero también, el método lejos de practicar una dilación que retrasa, puede desplegarse mediante un inmediatismo que anticipa (Koolhaas) o una fugacidad que celebra lo episódico (Siza). Se trata éste de un método que busca la inspiración y lo nuevo a partir de la condición inmediata de cualquier situación que se le presenta delante, por muy marginal o casual que ésta pueda ser. Y así, este método, lejos de una espera que condensa, funciona también buscando una novedad diversificada que incluso excede al hecho arquitectónico y transgrede los límites de la misma disciplina (Koolhaas). De este modo, huyendo de los modelos de pensamiento que se focalizan en lo sustantivo o lo intrínseco, este método apunta hacia lo paradójico y contradictorio (Koolhaas) así como hacia lo accidental y circunstancial (Siza).

Método y tiempo

Así, los diferentes modos en los que se materializa el proceso del proyecto vienen a decirnos que el método y el tiempo se vinculan dilatándose o concentrándose, mediante dos alternativas que pudieran ofrecérsenos como contradictorias y que por tanto parece que debieran arrojar soluciones arquitectónicas diferenciadas. Puesto que si el pensamiento que condensa puede parecer que alcanza síntesis complejas de aspectos multipolares, un primer juicio podría llevarnos a la conclusión de que su contrario, el pensamiento inmediatista, corre el riesgo de caer en lo parcial y arbitrario. Sin embargo, durante el estudio se han hecho presentes innumerables situaciones en las que lo aparentemente unidimensional o sesgado, en una comprensión más profunda, se nos aparecía también como complejo y múltiple (Koolhaas).

De tal modo que hasta incluso el método que se nos ofrece como inmediato y directo, si realmente es método, si realmente se ha acercado a la resolución del objeto arquitectónico, definitivamente tendrá que haberse encontrado con las alternativas dialécticas que constituyen a éste: interior/exterior,

regular/irregular, continuidad/autonomía, formal/informal, vacío/lleño... (Se trata de la lista de dialécticas tomada del capítulo acerca de Koolhaas, pero que curiosamente afecta también a todos los arquitectos de alguna u otra manera).

De nuevo la obra

Lo que nos lleva una vez más a constatar el carácter definitivo que la obra tiene en arquitectura, puesto que como hemos comprobado en el transcurso de la tesis, modos de pensamiento distintos e idiosincrasias culturales opuestas han llegado a generar arquitecturas que se identifican (Koolhaas, Sejima). Se trata éste de un hecho que sin embargo no ocurre a la inversa, puesto que es difícil llegar a encontrar identidades, personalidades o modos de pensamiento análogos entre los arquitectos estudiados. Lo que hace ver la importancia que tiene el arquitecto y su idiosincrasia por un lado, así como la irrevocabilidad y conclusividad que la obra presenta por su parte.

El arquitecto y la obra

En estos comentarios estamos observando ya una de las dialécticas que afectan al método de forma más sustantiva, la dialéctica entre el arquitecto y la obra. Precisamente se trata de la misma dialéctica metodológica recogida en el título de la tesis "Arquitecto, obra y método", ya que como vemos, por una parte la obra presenta la condición definitiva por la que el método se ve exigido a ofrecer una concreción, pues como estamos insistiendo, en la obra se deben resolver todas las alternativas dialécticas que afectan a la arquitectura. De este modo, la obra en sí misma requiere y solicita al arquitecto una conceptualización en la que se diriman las cuestiones disciplinarias intrínsecas a las que ésta debe responder.

Y de este modo, el análisis de obras tan diversas como las que se han estudiado ha arrojado considerables aspectos conceptuales que son propios al hecho arquitectónico. Sin que por otra parte la tesis haya pretendido acabar todos y cada uno de los conceptos arquitectónicos que existen y pueden llegar a existir, los epígrafes dan buena cuenta de la diversidad plural recogida en ellos: la autonomía y la subordinación, la tipología y lo específico, la forma y la idea, la estructura y el cerramiento, el lenguaje y el estilo, la idea y su iconografía, la imagen, el programa, la percepción, la construcción, el interior y el exterior, etc.

