



ENTRE LA GEOMETRIA Y LA ICONOGRAFIA
NOTA/ EN LO/ MARGENE/ A DOCUMENTO/ DE ENRIC MIRALLE/

TESIS DOCTORAL

ISABEL ZARAGOZA DE PEDRO. ESCOLA TÈCNICA SUPERIOR D'ARQUITECTURA DE BARCELONA. ETSAB. UNIVERSITAT POLITÈCNICA DE CATALUNYA. UPC. 2015

Tesis doctoral:
ENTRE LA GEOMETRÍA Y LA ICONOGRAFÍA.
Notas en los márgenes a documentos de Enric Miralles (1991-1993).

Doctoranda:
Isabel Zaragoza de Pedro

Directores:
Carmen Escoda Pastor
Lluís Bravo i Farré

Programa de doctorado:
Comunicación Visual en Arquitectura y Diseño
Departamento de Expresión Gráfica Arquitectónica 1. EGA1
Escola Tècnica Superior d'Arquitectura de Barcelona. ETSAB



Barcelona, 2015

← Imagen de la portada:

[00] Miralles, 1992. Collage para Osthafen (Frankfurt). Técnica mixta.
(*Archivo EMBT y Fundació Enric Miralles*).

AGRADECIMIENTOS

A Enric, por abrirme las puertas del estudio EMBT, por inculcar la importancia del rigor y del proceso creativo en el desarrollo de los proyectos, ... y por dejar tantos caminos por descubrir con su sorprendente trabajo.

A Benedetta por su gran interés, por su entusiasmo contagioso y por hacer del estudio EMBT, el mío. La colaboración en sus cursos, las constantes actividades organizadas desde la creación de la Fundació Enric Miralles constituyen una base fundamental para esta investigación

A mis amigos de estudio EMBT Miralles/Tagliabue, que de un modo u otro me han ido prestando su colaboración.

Un agradecimiento especial a mis directores de tesis, tanto por su calidad humana como también por su motivación,

A Carmen Escoda, por sus sugerencias, dedicadas correcciones que han contribuido a mantener la coherencia del discurso y por su total involucración,

A Lluís Bravo, por sus oportunas indicaciones, su visión estratégica y experiencia, que han sido fundamentales para encauzar la investigación.

A Juan Puebla, por su interés en el proyecto de tesis, ya que es en el inicio cuando se sientan bases importantes.

A Pepe García Navas, Francisco Martínez Mindeguia y Antonio Millán; por sus lúcidas visiones críticas expuestas en el transcurso de la presentación del proyecto de tesis, que resultaron básicas para desarrollar la presente investigación.

A mis compañeros docentes del Departamento, su implicación en el cometido de promover en las aulas la importancia del dibujo como instrumento de reflexión y análisis, ha constituido una destacada fuente transversal en este estudio.

También a Julio, que sin su proposición no me habría animado a iniciar esta tesis.

Al personal de la biblioteca de la ETSAB, su amabilidad y ayuda en la consulta de la bibliografía ha facilitado enormemente el estudio.

A los comités científicos de los Congresos de expresión gráfica y de las revistas especializadas, como EGA, que han publicado ensayos con los avances de esta investigación.

Y finalmente, a toda mi familia, a mis padres, a la paciencia y comprensión de Paula y Alicia que han tenido que convivir con esta tesis, y un agradecimiento especial a Jesús, por su motivación, empuje y persistencia, primordiales para llegar a poder conseguir objetivos difíciles de imaginar.

Gracias a todos¹!

¹ Y a los que por olvido no he incluido en estos agradecimientos, que espero que me sepan disculpar.

ENTRE LA GEOMETRÍA Y LA ICONOGRAFÍA.
Notas en los márgenes a documentos de Enric Miralles (1991-1993).

ÍNDICE

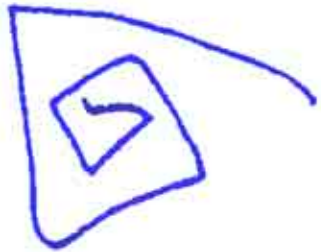
- 1 INTRODUCCIÓN**
- 2 ALGUNAS ‘HERRAMIENTAS’ DE TRABAJO.**
- 3 ENTRE REPRESENTACION Y PROYECTO**
- 4 RECAPITULACIÓN**
- 5 CONCLUSIONES**
- 6 BIBLIOGRAFÍA**

ANEXOS

- ANEXO 1 SELECCIÓN DE FRAGMENTOS DE TEXTOS.**
- ANEXO 2 COMPENDIO GRÁFICO.**

ÍNDICE DESARROLLADO

01	CAPÍTULO 1: INTRODUCCIÓN
11	OBJETIVOS DE LA INVESTIGACIÓN SOBRE MIRALLES
15	METODOLOGIA DE TRABAJO
25	CAPÍTULO 2: ALGUNAS ‘HERRAMIENTAS’ DE TRABAJO.
27	2.1 LA PRECISION SEMANTICA
39	2.2 LE CORBUSIER Y LOS VIAJES COMO REFERENTE: ANOTACIONES DEL VIAJE A LA INDIA.
41	BUSCANDO ENTRE LA ICONOGRAFÍA DE LE CORBUSIER
56	CAPÍTULO 3: ENTRE REPRESENTACION Y PROYECTO
57	3.1 EXPLORANDO POR EUROPA.
58	LA ALEGORÍA COMO LENGUAJE. EL SIMBOLO DE LA CRUZ: CONCURSO CENTRO CÍVICO EN NIEDERRAD.
64	DAR LA VUELTA A UN BOLSILLO: PROPUESTA DE RECONVERSIÓN DE EDIFICACIONES INDUSTRIALES EN FRANKFURT.
70	3.2 EL IMPERIO DE LOS SIGNOS.
71	EL TRAZADO DE LAS VÍAS COMO SIGNO: NUEVO ACCESO A LA ESTACIÓN DE TAKAOKA.
79	LA FIGURA MÍTICA COMO ESTRATEGIA: PABELLON DE MEDITACIÓN DE UNAZUKI.
97	3.3 EXCAVANDO EN EL TIEMPO.
98	LAS HUELLAS DEL LUGAR COMO METÁFORA: PERSPECTIVAS PARA EL OSTHAVEN DE FRANKFURT.
106	LA ESTRATEGIA DE LA MANCHA: REUTILIZACIÓN DEL PUERTO DE BREMERHAVEN.
116	CAPÍTULO 4: RECAPITULACIÓN. CONVERSACIÓN CON BENEDETTA TAGLIABUE
135	CAPÍTULO 5: CONCLUSIONES
146	CAPÍTULO 6: BIBLIOGRAFÍA
161	ANEXOS
163	ANEXO 1 SELECCIÓN DE FRAGMENTOS DE TEXTOS, CLASIFICADOS.
234	ANEXO 2 COMPENDIO GRAFICO: MATERIAL DE TRABAJO DEL CONCURSO DE BREMERHAVEN



INTRODUCCION

1. INTRODUCCIÓN

**‘Pero lo más importante
es el arte de iniciar el pensamiento,
el camino de inventar y
representar cosas.**

**Esto no viene del fondo del
laborioso proceso de la
arquitectura, sino que está
condicionado
por lo que se explica al proyecto,
fuera del mismo proyecto.
Cómo ir hacia las cosas, encontrar
lo que deberían englobar,
enriquecerlas, darles forma...,**

**éste es el trabajo real. Es
enigmático, tiene que ver con la
intuición, con asociaciones de
ideas, y transita entre un proyecto
y otro¹**

[00] (← pág. ant.) Miralles, 1993. *Anotación* con la forma de espiral extraída del cuaderno del concurso ‘Nuevo Centro en el puerto de Bremerhaven’. En el anexo gráfico se puede ver la página del cuaderno con la anotación completa y en su tamaño real. Estilográfica de tinta azul sobre papel. *Notebook ‘Bremen 3/93’*. (Archivo EMBT y Fundació Enric Miralles).

¹ Miralles, E., 1997. ‘Mélanges’, en *Architecture d’Aujourd’Hui*, núm 312, p 69. Citado por Rovira, J. en *Enric Miralles. Aprendizajes del arquitecto*. Fundación Caja de Arquitectos, Barcelona. 2010.

INTRODUCCIÓN

‘Entre la geometría y la iconografía. Notas en los márgenes a documentos de Enric Miralles’ es un estudio sobre la arquitectura de Miralles, desarrollada desde la investigación y la experiencia. Una investigación que ha pretendido descubrir cómo se han construido esas formas singulares que han fascinado a todo lo largo de su labor, una tesis impulsada por la curiosidad de entender aquello que las convierte en emocionantes.

La complejidad y extensa cantidad de obra de Enric Miralles permite descomponerla y reagruparla para encontrar relaciones que ayuden a acercarse a comprender su obra. La presente investigación está centrada en una etapa crucial de la trayectoria de Enric Miralles, se enmarca en los primeros años de la década de los noventa. Se ha acotado en un período de inflexión personal y profesional, en el que su proyección pasa a ser internacional : concursos, docencia, conferencias, exposiciones, obras y reconocimiento ; y en el que su obra inicia una etapa intensamente experimental. En otras palabras, la presente tesis se adentra en una serie de proyectos que se relacionan por su proximidad en el tiempo, por su afinidad en el uso de sorprendentes sistemas iconográficos propios y por la intensidad experimental practicada en el desarrollo de dichos proyectos, que se evidencia en la deslumbrante expresión gráfica de sus documentos de trabajo.

En un momento como el actual, que parece ser entendido como el fin de una época, o mejor dicho, el inicio de otra en la que el ejercicio de la arquitectura en nuestro territorio exige un esfuerzo de proyección internacional; parece interesante focalizar la atención en la luz intensa e innovadora de los proyectos de Miralles con los que iniciaría su imparable reconocimiento más allá de las fronteras constituyendo uno de los más significativos referentes arquitectónicos internacionales de nuestro país en las últimas décadas.

Éste es un estudio que intenta bucear bajo la superficie visible de los documentos de los procesos creativos de los proyectos para encontrar posibles conexiones ocultas de estos procesos con las fuentes que los enriquecen, como referentes, momentos vitales, deseos, viajes reales o imaginarios, etc., O dicho de otro modo, buscar en aquellos caminos que



[01] Miralles E., 1993. Concurso Nuevo Centro en el puerto de Bremerhaven: se trata del primer concurso ganado a nivel internacional por Miralles. Documento de trabajo que forma parte del proceso creativo: una de las *manchas* que ‘representan la ciudad de Bremerhaven’, que se transformarían en una serie de *variaciones* del proyecto. En el capítulo 3.3 se explica con más detalle. Tinta azul a pincel sobre papel vegetal, dinA3. (Archivo EMBT y Fundació Enric Miralles).

pueden hacer más comprensible su obra, intentando descubrir e interpretar los ámbitos de donde provienen sus ideas y a su vez explicitar los innovadores mecanismos de trabajo que Miralles inventaría para alimentar el proceso creativo. La experiencia personal de haber vivido desde la proximidad del día a día de su despacho, tanto el desarrollo de sus proyectos como en la difusión de sus ideas, me llevó a reconocer la importancia de su proceso creativo.

Esta tesis es una colección de miradas transversales a materiales de trabajo de sus proyectos, una investigación que busca ‘sacar a la luz’ la complejidad del trabajo intelectual que genera las formas, en un momento como el actual, en que se pone en duda el valor y la capacidad de una cierta arquitectura identitaria o icónica. La obra de Miralles, lejos de ciertas arquitecturas ‘impositivas’, cercanas al ‘adorno’ y ajenas al lugar, ha recibido el calificativo de ‘icónica pero urbana’². En este sentido se considera interesante reconsiderarla como buen ejemplo para pensar la arquitectura de hoy, por su capacidad de generar un universo de ‘cosas’ provenientes del fondo laborioso del proyecto o de otros imaginarios, y desarrolladas incluso en ocasiones por conexiones inesperadas.

El *mirar, observar, ver, imaginar, inventar, crear* y comparar han sido la clave para entender la verdadera importancia proyectual en la que elementos y acciones aparentemente inconexos pueden dar forma a la arquitectura de Miralles. La observación atenta de determinadas situaciones vitales, gestos, de manera precisa ha de ayudar a descubrir esta trascendencia. Buceando a través de las anotaciones del viaje a la India se percibe su interés por la iconografía de Le Corbusier, de la que extraería unas siluetas que aparecerían como contornos de las plantas en el Hospital de Palamós o en los muros de las sombras del Parque de los Colores que entonces estaba estudiando.

La presente tesis pretende meditar sobre la importancia del registro gráfico de la documentación de todo el proceso creativo y de la reflexión, considerados imprescindibles en las fases iniciales de ideación de los proyectos arquitectónicos; en un momento como el actual, en que la eclosión de las nuevas tecnologías permite ‘saltar’ de un modo directo a la fase final de representación de proyecto. Sería en una de las últimas entrevistas cuando

² Véase conferencia Eva Prats, 2009. *Afinitats*. Se refiere a la obra de la nueva sede de Gas Natural en Barcelona, obra de EMBT Miralles/Tagliabue. [En línea], consultado: 11-12-2010: <http://hdl.handle.net/2099.2/1479>

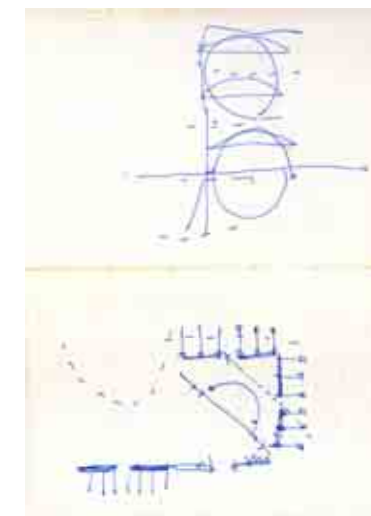
Miralles se pronunciaría a este respecto, considerando las nuevas tecnologías como herramientas de comunicación o de representación:

‘(...) estoy muy interesado en explicar las cosas como escultura, como dibujo, como algo que puedas directamente confeccionar, meditar, es decir, las obras no se construyen cibernéticamente. Puedes representar tres dimensiones, (...), pero hay algo en el montaje que no es cibernético ni creo que lo vaya a ser nunca.’³(Miralles 1999, p.31)

El trabajo que aquí se presenta es un estudio inacabado y abierto entre estos procesos creativos, un trabajo de investigación que se ha desarrollado durante los últimos años, a caballo de las clases de expresión gráfica en la ETSAB UPC, junto a Carmen Escoda y Kim Lloveras entre otros, de la participación en los cursos de Máster impartidos por Benedetta Tagliabue y de la colaboración en el estudio EMBT Miralles/Tagliabue.

Un proceso de investigación que ha ido avanzando lentamente con diferentes trabajos de investigación elaborados en los cursos de un doctorado. Fueron unos trabajos que sirvieron para focalizar el tema final de la tesis que ahora se presenta. Todos tomaban la riqueza del proceso creativo como base del análisis de las investigaciones. En el proyecto de tesis, presentado en el mes junio de 2011, se intentaba mostrar la importancia de la existencia de unas claves ocultas en el proceso creativo de Enric Miralles para proyectar esa arquitectura singular, y en la que la experimentación se convierte en un método fundamental de trabajo.

[02] ↑ [03] → Miralles E., 1992. Anotaciones de la Escuela India de Administración en Ahmedabad (India), obra de Kahn. Boceto y esquemas en planta de la residencia estudiantil, titulado por el autor como ‘Cejas’. Dibujos muy expresivos en los que interpreta el espacio como: ‘Y las cejas, aquéllas que sostienen –exprimiéndolas al duplicarlo- el vacío de la cavidad craneal, son las que de un modo gráfico nos conducen en ese espacio...Si reflexionamos sobre ese ritmo...es sorprendente este romperse en dos desde el centro para formar hacia arriba, como si no respondiese a soportar algún peso e introduciéndose en el interior de la bóveda, esas cejas, que luego se dividen en pliegues, expresan y niegan la capacidad de aceptar...’⁴ Estilográfica sobre papel de su cuaderno núm 5 del viaje a la India (Miralles 1992, Vol. 5, Pp 16-17). (Archivo EMBT y Fundació Enric Miralles).



³ Miralles, E., 1999. ‘Cronotropías’ Entrevista de Barba, J.J. en *Metalocus* n° 3: Madrid. Pp. 14-31

⁴ Miralles, E., 1991. Fragmento del texto ‘Cejas’, escrito por Miralles para *El Croquis* n° 49-50 el año anterior al del viaje a la India. Aunque en dicho texto Miralles no manifestara que estuviera describiendo los espacios de Kahn, estos dibujos describen ‘caligráficamente’ esas palabras de Miralles en su texto ‘Cejas’.

La figura de Enric Miralles y concretamente su producción arquitectónica ha atraído un interés especial ya desde su temprana actividad como docente exitoso, y a lo largo de su trayectoria profesional ha sido invitado a explicar su obra en conferencias y a mostrarla en exposiciones celebradas por todo el planeta, de las cuales múltiples editoriales difunden su obra en forma de artículos, transcripciones o monografías, el seguimiento de las cuales permite ir recomponiendo las diferentes explicaciones y realizar parcialmente interpretaciones de su complejo trabajo arquitectónico. En 1997, será el propio Miralles quien nos desvelará una clave fundamental que abre las puertas a la comprensión de su obra :

**‘lo más importante es el arte
de iniciar el pensamiento,
el camino de inventar y
representar las cosas (...)
está condicionado
por lo que se explica al proyecto
fuera del mismo proyecto’⁵.**

(Miralles, 1997, p.69)



[04] La obra de Enric Miralles se publica en monografías de editoriales como: Academy Editions, Actar, Ediciones DC UPC, El Croquis, Electa, Fundación Caja de Arquitectos, GA, Gustavo Gili, Korea A&EP, Loft, Phaidon Press, Skira, The Monacelli Press, Taschen, Teneues, Tenov, etc.

⁵ Véase Miralles, E., 1997. ‘Mélanges’, en *Architecture d’Aujourd’Hui*, n° 312, p. 69.

Pero para iniciar este laborioso cometido deberemos encontrar las conexiones de ‘lo que se explica al proyecto’. Para ello tendremos que realizar sucesivas aproximaciones, y una de ellas será su entorno más próximo. A propósito de unas palabras que el teórico de arquitectura Josep Quetglas⁶, escribiera refiriéndose a la arquitectura de Miralles, surge el interés en describir brevemente algunas referencias del proceso vital del propio Miralles:

‘(...) si el ejercicio del músico o del actor está delimitado con el tiempo, el juego de la arquitectura no tiene principio ni final, puesto que se extiende y coincide con todos los momentos de la propia vida personal del arquitecto (...)’ (Quetglas 2000, p.28).

Enric Miralles (Barcelona 1955- Sant Feliu de Codines 2000) estudió en la Escuela Técnica Superior de Arquitectura de ETSAB y en la Universidad de Columbia.

Después de licenciarse en arquitectura y trabajar en el estudio de Piñón y Viaplana (1973-1983), forma estudio propio con Carme Pinós (1984-89). Tras estos periodos, dirige su propio equipo y posteriormente pasa a una etapa que se asocia con su esposa Benedetta Tagliabue⁷ creando el estudio EMBT Miralles/Tagliabue (1993). La calidad de su trabajo le llevan a ganar numerosos galardones a nivel internacional, tan prestigiosos como el ‘RIBA Stirling Prize’ (2005), la ‘Centenary Medal’ from Edinburgh Architectural Association (2005), ‘Bienal de Arquitectura Española’ (2005), el ‘León de oro’ en la bienal de arquitectura de Venecia (1996), ‘Premio Nacional de Arquitectura’ (1995), o los ‘FAD’ (1992, 2000). De este modo, sus obras son objeto de múltiples publicaciones, monografías y exposiciones internacionales. Así pues podríamos diferenciar tres épocas en su labor arquitectónica, de las que la presente Tesis se centrará en la que llamaremos de ‘transición’ entre los años 1991 y 1993, cuando Miralles trabajaría ‘en solitario’, acompañado de unos pocos colaboradores.