Sin embargo y tal como hemos señalado más arriba, esta focalización en la obra está reivindicando al mismo tiempo a su autor, al arquitecto. De tal modo que la extensa lista de conceptos con los que se ha trabajado viene a decirnos que la obra toma forma desde diversas aproximaciones conceptuales, las cuales al mismo tiempo pueden ser combinadas (Siza, Sejima), pero en todo caso pueden ser también recreadas en una original solución que abra a su vez el camino hacia nuevos conceptos (todos los arquitectos). Lo que de alguna forma nos está desvelando que la conceptualización que caracteriza a la obra está reclamando un pensamiento singular que la dé a luz, ya que, a pesar de las aproximaciones plurales desde las que se puede acometer la obra, su conceptualización es al mismo tiempo tan particular que nos acerca al pensamiento singular que la ha creado.

Conceptualización y pensamiento

De tal modo que un acercamiento a la conceptualización de la obra nos desvela al mismo tiempo la orientación y el sesgo que ha tomado el pensamiento que la ha creado. Pero no tanto de una forma por la que en la arquitectura descubrimos rasgos personalistas o psicológicos, aunque también seamos capaces de encontrar arquitecturas calladas (Sejima), arquitecturas excéntricas (Koolhaas), arquitecturas introvertidas (Siza), arquitecturas hedonistas (Zumthor), arquitecturas complejas (Gehry). No se trata de una relación entre la obra y la personalidad del arquitecto, las cuales, no tienen por qué coincidir y de hecho no coinciden.

Más bien, cuando vinculamos el arquitecto a la obra estamos preguntándonos por el pensamiento que ha sido necesario para crearla. De esta forma, acercándonos a determinadas obras, descubrimos que éstas han sido pensadas desde el concepto (Sejima) frente a otras que han sido pensadas desde la forma (Gehry). Arquitecturas que han sido pensadas en su totalidad de manera sistémica (Sejima) frente a arquitecturas en las que ha primado cada particularidad anecdótica (Siza). Arquitecturas pensadas desde su interior, y por lo tanto, desde procesos introspectivos (Siza, Zumthor), frente a las que han sido pensadas desde la exterioridad (Koolhaas). Arquitecturas generadas a partir de un pensamiento abstracto (Sejima, Zumthor) frente a arquitecturas figurativas (Gehry, Siza, Koolhaas). Arquitecturas que han sido pensadas desde su propia inmanencia (Sejima, Zumthor), frente a arquitecturas trascendidas en sus posibilidades icónico-simbólicas (Koolhaas). Arquitecturas pensadas desde el lugar (Siza, Gehry, Zumthor, Koolhaas), frente a arquitecturas pensadas desde el programa (Koolhaas).

Sujeto y objeto

De este modo el pensamiento y la conceptualización del objeto, en el fondo el arquitecto y su obra, se vinculan de un modo indisoluble, reflejando una de las dialécticas básicas a las que se enfrenta el método: la dialéctica entre el sujeto y el objeto. Con esto no queremos decir que existe una relación directa entre el arquitecto y sus preferencias subjetivas, el cual representaría el lado relativo del proceso frente al lado objetivo que correspondería a la obra. No tiene por qué ser así porque, como hemos visto, la obra no se puede asociar tan radicalmente a la objetividad ya que ésta llega a presentar también aspectos parciales y ambiguos. Así como el arquitecto por su parte no tiene por qué vincularse a la subjetividad, ya que es él quien precisamente ofrece la objetividad al proceso en más de una ocasión.

Más bien, cuando nos referimos al arquitecto y la obra —en relación a la subjetividad y la objetividad—, estamos comprendiendo el método como una estrategia, una posición personal que llega a encontrar vínculos entre lo subjetivo y lo objetivo en la concreción que presenta una obra. Pues el método constituye una posición estratégica, la cual, en su particularidad, apunta hacia puentes y lazos que superan el eterno cisma entre la subjetividad y objetividad.