Seguramente, uno de lo elementos más significativos de su obra sea que su labor ha influido tanto conceptualmente como estilísticamente, en arquitectos coetáneos como en generaciones más jóvenes, como por ejemplo el estudio Flores&Prats o MiasArchitects.



[05] ‘Recuerdo de arena para Enric Miralles’, 2010. Performance efímera del artista Jorge Rodríguez Gerada en el parque de Diagonal Mar de Barcelona (EMBT). El rostro de Miralles dentro de un laberinto –una de las obsesiones del arquitecto, como veremos más adelante- se dibujaría con arena de colores sobre el suelo del parque. Uno de los actos organizados por Benedetta Tagliabue para conmemorar el décimo aniversario de la muerte de Enric Miralles. Foto © Oriol Delgado Olivella

⁶ Josep Quetglas es arquitecto y catedrático de historia del arte de la ETSAB UPC. Fue miembro del tribunal de la lectura de la Tesis doctoral de Miralles y autor de diversos escritos sobre su obra.

⁷ Benedetta Tagliabue es arquitecta de origen italiano que acompañaría a Enric Miralles personal y profesionalmente hasta sus últimos días. Actualmente lidera el estudio EMBT en Barcelona y Shangai y la Fundació Enric Miralles.

Gran parte de la labor de Miralles, se ha caracterizado, lejos de recibir encargos directos, por la participación en concursos. Ya desde su colaboración en el despacho de Piñón y Viaplana, los concursos realizados con este equipo eran un referente buscado tanto para sus estudiantes como para arquitectos coetáneos. De esta fase destacan, entre otros, los concursos para las Sedes para los Colegios de Arquitectos de Valencia, Barcelona y Sevilla, la Plaza de Sants y el Parque del Besós en Barcelona.

En colaboración con Carme Pinós se distinguen, entre otros, la Escola la Llauna, el Parque Cementerio de Igualada, el Parque de las Estaciones en Palma de Mallorca y el Palacio de Deportes en Huesca. Diversas publicaciones, premios y exposiciones reconocerán toda esa labor inicial.

A partir de 1990, tras ocho años de proyectos en colaboración, se inicia un momento en que decide seguir por separado su actividad profesional. Las obras en curso son numerosas. Se está construyendo el Cementerio de Igualada, el Club de Tiro con Arco y el Centro Cívico de la Mina en Barcelona. En 1991, año en que comienza el período de transición objeto de estudio de esta tesis, se inician las obras de las Pérgolas de Icaria en Barcelona, el Pabellón de Deportes de Huesca y el Círculo de Lectores de Madrid... Comienza una etapa que se caracteriza por el inicio de la internacionalización de su trabajo. Su labor académica traspasa las fronteras: es nombrado director de la Städelschule de Frankfurt (1991) y posteriormente profesor en la Universidad de Harvard en la Cátedra Kenzo Tange (1992). Los viajes se hacen frecuentes estableciéndose nuevas conexiones; los concursos y encargos se van extendiendo por el mapa. A propósito de esa cuestión, la voz del propio Miralles diría:

‘El otro día me preguntaban acerca de lo mismo. Con este viajar, ¿qué pasa al final? Pues aquellos sitios con los que estableces nuevas relaciones son en el fondo la transformación de un viaje real de conexiones que ya habían sido establecidas



[06] Enric Miralles. 1993

de una manera privada dentro de la propia habitación (...) tejer de otro modo las relaciones que se inician con los libros en la estantería de la habitación (Miralles 1993a)'.¹

Tras unos pocos años en solitario (1993) el despacho empieza a crecer, pasan a ser de seis a ocho los colaboradores por proyecto; en la época anterior, en proyectos como el Club de Tiro con Arco (Miralles/Pinós) participaban cuatro colaboradores que se organizaban en grupos de cuatro por proyecto; y en épocas más tardías, en el proyecto del parque de Diagonal Mar (EMBT Miralles/Tagliabue) se llegó a ser un total de 30 colaboradores por proyecto, (incluida yo misma).

Esta etapa de transición se puede dar por finalizada en 1993 con el proyecto del Nuevo Centro en el Puerto de Bremerhaven, que será el primer concurso ganado a nivel internacional.

Volviendo atrás, en el año 1991 iniciaría una época de 'trabajo en solitario', acompañado de sólo unos pocos colaboradores muy próximos, como Benedetta Tagliabue, Bettina Ginsberg, Josep Miás, Francesc Pla, Eva Prats y Josep Ustrell, en la que poco más tarde se añadirían¹ Joan Callís, Albert Ferré, Ricardo Flores, Maurici Pla, Karl Unglaub o Pia Wortham. Instalado en su nuevo estudio de la calle Avinyó de Barcelona, acabará las direcciones de las obras de los proyectos de la época olímpica fruto de su anterior colaboración. Es cuando comenzará en paralelo una nueva etapa profesional, en la que la multiplicación de las formas que generará durante el proceso de redacción de sus proyectos, abrirán nuevos caminos de experimentación y expresión, y su trabajo será reconocido más allá de las fronteras.

En esta singular etapa de 1991-1993, la manera de gestionar los proyectos no era aún fragmentaria, los proyectos se iban superponiendo unos con otros y las personas colaboradoras iban realizando varias tareas, '*dependiendo de lo que era más urgente*'. Paralelamente los trabajos se iban enriqueciendo mutuamente de la experiencia de estar construyendo simultáneamente grandes obras.

Es pues, *a priori*, el momento más idóneo para profundizar en el estudio de su personal forma de hacer arquitectura. Una vez conocido el detalle de toda su trayectoria y con la perspectiva de casi quince años desde la desaparición de Miralles, se puede entender esta etapa como la de mayor protagonismo personal.



[07] Estudio de Enric Miralles de la calle Avinyó.
Foto © María Birulés.

¹ se cita a colaboradores que han participado en los proyectos analizados en esta tesis, entre 1991-1993. Pedimos disculpas si por descuido se ha omitido a alguien

En el primer año de esta etapa en solitario, en 1991, llega la posibilidad de trabajar en Japón, a través de una oferta de Arata Isozaki, por entonces coordinador de la prefectura de Toyama. Invitó a una serie de jóvenes arquitectos europeos para que realizaran pequeñas intervenciones en diferentes lugares de Japón. Es una gran oportunidad profesional para trabajar más allá de sus fronteras.

No sólo la labor de Enric Miralles se ha focalizado en proyectos, sino que un aspecto significativo del desarrollo de su arquitectura es su labor docente. La labor docente de Miralles arranca desde 1985 como profesor titular de la Escuela Técnica Superior de Arquitectura de Barcelona (UPC). El primer semestre de dicho curso estaría como encargado de la asignatura de proyectos⁸ junto a Alison Smitson, invitada por la ETSAB. En 1996 llegaría a conseguir ser profesor catedrático del área de conocimiento de proyectos, de la misma universidad.

En 1990 comienza como profesor de Clases Magistrales en Escuela de Arte Stäedelschule, en Frankfurt y en 1991 gana el concurso para llevar la dirección de la citada escuela. Se trata de una academia internacional de artes donde se imparten talleres practicando diferentes disciplinas y uno de los departamentos es el de arquitectura. La institución posee una amplia colección propia que recorre una buena parte de la historia del arte, presentada en el Museo *Städel Museum*, en un edificio anexo.

El mismo año de 1991 recibe el premio ‘Italstad Prize’ otorgado por la European Biennial of Architecture con la obra del Cementerio de Igualada (Miralles/Pinós) y es también en 1991 cuando se presenta en solitario a diferentes concursos en Alemania. Será invitado como conferenciante y a exponer su obra en muestras colectivas como la Bienal de Arquitectura de Zaragoza, en la *UMP* de Santander, en el *Pompidou* de Paris y en el *DAM* de Frankfurt.

En 1992, año en el que se celebran los Juegos Olímpicos en Barcelona, recibe los premios ‘Ciutat de Barcelona’ con la obra del Club de Tiro con Arco y el ‘FAD’ con la obra del Cementerio de Igualada (ambos proyectos de Miralles/Pinós). Por estas fechas inicia el anteproyecto del Parque y Centro Cívico en Mollet del Vallés⁹. Los destinos de los concursos a los que se presenta, se amplían también a Dinamarca y Finlandia, además de Alemania. Su obra se expone en la *AA* de Londres, también diseña la mesa Inestable para galería *Arc en Rêve* de Burdeos, y además le invitan a exponer en Oslo, Frankfurt y en la *GA* de Tokio¹⁰.

⁸ En el que impartiría un seminario titulado "*A fragment of an Enclave...*" junto con Alison Smithson.

⁹ Conocido también como Parque de Los Colores.

¹⁰ Véase la relación actividad de Enric Miralles durante esa etapa en un esquema-matriz en las páginas siguientes.

Un hecho singular se produce en febrero de 1992, cuando Enric Miralles viajó a la India junto con un grupo de amigos y como objetivo del viaje estaba la visita a la arquitectura de Le Corbusier en Chandigarh y las obras de Louis Kahn en Ahmedabad.

Unos meses más tarde recibe una invitación de la Universidad de Harvard en Cambridge, como profesor invitado para ocupar la Cátedra Kenzo Tange. Se trata de una prestigiosa escuela de diseño arquitectónico, paisajismo y urbanismo, que constituye un entorno altamente productivo en una atmósfera densa saturada de actividad creativa e intelectual.