Dicha polaridad es precisamente la que se encuentra en el transfondo de todas las dialécticas aquí ya mencionadas (en concreto las mencionadas más arriba: idea/objeto, abstracto/figurativo, interioridad/exterioridad, transcendencia/inmanencia...). Y así, si hemos visto que el método solicita y fuerza a una concreción específica que trascienda las eternas polaridades dialécticas, llegamos aquí a la conclusión de que el método requiere sobre todo, y más que nada, enfrentarse a la alternativa entre lo objetivo y lo subjetivo de la obra de arquitectura.

Como sabemos, la alternativa entre el objeto y el sujeto representa uno de los mayores, si no el mayor, trance ante el que se ha encontrado la filosofía desde la antigüedad (Platón y Aristóteles) hasta la época más reciente (Merleau-Ponty). Si bien, fue la modernidad (Descartes y Kant) la que abrió la mayor brecha entre dichos conceptos. Hasta tal punto que llegó a enunciar una ruptura definitiva entre ambos, la cual, tal y como hemos desarrollado durante la tesis, y en concreto de manera extensa en el capítulo de Koolhaas, pudo tener su origen precisamente en la focalización y el énfasis que la modernidad hizo sobre el objeto y su objetividad conceptual.¹⁰

Y así, por el mismo hecho de que las mayores escisiones tienen su origen en los posicionamientos más radicales, llegamos una vez más a la conclusión de que el método no puede ser parcial, o unívoco, ya que inclinar la balanza hacia uno de los lados, y en concreto, inclinar la balanza hacia el objeto, bien sea hacia su formalización, hacia su objetividad o su sistematicidad, no termina de resolver las cosas. En el fondo, eludir la conflictividad intrínseca a lo connotativo o subjetivo no soluciona gran cosa, porque no hay nada, menos en arquitectura, que pueda evitar significar algo. Todo se convierte en significativo, por muy neutro que haya pretendido ser (último Koolhaas, Zumthor).

Y así, el método no puede renunciar a la tarea de preguntarse por lo que se encuentra más allá del objeto. Por la misma razón que la tesis ha sido inevitablemente conducida hacia cuestiones filosóficas últimas a partir del análisis del objeto más concreto, aunque el punto de partida siempre haya sido el objeto específico y dichas conclusiones hayan aparecido al final de cada epígrafe y capítulo.

Sin embargo, la dificultad de esta segunda parte, en concreto, la conflictividad y ambigüedad que presenta la connotación subjetiva-simbólica de la arquitectura, hace que el método muchas veces no consiga resolver las cuestiones aquí candentes, hasta tal punto que éste puede llegar a optar por rendirse y renunciar a hallar una síntesis, situándose así en la herida abierta, en la brecha definitiva entre la forma y su significado (Koolhaas en Berlín).

De este modo, la síntesis no resuelta hace que la forma y su significado lleguen a convivir, o incluso competir en un mismo edificio. Hasta tal punto que encontramos arquitecturas en las que su estructura conceptual convive con elementos puntuales que vienen a arrancar el significado que ésta no puede ofrecer. Pues la neutralidad y objetividad que presenta dicha estructura conceptual ha requerido ser compensada con la significatividad que ofrecen determinados episodios parciales (Koolhaas en Berlín, Siza). En muchos casos incluso, la lucha que clama por lo significativo simbólico frente a lo estructural es tal que determinados elementos particulares específicos llegan incluso a adquirir rasgos antropomórficos, introduciendo así connotaciones humanas en el sistema genérico al que se superponen (Siza).

La modernidad y su manierismo

El método así, ha tenido que enfrentarse al dilema entre la estructura y su significado, en muchos de los casos buscando la significatividad a partir de una transformación de las estructuras y las formas modernas, deformándolas y convirtiéndolas en gestos (Siza), o hasta incluso reutilizando sus

elementos en una nueva combinación significativa (Koolhaas). En definitiva, el método ha podido llegar a convertirse en un manierismo de la modernidad. Un modismo que ha buscado la aproximación entre la objetividad y la subjetividad gracias a una fusión o a una superposición heterogénea de contrarios.

Sin embargo, esta fusión que por momentos parece heterogénea, en un análisis más profundo se nos ha revelado también como una fusión mixta (Siza), una mezcla irresolublemente ambigua (Koolhaas). Lo que hace ver que las cosas no son tan sencillas, la misma modernidad no se puede comprender desde una única interpretación, pues sus hallazgos fueron enormemente más complejos y entrecruzados. Y así, no es ésta la primera vez que el método nos muestra que no hay nada unívoco y directo y nos enseña que todo es más bien múltiple y complejo, pues no hay nada que signifique una sola cosa, cuanto que las connotaciones son irremediabilmente diversas y plurales.