En abril de 1993, la cubierta del Pabellón Polideportivo de Huesca se desploma. En medio de una gran expectación se reconoce la seguridad y coherencia de la obra de Miralles¹¹, aunque no era visto de igual manera por la constructora. ‘Casi sin tiempo’ Miralles plantearía la solución de la nueva cubierta en cuyo proceso creativo, dibujaría con colores las distintas trazas que las ruinas habían dejado en el suelo¹². [08]

Peró también, el mismo mes de abril le otorgan el ‘Premio Ciudad de Madrid’ por la obra de la Sede del Círculo de Lectores en Madrid.

El mismo año presentará su obra a nivel monográfico en galerías de diferentes países, entre las que se puede destacar un montaje-exposición en el vestíbulo de la Graduate School of Design GSD en Harvard¹³ con los proyectos del Cementerio de Igualada, Tiro con Arco de Barcelona y el Palacio de Deportes de Huesca entre otros. [09]

El mes de junio, Enric y Benedetta celebrarían su enlace en la terraza del estudio, al otro lado de la calle d’en Carabassa.

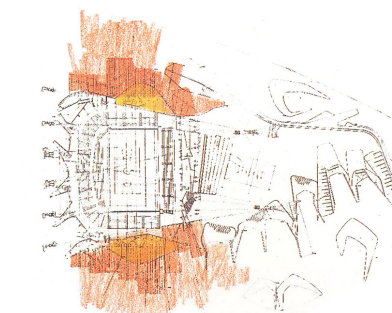
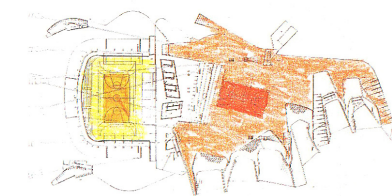
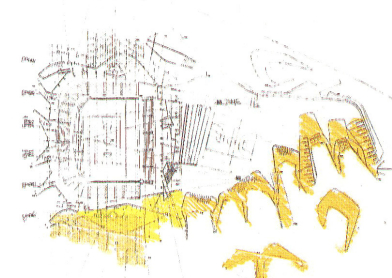
El mes de agosto del mismo año recibe el **primer premio en concurso internacional**, se trata del primer concurso internacional ganado fuera de las fronteras, con el Nuevo Centro en el Puerto de Bremerhaven (Alemania).

[08]→ Miralles.E., 1993. Pabellón Polideportivo de Huesca (Miralles/Pinós). Dibujos de las distintas trazas de las ruinas. Lápices de colores sobre el dibujo de la planta impreso en papel. (*El Croquis Enric Miralles 1983-2000*)

¹¹ Véase texto de Faura, R. (2011), p.183

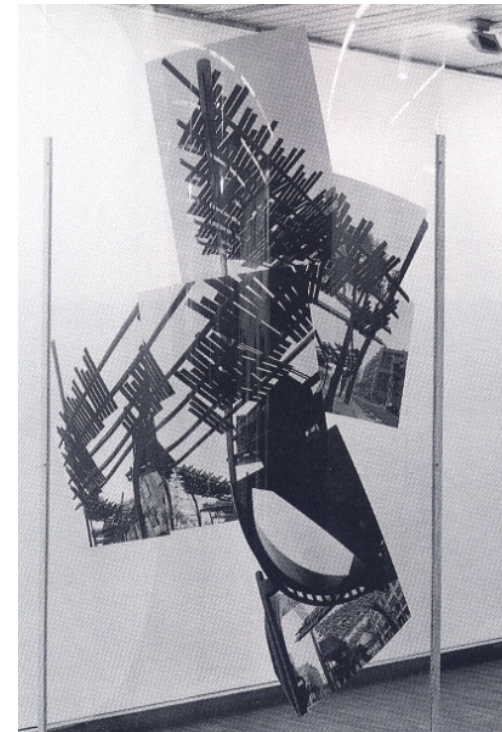
¹² véase el texto de Miralles.E. (1994), pp.36-39: ‘Al margen de otras consideraciones’, en que describe sus impresiones tras la rotura de la cubierta del Pabellón.

¹³ La Fundación Enric Miralles expone ‘Miralles en Harvard 1993’, recreación literal de la exposición realizada por Enric Miralles durante su estancia como profesor en la cátedra Kenzo Tange en Harvard GSD (mayo 2012). Véase <http://www.fundacioenricmiralles.com/fem/miralles-en-harvard-1993/>



‘...estos proyectos como mejor pueden presentarse es a través de notas, comentarios parciales... con relaciones a otras cosas...

(Miralles, 2000, p.276)’



[09] Enric Miralles, 1993. Exposición en el vestíbulo de la Graduate School of Design GSD en Harvard. En la imagen se pueden apreciar las pérgolas de la avenida Icaria en Barcelona, retratadas cuando el proyecto está terminado, construido y empieza a ser utilizado; obra representada en un fotomontaje abstracto que en el espacio expositivo se montaría casi como un diorama ‘envolvente’. Miralles utilizaría las exposiciones como oportunidades para que el material de proyecto volviera otra vez a su mesa de trabajo, para poder repensarlo de nuevo, y así producir otro tipo de material. En este sentido, el propio Miralles afirmaría: ‘Automaticamente intentar como retratar materiales abstractos que a lo mejor permitan escapar de la propia limitación que tenemos cuando se está proyectando’.

Como un trabajo introductorio y de enmarcado de la investigación, se ha preparado una matriz –a nivel esquemático-, en la que se relaciona la intensa actividad de Enric Miralles durante esa etapa: se han ordenado en el tiempo obras en curso, proyectos, concursos, exposiciones, docencia, textos y viajes. Se ha procedido a examinar individualmente cada una de ellas a partir tanto de documentos de proyecto no publicados como de la extensa publicación editada, con la intención de seleccionar una muestra suficientemente representativa sobre la que construir la presente investigación centrada en descubrir ‘lo que se explica al proyecto’ en el proceso creativo de arquitectura de Miralles; o lo que en otras palabras Moneo (2009, p.115) definiría diciendo:

‘Enric Miralles nos dice que quiere ver la arquitectura, o mejor todavía, hacerla con los instrumentos del dibujante y con una convencida vocación de lector’.

ETSA BARCELONA, UPC
 STADESCHULE FRANKFURT
 G.S.D. HARVARD UNIVERSITY

ESCRITOS

ENRICO MIRALLES 1991 - 1993



- "Enric Miralles, Maresmes"
- "La Casa Schindler-Chase"
- "Llobregat: Tres Memorias"
- "Cómo Acotar un Croissant"
- "El Interior de un Bolsillo"
- "Cejas"
- "En Construcción"
- "A Cemetery is not a Tomb"
- "De l'espai no te'n refis mai"
- "Alison & Peter Smithson"
- "Izquierda-Derecha"
- "Texto sobre zapatos y dibujos"
- "Faaborg Labyrinten"
- "El plaer de la desavinença"
- "Ni vist ni sentit"
- "Jujol y Gaudí"
- "No, así no se juega"
- "Marismas, Dekonstruktion als Voraussetzung eines neuen Stadtteil"
- "Acceder"
- "El interior de un bolsillo"
- "Relieves, Manolo Hugué"
- "Sede social del Circulo de Lectores"
- "The New Race Course"
- LA MIRADA DEL ARQUITECTO: ANOTACIONES, PAISAJES, IMPRESIONES. Exposición Torreón Fortea, ZARAGOZA, ESPAÑA
- F MUESTRA 10 AÑOS DE ARQUITECTURA ESPAÑOLA, 1988-1998. Universidad Menéndez Pelayo, SANTANDER, ESPAÑA
- NEUE ARCHITEKTUR TENDENZEN: BARCELONA, Deutsches Architektur Museum, FRANKFURT, ALEMANIA
- EXPOSICIÓN DE DISEÑADORES ESPAÑOLES DE LOS '90, Centre George Pompidou, PARIS, FRANCIA
- 4 STUDIOS IN BARCELONA (Aribas, Cortés, Tusquets, Miralles), Architectural Association, LONDON, UK
- CUATRE DE BARCELONE (Lapeña-Torres, Llinás, Mateo, Miralles), Arc en Reve Centre d'Architecture, BURDEOS, FRANCIA
- TIRO CON ARCO, Gallery ROM, OSLO, NORUEGA
- Perspektiven für den FRANKFURTER OSTHAVEN, Deutsches Architektur Museum, FRANKFURT, ALEMANIA
- CONTEMPORARY ARCHITECTURAL FREEHAND DRAWING, GA Gallery, TOKIO, JAPÓN
- JARDIN HABITADO, Galería Antonio de Barnola, BARCELONA, ESPAÑA
- RAPIDO, Museu del Calçat, BARCELONA, ESPAÑA
- PROJECT UNITÉ: Construcción con espejos, FRIMINY VERT, FRANCIA
- ENRIC MIRALLES, Galería Aedes, BERLIN, ALEMANIA
- ENRIC MIRALLES EN GSD, Harvard University, USA
- INTERNATIONAL ARCHITECTURE, The Foundation of the Southern California Institute of Architecture, LOS ANGELES, USA
- ARQUITECTURA CATALANA AL MÓN, U.L.A, CHICAGO, USA
- LE MAGASIN: MESA INESTABLE, Centre National d'Art Contemporain, GRENOBLE, FRANCIA
- ARCHITEKTUR ZENTRUM WIEN, Wiener Messe, VIENA, AUSTRIA

VIAJE A LA INDIA

VIAJES EXPOSICIONES

OBJETIVOS

‘Cabria decir que, en cierto modo, geometría, estructura y construcción coinciden, se confunden en una sola realidad: aquella que atrapa al arquitecto y que permitiría introducir el bien conocido en la crítica de arte concepto de iconografía¹²’.

¹² Moneo, R. ,2000. ‘Una vida intensa, una obra plena’, en *El Croquis* núm 100-101, p.306.