De tal modo que la ambigüedad e indeterminación de los aspectos connotativos de la arquitectura alcanza tal complejidad que el método se nos ha llegado a revelar como el quid que encuentra la indispensable identidad en la inevitable inconsistencia que es consustancial a todo (Koolhaas). Es por ello que si todo es inconsistente, el método puede llegar a subvertir, puede llegar a encontrar su sentido convirtiendo los elementos más puntuales y las situaciones más particulares en el hecho conclusivo de la arquitectura (Siza). Lo cual nos hace ver cómo lo que parecía un culto a lo parcial y circunstancial, lo que parecía un manierismo, en el fondo se trata de una concentración en lo más específico.

Y aquí llegamos a uno de los denominadores comunes a toda la diversidad estudiada, el cual nos vuelve a conducir al punto con el que se ha iniciado la conclusión y también la tesis, ya que descubrimos que en este último tiempo el método ha dejado de identificarse con lo genérico o sistémico, y ha pasado a encontrar su sentido en el objeto y en su particularidad. Tal es así que la arquitectura más reciente prolonga el interés de la modernidad por lo objetual, pero en este caso no se trata tanto de una objetividad que pretende dissociarse de su significado, cuanto que la arquitectura de estos últimos años ha llegado a encontrar el significado identificado en el objeto en sí mismo.

De tal manera que si la modernidad había separado la subjetividad y la objetividad, o dicho de forma más precisa, si la modernidad había pretendido evitar la conflictividad intrínseca a la subjetividad mediante una concentración en la pura objetividad, la arquitectura actual por su parte prolonga el interés de la modernidad por el objeto, pero en este caso para fundir la misma subjetividad en él. Es decir, la arquitectura actual ha tomado las dos entidades que permanecían escindidas para fusionar ambas en una de ellas.

Lo inmanente

Y curiosamente éste es un aspecto en el que las arquitecturas tan diversas y plurales que hemos analizado llegan a coincidir. Porque gran parte de la arquitectura de estos últimos años nos ha mostrado que su punto de partida es la cosa en sí (Zumthor) o la forma en sí (Sejima). Hasta tal punto que si llega a manifestarse algún significado simbólico, éste se encuentra vinculado a las singularidades formales o icónicas que el objeto en sí mismo presenta (Koolhaas icónico). Y al mismo tiempo, ésta puede ser la razón de que haya reaparecido también el interés perdido por la belleza de la arquitectura y de que su contenido se haya identificado con su radical expresión formal (Gehry).

De este modo, los métodos estudiados muestran una vuelta drástica a la condición objetual de la arquitectura. Lo que nos viene a decir que la arquitectura ya no pretende añadir ningún valor simbólico subjetivo que no sea ajeno a su misma materialidad (Zumthor). Porque la arquitectura ha acentuado su condición fenomenológica, el objeto ha llegado a vincularse al sujeto, llegando a fundirse ambos en el acto perceptivo en el que se encuentran (Zumthor). Hasta llegar al extremo en el que la idea de la arquitectura y su contenido se ciñen de manera exclusiva a la pura condición formal del objeto (Sejima, SANAA), mientras que el idealismo esquemático cede terreno en favor de los desarrollos más particulares (Siza).

Y de esta manera, no hay otro significado o transcendencia que no esté intrínsecamente unido a la obra misma. Y así, la transcendencia ya no se busca en las ideas y en los principios que se superponen a la obra –si es que alguna vez fue eso posible o fue totalmente así– cuanto que la transcendencia surge a partir de la concreción específica de la obra en sí misma. Algo que frecuentemente ocurre al método, puesto que el proceso creativo la mayoría de las veces experimenta ser transcendido por un proyecto que adquiere tanta autonomía que parece tener vida propia. Pero tal es la vida propia que la obra puede llegar a adquirir que la arquitectura ha llegado a buscar la subjetividad transcendente en la obra misma. De tal manera que, si estábamos señalando que la arquitectura y el método es el diálogo entre el arquitecto y la obra, entre el sujeto y el objeto, la arquitectura de este último tiempo ha hecho que la condición subjetiva transcendente de la arquitectura trate de adherirse y aferrarse a la obra misma. Lo que nos hace ver que la arquitectura ha llegado a perseguir ‘el más allá’ en lo que se encuentra sobre todo ‘aquí’.