OBJETIVOS DE LA INVESTIGACIÓN SOBRE MIRALLES

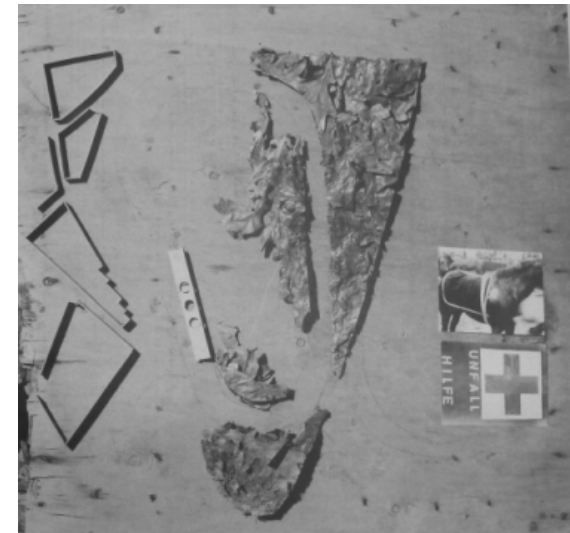
Es conocida la importancia que para él suponía el proceso gráfico y conceptual en el proyecto, por lo que no puedo por menos citar otra vez literalmente a Enric para confirmar esta valoración. Esta vez lo explicaría refiriéndose a su docencia en la Stäedelschule¹⁵:

‘La solución o la mejor de las observaciones sobre un tema dado no aparecerá necesariamente al final del proceso. Dedicamos mucho tiempo a la fase inicial de las propuestas.

(...)

El entorno de Stadelshule es ideal en esto y permite dedicar ese tiempo: no tanto en el desarrollo y detalles finales del proyecto, pero en esta fase dedica suficiente tiempo para estar cada uno con su propio trabajo¹⁶
(Miralles 1993b, p.5)’.

Enric Miralles con esta reflexión nos lleva a pensar que cuando se inicia el proyecto, se interviene en algo que se está moviendo, y va a seguir moviéndose; hay un proceso orgánico¹⁷ en marcha. El lugar como lugar mental, en el que la historia, cultura, política, viajes, vivencias, deseos, crítica..., forma parte de ese desarrollo. Este sistema de trabajo de Miralles está presente desde el inicio del proyecto, tanto al construir un pensamiento, como para relatar la manera en que se desarrolla, incluso en el modo en cómo se materializa. Uno de los objetivos de la presente investigación se centra en identificar las características de ese/esos ‘lugar/es mental/es’ de los cuales pueden provenir las ideas de cada proyecto en particular estudiado, y que se irían ejercitando durante el desarrollo del mismo.



[10] Trabajo de un alumno de la Staedeschüle. Curso 1991-1992. (*Galopprennbahn Niederrad Slut Race Course. Architecture studio at the Stäedelschule, p.13*).

¹⁵ Véase la publicación de los trabajos de proyectos del curso de docente 1991-1992 : *Galopprennbahn Niederrad Slut Race Course. Architecture studio at the Stäedelschule. p.5*. Véase figura [07]

¹⁶ Traducido por la autora

¹⁷ véase artículo Escoda, C., 2006. Pp 311-320

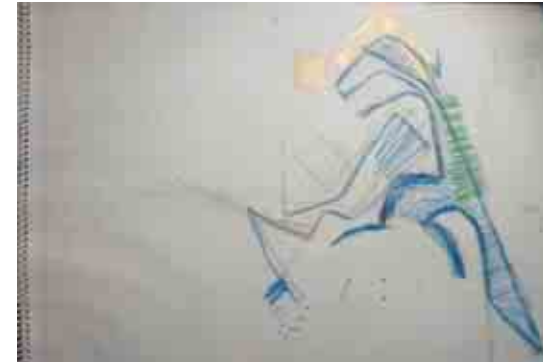
Tomando como punto de partida los proyectos/concursos desarrollados en esta etapa poco explorada de estudio; se analizan documentos que han formado parte del citado proceso, explorando esa manera tan particular de enriquecer los proyectos o de ‘explicar cosas al proyecto’.

En este sentido, primero se consulta el **archivo original** en lo referente a material gráfico y documentos. Desde las fotografías tomadas en el lugar, desde croquis, hasta dibujos más precisos con compás y escuadras, desde maquetas de proceso y de comprobación,...y hasta textos escritos para el proyecto que ayudan a completar la información.

A la vez, como fuentes transversales, se consultan sus reflexiones y manifiestos escritos en paralelo y artículos sobre su obra, conferencias o cursos que se desarrollaron en paralelo, así como las notas y dibujos de viajes que se han seleccionado para documentar la tesis y así descubrir lo ‘enigmático’ que recogen las críticas y el propio Miralles..

Por otro lado, se profundiza en las posibles influencias o referentes de dentro y fuera de la arquitectura con el objetivo de mostrar la utilidad de indagar en las relaciones que vinculan estrechamente la cultura estética, plástica y literaria de la época con la arquitectura. Se pretende encontrar referentes como Max Bill, Joseph Beuys, Joan Miró, Le Corbusier, Louis Kahn, P.A. Smithson, David Hockney, Max Ernst y el surrealismo, Leonardo y Miguel Angel, Federico García Lorca, Roland Barthes, Queneau, etc...

Mediante la estrategia de desmenuzar el resultado gráfico a partir de la esencia de la forma de pensar los proyectos y del análisis de documentos de trabajo previos, se pretende establecer una serie de relaciones conceptuales, en función de valores sociales, del contexto histórico, las preexistencias, etc ; así como otras posibles fuentes más alejadas con las que enriquecería los proyectos, con la finalidad de intentar identificar los parámetros iconográficos, simbólicos, alegóricos, así como detectar los referentes y las intenciones de cada proyecto de Miralles.



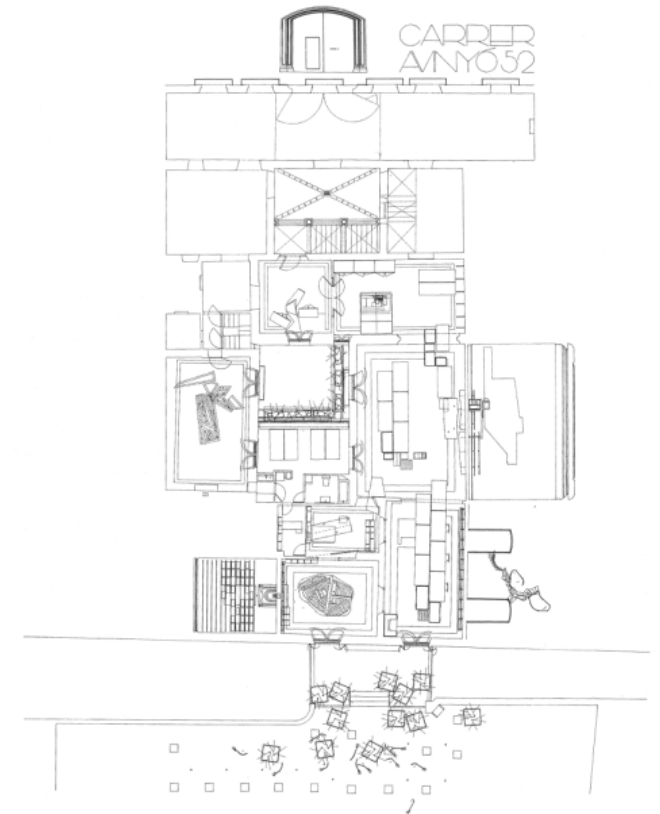
[11] Miralles, 1993. Proyecto de Bremerhaven. Grafito y lápices de colores sobre papel vegetal, dinA3. (Archivo EMBT y Fundació Enric Miralles).

METODOLOGIA

Uno de los orígenes de esta Tesis ha sido la oportunidad de tener acceso al archivo de Enric Miralles. La base documental que ha posibilitado esta investigación son los materiales originales de trabajo (dibujos, escritos, manuscritos autógrafos, imágenes,...) que se encuentran en los archivos de EMBT y en la Fundació Enric Miralles, y que han sido cedidos incondicionalmente por Benedetta Tagliabue¹⁹. Para ello se selecciona de entre los diferentes archivos aquellos documentos considerados más representativos para el objeto de la presente investigación, y se redacta el enunciado ‘entre la geometría y la iconografía’ a través de algunos de sus materiales de proyecto. La extensa producción del trabajo investigado ha sido la principal dificultad a la hora de seleccionarlos y presentarlos con las palabras, ya que sin duda estos escritos no serán del todo suficientes para describir las múltiples miradas que sugieren estos documentos.

El trabajo intelectual de esta investigación ha estado interrumpido en varias ocasiones, ya que se ha considerado que el tiempo y la reflexión ayudarían a solventar las dudas que han ido surgiendo durante el proceso. El no seguir y saber detenerse se ha considerado necesario para madurar los contenidos e intentar explicitarlos más sosegadamente.

El acercamiento a la compleja obra de Enric Miralles se ha realizado a través de varios niveles de aproximación y en diferentes etapas. Mi interés personal por su arquitectura me llevó a colaborar en su estudio, en un afán de intentar comprender su obra. En lo que podríamos llamar como una etapa inicial de la investigación, la autora haría prácticas colaborando “con las manos” en la realización de proyectos, en el *atelier* de maquetas de EMBT Miralles Tagliabue. En una segunda etapa, pasaría a orden más teórico, colaboraría en el departamento de publicaciones, que debido al carácter experimental del estudio y su estrecha relación con la



[131] Miralles, E., 1990. Estudio en la calle Avinyó, Barcelona. Dibujo a ‘rotring’ 0,1 sobre papel vegetal. (Archivo EMBT y Fundació Enric Miralles)

¹⁹ Agradecimiento a Benedetta Tagliabue por la consulta y cesión del material perteneciente a EMBT y a la Fundació Enric Miralles. La autora tuvo acceso al archivo del estudio en numerosas ocasiones tanto anteriormente a la creación de la Fundació Enric Miralles, como posteriormente.

enseñanza de la arquitectura, era sumamente cuidado tanto por Enric como por Benedetta. En ese marco estaría en contacto directo con el material original de los proyectos, donde parte de mi labor consistiría en dar difusión del conocimiento del estudio realizando un minucioso trabajo de recopilación y selección de material original; correspondiendo a las constantes solicitudes por parte de investigadores o de publicaciones especializadas. Por otro lado contribuiría a la preparación de sus conferencias realizando preselecciones del material gráfico (diapositivas) a proyectar. Y más tarde, ya sin Enric, seguiría coordinando y reuniendo esos materiales de proyectos que viajarían a diferentes lugares para su presentación en diferentes exposiciones.