Lo trascendente

Sin embargo, la obra en sí también nos está requiriendo en una novedad apremiante que abra camino más allá de sus ambigüedades y contradicciones. Hasta tal punto que el interés por 'la cosa en sí' pudiera estar desvelando un clamor por trascender los límites y las dificultades contradictorias que acarreamos. De tal modo que esta exacerbación de la inmanencia del objeto no es otra cosa que el intento del método por trascender los principios modernos que todavía imperan. Como hemos comprobado, todos los arquitectos estudiados, a la vez que rinden honores a la modernidad de la que proceden, todos ellos, en el fondo también, han demostrado que tratan de superar a ésta mediante una concreción de sus principios genéricos modernos en 'el aquí' y en 'el ahora'. De este modo, buscando 'el más allá' en 'el aquí', la arquitectura nos acerca 'el mañana' inmediato 'al ahora'.

Esta tesis por su parte también, de la misma manera que la arquitectura de estos últimos años, ha focalizado su interés en la obra, en el hecho inmanente más radical, para acercarnos al mismo tiempo a un futuro que en sí ya es inminente, puesto que el estudio de los hallazgos y de los logros más recientes, a la vez que el esclarecimiento de las ambigüedades más radicales de la obra de estos últimos años, nos abre el camino hacia una arquitectura que ofrezca nuevas alternativas a las eternas e irresolubles disyuntivas dialécticas en las que nos encontramos.

Lo inminente...

De este modo, a pesar del riesgo que supone aventurar los caminos por los que transitará la arquitectura venidera, el estudio llevado a cabo en esta tesis y en su conclusión apuntan hacia la necesidad de trabajar por futuras síntesis que establezcan puentes que aproximen los abismos abiertos entre el objeto y el sujeto, entre la obra y su significado trascendente, así como entre la estructura conceptual y su connotación simbólica (Ungers, Venturi, Koolhaas).

Porque es verdad que la tesis se ha focalizado radicalmente en la obra y en el hecho arquitectónico puntual siguiendo la tendencia de la misma arquitectura que se analizaba.¹¹ Sin embargo, los extensos análisis que han desplegado el contenido intrínseco de cada uno de los proyectos estudiados, nos han llevado a desentrañar el sentido y la posición estratégica personal que se encuentra más allá de la exacerbación inmanente de la arquitectura de estos últimos años. Es decir, tal y como se ha insistido, el análisis de la obra nos ha llevado, a través de la pregunta por su método, al arquitecto que la ha proyectado.

Y así se ha creado este triángulo trinitario, "Arquitecto, obra y método", en el que el método llega a reestablecer el esquivo vínculo que inevitablemente existe entre el arquitecto y la obra. Y así es precisamente como el método ha ofrecido la necesaria consistencia al proyecto arquitectónico más allá de su inherente ambigüedad, lo cual ha llevado a comprender el método en esta tesis como el aspecto sustancial y sustantivo, además de sustentador, de la arquitectura. Hasta tal punto que el método ha adquirido un rango ontológico, una consideración definitiva y determinante en la comprensión de la arquitectura.

Sin embargo, esta condición definitiva con la que se ha comprendido el método no es absoluta, pues a pesar de la importancia que se le ha concedido al pensamiento y a la conceptualización que requiere la arquitectura, el método ha evitado caer en el peligro de identificarse con cualquier idealismo categórico. Más bien, todo lo contrario, ya que precisamente nuestra comprensión del método ha pretendido ir más allá, tratando de buscar las razones últimas que se esconden en la inmanencia de la misma obra. De tal modo que la tesis ha avanzado con el convencimiento de que si el método es método, en la misma obra habrá creado un nuevo pensamiento que ha tenido necesariamente que trascender nuestro propio pensar y razonar.

Y así, el método se ha comprendido desde su lado más pragmático, pero no tanto en el sentido peyorativo o práctico de la palabra, cuanto en la capacidad que éste muestra para abrir nuevas alternativas a partir de lo más concreto y real. De este modo se ha huido de cualquier sistematización establecida ya acabada, hasta el punto de que el método ha llegado a preguntarse por el sentido de la misma inconsistencia. Porque hasta en el caso de la arquitectura que ha pretendido huir de su propio fundamento (Koolhaas, Gehry), el método ha llegado a preguntar por los resortes de su indispensable sostenibilidad.

De esta forma, preguntándose por la indispensable consistencia de lo inconsistente, excavando en los entresijos que van más allá de la aparente inmanencia de la obra, el método se desvela como la clave concluyente que explica la arquitectura de estos últimos años más allá de su diversidad plural. Y así, el estudio del método, comprendido de una manera sustantiva esencial, pero al mismo tiempo, recogiendo la pluralidad fugaz que caracteriza nuestro tiempo, desbroza el camino hacia nuevos métodos, hacia las nuevas posiciones creativas que alumbran la arquitectura de un futuro ya inminente.

3. Referencias

¹ El capítulo se focaliza principalmente en la Casa en un Huerto de Ciruelos, proyectada en el estudio de Kazuyo Sejima. Al mismo tiempo se mencionan otros proyectos del estudio de Ryue Nishizawa, como también, proyectos de la oficina liderada por ambos, SANAA.

² El segundo y el tercer epígrafe de este estudio han dado lugar a dos artículos complementarios que se hallan traducidos a lengua inglesa.

"Method of conceptual identity and its consistent inconsistency, through the analysis of the Dutch Embassy in Berlin by Koolhaas & OMA."

"Iconographic condensation in the work of Rem Koolhaas, on the way from triple dissociation concept/meaning/image to the ambivalent in-significant meaning."

³ "At the beginning one of these was the creation of something called OMA, where my identity was submerged in a group, and that's how we've always worked, as a group. But somehow, the world insists on the individual." VERSCHAFFEL, Bart. "The survival Ethics of Rem Koolhaas: The First houses by OMA".PATTEEUW, Véronique (ed.) *Considering Rem Koolhaas and the Office for Metropolitan Architecture. What is OMA.* NAI Publisher. Rotterdam 2003. Pp.153-164. (Cita tomada de la página 154)

⁴ MONEO, Rafael. *Apuntes sobre 21 obras.* Gustavo Gili, Barcelona 2010.

⁵ La bibliografía relativa a los métodos de proyecto de los años 60, y posteriores, se analizó en el trabajo que realizó el autor en los cursos de doctorado, el cual estudiaba las diferentes alternativas y orientaciones que podía tomar esta tesis. En él se recogieron las conclusiones que Albert Esteve de Quesada resume en su libro en relación a la metodología de proyectos desde los años 60, así como el contenido de otros libros de la época citados en la bibliografía: Jones, Broadbent.

En dicho trabajo también se extrajeron diversas conclusiones relativas a la forma en la que determinados tratados y estudios se aproximan a la cuestión de la arquitectura. Se analizó la estrategia con la que determinados maestros y escritores acerca de la arquitectura organizan el conocimiento y la información, cómo en definitiva clasifican y distribuyen el contenido de su pensamiento, intentando encontrar el modo mediante el que esta tesis debía aproximarse a la cuestión del método en arquitectura. Entre otros, se estudiaron las obras de Giedion, Rowe, Quaroni, Zevi, Alexander, Montaner, Miranda, Moneo, etc. Algunas de las conclusiones de dicho trabajo están recogidas al final del capítulo de Siza, así como también se incluyen algunas de las imágenes y tablas clasificatorias realizadas en dicho estudio.