En otra fase de investigación posterior y en el marco del Programa de Doctorado de la UPC: ‘Comunicación Visual en Arquitectura y Diseño’, del Departamento de Expresión Gráfica Arquitectónica I de la Escuela Técnica Superior de Arquitectura de Barcelona, continuaría la exploración sobre la figura de Enric Miralles, estructurada en dos etapas. La primera realizando trabajos de investigación tutelados, en la línea ‘La Expresión del Proyecto de Arquitectura. Análisis y evolución’ bajo la dirección de los profesores Juan Puebla, Lluís Bravo y Antonio Millán. Y finalmente, la fase principal de redacción de la Tesis doctoral dirigida por Carmen Escoda y Lluís Bravo. La investigación bibliográfica de las tesis precedentes y la producción científica del grupo de investigación ha servido como una base útil a este estudio²⁰.

A partir del curriculum vitae completo facilitado por EMBT Miralles/Tagliabue, aislando las actividades correspondientes al período a estudiar se ha confeccionado un listado con todos los proyectos, direcciones de obra, escritos, conferencias y cursos impartidos, montajes/exposiciones. La biografía de Miralles ha servido de guía para observar coincidencias, conexiones y consecuencias en el tiempo. Se estudia también, el contexto del arquitecto en el período objeto de esta tesis (1991-1993), así como el inmediatamente anterior y posterior. Asimismo se insistirá en aquellos detalles vitales o contextuales que se considere que puedan haber incidido en su interés o conocimiento de determinados temas.



[14] Miralles, 1991. Maquetas de ejercicios en Städeschule, curso 1991-1992. Escala 1/100. 37x37x13cm (Archivo EMBT y Fundació Enric Miralles).

²⁰ Véase el detalle de las Tesis precedentes y la producción científica del grupo EDPA relacionadas con la figura de Miralles; dentro del capítulo de bibliografía, en el apartado titulado: ‘producción científica sobre Miralles’.

Una vez recopilado este material inicial se prepara un listado con la extensa bibliografía de cada proyecto de la etapa considerada, tanto las monografías, como revistas, o los catálogos de exposición y se consultan con el objeto de preparar un resumen previo de cada obra. Se comienza siempre con un estudio de los escritos, relatos de conferencias, etc a partir de publicaciones que hagan referencia a cada una de las obras seleccionadas. Se presta una especial atención a los textos autógrafos de Miralles y a los de sus directos colaboradores, ya que por su carácter de testimonio original y directo se consideran los más relevantes para acercarse a descifrar su obra.

Se realiza un breve texto explicativo de cada proyecto remarcando los aspectos de pensamiento y contextuales que puedan revertir en expresiones gráficas. Simultáneamente se seleccionan textos o fragmentos, así como imágenes consideradas más representativas.

Con toda la delicadeza que se merece esta investigación, se consulta los materiales originales de cada proyecto en el archivo EMBT y la Fundació Enric Miralles²¹. Se presta especial atención no sólo a los documentos principales, sino también a pequeños detalles, material preparatorio, así como a las relaciones que puedan establecerse entre ellos. Se prepara una relación de los documentos consultados de cada proyecto realizando anotaciones. Se contrasta con las publicaciones editadas previamente consultadas y con las memorias de cada proyecto. A continuación se consultan las transcripciones de las conferencias, entrevistas o charlas de Miralles en las que haría alusiones a esos proyectos, y se intentan establecer conexiones entre conceptos o anécdotas explicitadas por él mismo o por colaboradores cercanos. Todo este material se vierte en el resumen realizado previamente de los proyectos y se intentan establecer conexiones con los datos que se han podido recopilar de su experiencia vital de esa época, así como su relación a posibles referentes del imaginario de Miralles o a su relación con otras disciplinas. Se intentan comprender detalles que en principio resulten incongruentes.



[15] Miralles, E., 1991. Concurso Centro Cívico 'Burgerhaus Niederrad' en Frankfurt. Memoria gráfica. Manuscrito en tinta sobre papel A4. Montaje por la autora (Archivo EMBT y Fundació Enric Miralles).

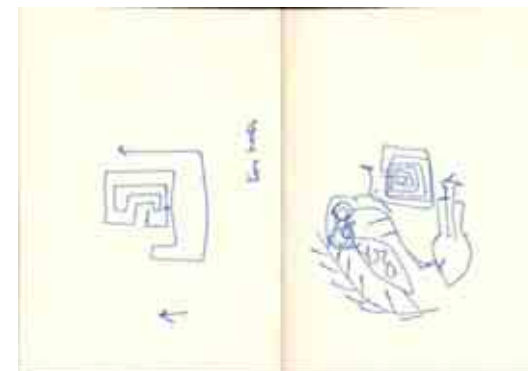
²¹ Se hace notar la dificultad que supone revisar las carpetas y materiales dispersos en diferentes archivos (publicaciones, diapositivas, fotomontajes, maquetas...) ya que durante la investigación el material no se encontraba del todo clasificado.

Como sea que el peso de la investigación recae sobre el análisis individualizado de cada obra, se trazan líneas generales del sistema de aproximación a las mismas que se van a emplear. A continuación se selecciona el material original considerado más representativo para la investigación y se clasifica por afinidades, localizaciones, referencias o cronología.

Paralelamente, a partir de la recopilación de citas literarias, fechas históricas, localizaciones geográficas de los concursos o proyectos, viajes... y numerosos datos más, se ha procedido a autoimponer una serie de constricciones. Con este material se van confeccionando unas fichas con los fragmentos de texto y los correspondientes datos bibliográficos, ordenándose por palabras clave, como por ejemplo *alegorías*, *anotaciones*, *antropomorfismo*, etc.... Estas reseñas se han utilizado como base para coser la investigación, iluminando los ensayos con eventuales citas de textos o de transcripciones de entrevistas, conferencias, etc. A través de las **palabras clave** se han ido estableciendo las conexiones con el discurso.

Además se presenta una selección de documentos de los proyectos que expresamente no muestran la globalidad del trabajo, sino que se trata de material que forma parte del proceso proyectual, incluso se incluyen documentos que se han quedado fuera del proyecto definitivo. En paralelo, la intención es mostrar un elenco de lecturas de la obra, y al mismo tiempo ceder espacio a la mirada, conduciendo al lector hacia la posibilidad de proyectar un espacio de incertidumbres, o provocarle la inquietud de que profundice más a partir de la extensa bibliografía existente.

Tal y como se decía en el anterior apartado, todo lo explicado se establece de acuerdo con uno de los objetivos que sería el constatar cómo el registro gráfico del proceso creativo puede ofrecer transparencia a los contenidos conceptuales del proyecto. Y así, con la voluntad de realizar diferentes lecturas, se sacan de escala, se utilizan sistemas de visualización de aumento (lupa, zoom) para seleccionar fragmentos de los elementos gráficos tanto en los planos, los collages, los bocetos..., o por el contrario, como se observan las obras de arte entornando los ojos, girando la imagen... con el objeto de descubrir relaciones inesperadas. Por ello, primero, por un lado se observan los materiales de trabajo teniendo presentes las



[16] Miralles, E. , 1993. Concurso para nuevo centro en el Puerto de Bremerhaven. Dibujos de su cuaderno 'Bremen 3/93', entre los que se aprecian diversas formas de ' laberinto' y motivos vegetales realizado con su estilográfica de tinta azul. 21x15cm. Ver ampliación en anexo gráfico. (*Archivo EMBT y Fundació Enric Miralles*).

posibles referencias, así como las metáforas de sus escritos y/o las experiencias vitales que se mencionaban en el apartado anterior, con el objeto de abrir paso a la concepción de relaciones entre entidades heterogéneas, como liberando los documentos de estilismo formal e intentando establecer nuevas conexiones con el discurso del arquitecto.

Otro tipo de mirada, consiste en observar los dibujos aumentando la atención, prestando atención a las más ligeras vibraciones, como intentando separar la parte correspondiente al contenido y fijándonos más en la parte gráfica. Percibiendo el documento como un conjunto de grafismos fuera de contexto, intentando realizar esta vez una lectura puramente visual o pictórica, o intentando descubrir algún detalle ampliado, alguna secuencia, anotación considerada relevante.

Se intenta averiguar si se tratará de una insistencia exclusivamente proyectual o si al contrario podremos extraer alguna lectura global. Se considera también interesante para comprobar si existen conexiones entre los proyectos, ver si a lo largo de la prolífica trayectoria de Enric Miralles y de EMBT Miralles/Tagliabue estos temas resurgen, aunque sea puntualmente.

Por otro lado, se estudian los materiales de trabajo como obra de arte, a través de un análisis compositivo. Se partirá de análisis muy esenciales, que buscarán los principales ejes compositivos de los documentos. El estudio se completará intentando encontrar posibles líneas que pueda haber seguido Miralles mediante el trazo del itinerario que une o fragmenta elementos, o por anamorfosis, buscando posibles relaciones vitales con el lugar, la historia, ya sean alegóricas, antropomórficas, etc

Los métodos de aproximación a una obra, diseñados por Rosalinde Krauss, Erwin Panofsky o Rudolf Wittkower; son los que mejor se ajustan a este tipo de trabajo. Así pues, siguiendo los mencionados autores, se estudiarán y analizarán las relaciones entre los 'documentos de trabajo' y también su interpretación (en los casos posibles).

La recopilación de toda esta información, nos permitirá adquirir una familiaridad con las raíces del proyecto que nos proporcionarán un estrecho nivel de aproximación a la obra. La intención de todo este proceso es la de superar el riesgo de un diálogo poco objetivo a nivel



[17] Miralles, 1992. Fragmento de la maqueta para Osthafen (Frankfurt). Técnica mixta. (Archivo EMBT y Fundació Enric Miralles).

superficial con la obra analizada, aunque se reconoce que la lectura más personal en ocasiones es complicado desprenderla...

También se describen las características del dibujo o documento, de las técnicas y de la aplicación del mismo y su posible conexión con el acto de proyectar. Y con estos datos y con la voluntad de acercamiento a la obra de Miralles, se hará una re-lectura de las herramientas plásticas de las vanguardias que se consideren afines como los fundamentos fotográficos del surrealismo, los *fotomontajes* de Max Ernst, *Cut outs* de los surrealistas, collages de Hockney, etc. [18]

Se recurrirá a proyectos pasados o futuros de Miralles en los que se observen conceptos semejantes de modo que entre la información de los unos y de los otros, seamos capaces de aproximarnos a estas trabajos.

Se analizan las obras siguiendo individualmente un orden secuencial de carácter cronológico. De esta manera nos permite identificar y relacionar conceptos y estrategias entre unas obras y otras posteriores. En estos casos, se tendrá en cuenta, el significado que se hubiera dado a esos conceptos en la obras precedentes y en las obras posteriores. Se ha buscado proceder de una manera parecida a la utilizada por Miralles, a partir de unas pocas intuiciones básicas y estableciendo conexiones múltiples. El propio proceso nos destacará y explicará ideas que ignoramos en el momento de inicio y nos aclarará el significado de su insistencia personal en esos iconos, marcas, manchas, símbolos, alegorías, metáforas...

A modo de recapitulación de resultados, se estructura una entrevista a Benedetta Tagliabue, ya que su testimonio original y directo resultará altamente clarificador de los diversos conceptos investigados.

Asimismo, cabe remarcar que se aportan datos de los documentos originales que se consideran relevantes; como las técnicas, el tipo de soporte, la escala, las dimensiones, fuente, etc., referencias que en la fecha de redacción de la Tesis no constan en la extensa bibliografía de la obra de Miralles. Este material y su clasificación se cede a la Fundación Enric Miralles -creada en el año 2012-, con objeto de que resulten de base para futuras investigaciones.



[18] Miralles, 1992. Concurso ampliación del Museo Real de Copenhague. *Cut out* preparatorio de la propuesta. Recorte de fotografía del interior del museo, encolado sobre papel dinA4. (Archivo EMBT y Fundació Enric Miralles).

Además se ha considerado oportuno situar al final de cada capítulo una selección de referencias bibliográficas, facilitando al lector los textos que se consideran indispensables o más cualificados filológica y críticamente; con la intención de ofrecer cierta comodidad para profundizar en los temas tratados en cada capítulo. En este mismo sentido, también se ha considerado oportuno la información básica de las fuentes utilizadas, para citar o comentar ideas pertenecientes a otros autores. En el cuerpo del texto se facilitan breves datos acerca del autor y de la fecha de publicación del trabajo al cual se alude, y en la lista de referencias mencionada se completan los datos adicionales a fin de ayudar a identificar cada fuente documental ²².

Algunos de los documentos se presentan en formatos desplegados de dimensiones generosas y no habituales, y así poder apreciar con más claridad el detalle de la geometría y la iconografía.

Todos estos aspectos se analizan a través de una serie de inéditos documentos gráficos de Enric Miralles extraídos del archivo y que una gran mayoría de ellos nunca han sido publicados.

²² Referencias bibliográficas Harvard 2007

REFERENCIAS

- Burillo, L., 1987. 'Tres notas a los dibujos de Miralles/Pinós', en *El Croquis* nº 30, Madrid. Pp 90-91.
- Curtis, W., 1991. 'Mapas mentales y paisajes sociales'. *El Croquis* nº 49-50. Madrid. Pp. 6-25
- Escoda, C., 2006. 'Estrategias de implantación y de representación'. *Actas del XI Congreso Internacional de Expresión Gráfica Arquitectónica Vol 1. Funciones del Dibujo en la producción actual de Arquitectura*. Universidad de Sevilla. Pp.311 - 320.
- Faura, R., 2011. 'Palacio de deportes, Huesca 1988-1994. Club de Tiro con Arco, Barcelona 1989-1991', en *Enric Miralles 1972-2000*. Edición a cargo de Rovira, JM. Fundación Caja de Arquitectos, Barcelona. Pp173-193
- Fernandez Galiano, J.L., 1993. 'La belleza convulsa. Enric Miralles, tras el desplome de la cubierta del polideportivo de Huesca', en *El País* 23-4-1993, Madrid. P. 40.
- Giurgola, R., 1980. *Louis I. Kahn*. Editorial Gustavo Gili. Barcelona. Pp. 67-75
- Miralles, E., 1997. 'Mélanges', en *Architecture d'Aujourd'Hui*, nº 312. Paris. Pp 68-81.
- Miralles, E., 1997. 'Conversación con Enric Miralles'. G.Contepomi y L. Bravo. *El país fértil. Notas para una pedagogía del proyecto*. G.Contepomi. Tesis doctoral, UPC, 2009. Barcelona.
- Miralles, E., 1991. 'Cejas', en *El Croquis* nº 49-50: Miralles-Pinós. El Croquis Editorial, Madrid. Pp. 110-111
- Miralles, E., 1993a. 'Lugar y aprendizaje. Una entrevista con Enric Miralles', por J.L.Mateo, en *Arquitectura Viva* nº 28, Madrid. Pp 26-28.
- Miralles, E., 1993b. 'The New Race Course', en *Galopprennbahn Niederrad Slut Race Course. Architecture studio at the Stäedelschule*. Verlag Jürgen Häusser, Darmstadt. Pp. 5-6.

- Miralles.E., 1994. 'Al margen de otras consideraciones', en *El Croquis* nº70, Madrid. Pp.36-39.
- Miralles.E., 1999. 'Cronotropías' Entrevista de Barba, J.J. en *Metalocus* nº 3: Madrid. Pp. 14-31
- Miralles.E., 2000. 'Manchas. (Una introducción)', en Enric Miralles. 1983-2000. *El Croquis*, Madrid. Pp.276-277.
- Moneo, R., 2009. 'Cosas vistas de izquierda a derecha (sin gafas): un comentario a la tesis doctoral de Enric Miralles Moya, 1987'. *DC. Revista de crítica arquitectónica*, nº 17-18, p. 115-128 .<http://hdl.handle.net/2099/9303>
- Moneo, R., 2000. 'Una vida intensa, una obra plena', en Enric Miralles. 1983-2000 *El Croquis*, Madrid. P.306.
- Pla, M., 2002. 'Del punt de fuga al Lungo Mare', en *INDE* nº7. Colegio de Arquitectos de Cataluña. Barcelona. P.9.
- Prats, E. *Afinitats*. Conferencia para la asignatura de Composición III impartida por el profesor de la ETSAB Josep Maria Montaner. Barcelona, 2009, [en línea], consultado: 11-12-2010: <http://hdl.handle.net/2099.2/1479>
- Quetglas, J., 2000. 'Desde Vers une architecture al primer volumen de Oeuvres complètes. Enric Miralles', en Enric Miralles. 1983-2000 *El Croquis*, Madrid. P.30.
- Rovira, J M., 2010. *Enric Miralles. Aprendizajes del arquitecto*. [Video y libreto] Fundación Caja de Arquitectos. Barcelona
- Rovira, J M., 2011. 'Acercarse a Miralles', en *Enric Miralles 1972-2000*. Fundación Caja de Arquitectos. Barcelona. Pp 7-17.
- Tagliabue, B., 1995. 'Don Quixote's itineraries or material on the clouds', en Enric Miralles: Mixed Talks. *Architectural monographs* nº 40. Academy editions, Londres. Pp. 118-119.



2. ALGUNAS HERRAMIENTAS DE TRABAJO

2. ALGUNAS HERRAMIENTAS DE TRABAJO

‘Creo que las artes (...) se originaron del siguiente modo: en un tronco de árbol, (...) o en cualquier otra cosa, se descubrieron un día accidentalmente ciertos contornos que sólo requerían muy poco cambio para parecerse notablemente a algún objeto natural. Fijándose en eso, los hombres examinaron si no sería posible, por adición o sustracción, completar lo que todavía faltaba para un parecido perfecto. Así, (...) lograron lo que se proponían, y no sin placer. A partir de aquel día, la capacidad del hombre para crear imágenes fue creciendo (...) incluso cuando no había en el material ningún contorno vago que le ayudara.¹

[00] (← pag ant.) Enric Miralles, 1991. Aulario Universidad de Valencia. Fragmentos de dibujos y maqueta. Montaje de la autora de la tesis.

¹ Leon Battista Alberti, 1464. De statua. Citado por Gombrich en *Arte e ilusión*, p.90

2.1 LA PRECISION SEMANTICA

Uno de los acercamientos a la obra de Enric Miralles es a través la observación del material que acompaña sus proyectos. Nos remitiremos de nuevo a uno de sus escritos, donde afirma que el arte de iniciar el pensamiento, no viene del fondo del laborioso proceso de la arquitectura, sino que **‘está condicionado por lo que se explica al proyecto fuera del mismo proyecto’**². El origen de estos procesos imaginativos vendría de fuentes muy diversas y que, a través de su personal manera de hacer, construiría un proceso mental para convertirlo en proyecto arquitectónico.

Para crear una base común de comprensión, a continuación se describirán algunos términos que irán apareciendo a lo largo de la Tesis.