⁶ El método y el pensar así se hacen experiencia de eso mismo que se está pensando: "Hacer filosofía o hacer biología nivela una diferencia esencial. El préstamo del nombre que el objeto da al comportamiento muestra la peculiaridad exigida a éste: "estudiar filosofía tiene que ser un real filosofar, lo que quiere decir: con lo que me relaciono, dicho de manera puramente formal, el objeto hacia el que... es tal que, desde su propio carácter, determina el comportamiento con él" (GA 61, p. 51)." RODRÍGUEZ, Ramón. "La indicación formal y su uso en Ser y tiempo". En DE LARA, Francisco (ed.) *Entre fenomenología y hermenéutica. Franco Volpi in memoriam.* Madrid, Plaza y Valdes, 2011, pp. 71-94. Cita tomada de la página 79.

⁷ "Meaning of course can never be avoided, but I like to work as long as possible on use and structure and materials, and so on... to avoid premature meaning. Architecture is not about form, first come many other things: light, use, construction, structure, shadow, smell, and so on... form is the easiest to control, we can do at the end. Is the easiest part." ZUMTHOR, Peter. *Royal Gold Medal 2013 Lecture* - Peter Zumthor from RIBA on Vimeo. <http://www.dezain.net/2013/24540>

⁸ Me remito al trabajo de los cursos de doctorado previos a esta tesis, el cual se encuentra publicado en: BESA, Eneko. "*Miguel Fisac. Una metodología proyectual*" Espacio, Tiempo y Forma ISSN: 1130-4715 Serie VII. Historia del Arte. T 20-21. Págs. 393-417.

⁹ AALTO, Alvar. "*The Trout and the Mountain Stream*". Del libro *Alvar Aalto, 1898-1976.* Arno Ruusuvunori, Helsinki 1982. Traducción al Español de Antonio Cortina: *La trucha y el torrente de la montaña.* Editado en la revista: *Arquitectura (COAM)* Madrid, número 13 de Enero de 1960. Así como en el número 291 de 1992, en las páginas 21-25.

¹⁰ Este aspecto se lleva al extremo en el estructuralismo, el cual dejó de comprender el significado como algo intrínseco a la forma, cuanto que éste se pretendía generar a través de la interacción entre la forma y los usuarios. En palabras de Hetzberger: "The fact that we put 'form' in a central position with respect to such notions as 'space' or 'architecture', means in itself no more than a shifting of accent. What we are talking about is in fact another notion of form than that, which premises a formal and unchanging relationship between object and viewer, and maintains this. It is not an outward form wrapped around the object that matters to us, but form in the sense of inbuilt capacity and potential vehicle of significance. Form can be filled-in with significance, but can also be deprived of it again, depending on the use that's made of it, through the values we attach to, or add to it, or which we even deprive it of, - all this dependant on the way in which the users and the form react to, and play on each other. The case we want to put is, that it is this capacity to absorb, carry and convey significance that defines what form can bring about in the users - and conversely - what the

users can bring about in the form. What matters is the interaction of form and users, what they convey to each other and bring about in each other, and how they mutually take possession of each other. What we have to aim for, is, to form the material (of the things we make) in such a way that - as well as answering to the function in the narrower sense - it will be suitable for more purposes. And thus, it will be able to play as many roles as possible in the service of the various, individual users, - so that everyone will then be able to react to it for himself, interpreting it in his own way, annexing it to his familiar environment, to which it will then make a contribution." LÜCHINGER, Arnulf, *Structuralism in Architecture and Urban Planning*, Stuttgart 1980. p. 56. Including original texts by Herman Hertzberger, Louis Kahn, Le Corbusier, Kenzo Tange, Aldo van Eyck and other members of Team 10.

¹¹ De este modo el método de trabajo se ha alineado y vinculado con la condición esencial del mismo objeto que se analizaba. En esa misma línea Ramón Rodríguez escribe en relación a la estrategia metodológica de Heidegger: "la analítica existencial presenta un comportamiento fáctico determinado que, por su particular transparencia ontológica, cumple el papel de plenificar una indicación formal en el único modo en que puede ser plenificada: realizando el comportamiento al que apunta y requiere." RODRÍGUEZ, Ramón. "La indicación formal y su uso en Ser y tiempo". En DE LARA, Francisco (ed.) *Entre fenomenología y hermenéutica. Franco Volpi in memoriam*. Madrid, Plaza y Valdés, 2011, pp. 71-94. Cita tomada de la página 91.