‘Las civilizaciones más primitivas inventaron ya un arte abstracto basado en patrones geométricos puros. (...) cuando uno se pregunta por las causas de esta universalidad, no puede responder solamente con las razones perceptivas (...) en arquitectura, por ejemplo, hay, en el uso de la geometría, un principio de racionalidad técnica que facilita la construcción. (...) es evidente que la geometría aparece cuando hay proyecto, es decir, cuando hay construcción mental previa a la construcción del objeto. En este caso la geometría es un instrumento muy efectivo para imaginar el objeto y sobre todo el espacio, y trasladarlo de la mente al plano y del plano al suelo.’
(Español, 2001. Pp. 21-22)

² véase Miralles, E., 1997. ‘Mélanges’, en *Architecture d’Aujourd’Hui*, núm 312, p. 69, citado por Rovira, J M., 2010 en ‘Enric Miralles. Aprendizajes del arquitecto’. [Fundación Caja de Arquitectos. Barcelona

La 'geometría' permitirá a Miralles seguir explorando y transformando las formas en un proceso que irá avanzando y retrocediendo, y en el que él mismo se irá sorprendiendo de los resultados. En muchos de los planos de Miralles aparece todo el rastro de la geometría: **'dejar que aparezca la constelación de centros'**³; el rigor de los centros de las curvas hacen como de malla de fondo sobre el que las figuras se van organizando, de manera independiente en sus planos de proyecto. Desde los primeros dibujos, se plantea ya la construcción y la estructura; elaborando unos planos que él mismo definiría como 'económicos', en los que aparecen simultáneamente todos los elementos necesarios para la comprensión.

**'(...) la tarea de tejer el material de trabajo
a través de la geometría,
identificándola con la estructura...**

**Pidiéndole responder
a la necesidad objetiva
de relaciones dimensionales
con un lugar.**

(Miralles 1996, p.276)⁴

La geometría sería una parte fundamental de su trabajo, como medio que trasladaría esas ilusiones de la mente al plano. En un ejercicio de disciplina y sumo rigor, él mismo realizaría los dibujos, los cuales se irían desarrollando con la ayuda de sus colaboradores cercanos. En 1991, Miralles -con Eva Prats⁴-, prepararían el conocido artículo para la revista *El Croquis* titulado: **'Como acotar un croissant. El equilibrio horizontal'**[01]. Tomarían ese objeto para describirlo, como lo haría en los planos de cualquiera de sus proyectos de esos tiempos. Con este artículo desvelaría un método particular de construir un dibujo a partir de las trazas de unas fotocopias dejadas sobre el papel, de esa pieza de repostería. A través de un cuidado desarrollo de la geometría; se enlazarían diversos fragmentos de circunferencias con rectas, perfilándose toda la silueta del elemento. La precisión del dibujo de las diferentes secciones realizadas, junto el contorno de la planta acabaría de definir esa pieza de desayuno habitual a partir de su abstracción representada con el sistema diédrico.



[01] Miralles, E. , Prats, E., 1991. Imagen del artículo 'Como acotar un croissant. El equilibrio horizontal', publicado en la revista *El Croquis* núm 49-50, pp 240-241. El carácter docente de este artículo, habiendo pasado ya casi 25 años desde su publicación, sigue siendo un documento muy útil de referencia para la asignatura Dibujo 1, que la autora de la Tesis imparte en la ETSAB.

³ Véase (Miralles, Prats; 1991, p.240)

⁴ Véase *El Croquis* núm 49-50, pp 240-241. En la actualidad Eva Prats es socia del estudio Flores&Prats y fue colaboradora en el despacho de Enric Miralles.

‘(...) Cabría decir que, en cierto modo, geometría, estructura y construcción coinciden, se confunden en una sola realidad: aquella que atrapa al arquitecto y que permitiría introducir el bien conocido en la crítica de arte concepto de iconografía. Si nos adentramos en la copiosa obra de Enric Miralles veremos que hay siempre en ella una presencia iconográfica de la estructura que encuentra traducción geométrica en los elementos de construcción’.

(Moneo 2000, p. 306)

Mirado bajo un punto de vista iconográfico, el carácter abstracto de la obra de Miralles abre un universo de posibilidades interpretativas. Resulta estimulante observar con atención sus documentos de trabajo, ya que permiten múltiples lecturas, en un juego en el que el lector seguramente no agotará nunca las posibles interpretaciones de su obra. Con esta idea, podremos ver cómo los dibujos de los documentos del proyecto de Unazuki pueden llegar a evocar la figura humana, el laberinto, la estructura del antiguo puente, la geometría de la ciudad, etc...

Vista la obra de Miralles como obra de arte, es interesante leer un fragmento del Rudolf Wittkower (1977, p.263), que afirmarí:

‘la gran mayoría de las obras de arte tienen un pretendido significado figurativo sobreimpuesto, o de naturaleza objetiva o de naturaleza subjetiva’.



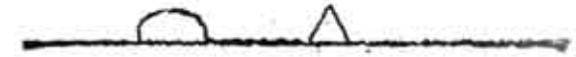
[02] Wittkower, R., [1977] 2006. La alegoría y la migración de los símbolos.

Parece oportuno aportar unas reflexiones del citado historiador, referentes a la dificultad de hallar la significación en determinadas obras de arte [03] :

'la mayor parte de las veces nos es necesario ahondar en una maraña de relaciones históricas, religiosas, literarias o filosóficas. (...)
Es todavía más difícil determinar el significado superpuesto cuando el artista alude a asuntos puramente personales'
(Wittcower 1977, p.265)

A lo largo de la Tesis se irá analizando los documentos de trabajo, tanto a nivel descriptivo como también tratando de dar significación en ocasiones ahondando entre esa 'maraña de relaciones'. En otros casos, por ejemplo, nos remitiremos a escritos donde su esposa y socia Benedetta Tagliabue (2011, p.307) nos explica la fascinación de Enric por las alegorías, así como lo mucho que le gustaba al arquitecto trabajar desde el secreto de las figuras míticas. Mencionará algunos asuntos más personales que nos ayudarán a descubrir o interpretar algunos materiales de proyectos⁵.

Como ejemplo de ello, se puede ver en el apartado 'El imperio de los signos', los análisis de algunos documentos de proyecto del pabellón de meditación de Unazuki, o de la estación de Takaoka; donde se describen diversas interpretaciones alegóricas; en todos los proyectos analizar se tratará de intentar descubrirlos.



[03] Dibujo del pintor y grabador del barroco Annibale Caracci (1516-1609) titulada: Albañil trabajando con paleta tras una pared. 'Una línea, un semióvalo y un triángulo pueden representar el albañil trabajando con su paleta detrás de una pared. Sin esta clave, sólo vemos una configuración geométrica sin sentido. Dada la clave, instantáneamente relacionamos estas formas viendo ante el ojo de nuestra mente lo que no está representado detrás de la pared' (Wittcower 1977, pp.260-261)

⁵ Véase el texto de Tagliabue, B., 2011. 'Alegorías, formas y monólogos relevantes. 1991-1994', en *Enric Miralles 1972-2000*. Véase también el capítulo de la Tesis titulado 'recapitulación. Conversación con Benedetta Tagliabue'

Otro método de referencia diferente del de Wittkower, sería el del historiador Erwin Panofsky, que realizaría diversas investigaciones metodológicas relacionando el mundo del pensamiento y el de la creación artística, en su polémico libro ‘Estudios sobre Iconología’⁶, completa el estudio iconográfico con la interpretación del significado intrínseco y los valores simbólicos de la obra de arte. Según el autor se trata de significados desconocidos por el autor de la obra:

‘Cuando queremos captar los principios básicos que subyacen en la elección y representación de motivos, de la misma forma que en la producción e interpretación de imágenes, historias y alegorías, y que dan significado incluso a las disposiciones formales y a los procedimientos técnicos empleados, no podemos esperar encontrar un texto individual que cuadre con esos principios básicos (...) Para comprender estos principios necesitamos (...) una facultad que no puedo describir mejor que con el bastante desacreditado término de ‘intuición sintética. (Panofsky 1972, p.23)’



⁶ Gombrich escribió su ensayo ‘Objetivos y límites de la iconología’ donde advierte de los límites y peligros respecto a la iconografía mostrándose realmente crítico con la iconología: ‘Se refiere a la diferencia del *significado intencional*, es decir el que el autor realmente pretendió que significase su obra, y las *implicaciones*, o significados que puede encontrar cualquier observador, o que asume la obra con el paso del tiempo. El historiador del arte debería dedicarse a descubrir los significados intencionales, y no tanto a elucubrar sobre sus implicaciones. Cfr. Gombrich, E. H. , Imágenes simbólicas. Alianza, Madrid, 1983, pp 13-51’. Citado por Montes 2007, p.36, nota 39

[04] Panofsky, E., [1962] 1972. *Estudios sobre iconología*. (portada libro)

También con la intención de encontrar un método para aproximarnos a la lectura artística de la obra de Enric Miralles, se ha procedido a buscar referencias en el modo de comentar y analizar las obras de arte, entre escritos de críticos de este campo. En este sentido parece oportuno remitirnos al sugestivo libro de Rosalinde E. Krauss⁷ titulado *La originalidad de la vanguardia y otros mitos modernos*. Se apoya en las teorías estructuralistas sobre la relación entre imagen y significado para analizar las distintas formas de las vanguardias.

Por otro lado, para introducir el término de *signo*, es interesante remitirnos al citado libro de Krauss, donde se detiene en definir las condiciones estudiadas por Saussure con relación al funcionamiento de signo lingüístico. Para ello toma un texto de Pierre Daix⁸ en el cual, para analizar la aparición del collage, se remite a las teorías del citado semiólogo, definiendo el término ‘representación’ como sigue:

‘La primera es que el análisis de los signos debe realizarse en el marco de una relación entre significante y significado, en la que el significante es un constituyente material (trazo escrito, elemento fónico), y el significado, una idea o concepto inmaterial. Esta oposición entre los registros de las dos mitades del signo acentúa la posición del signo como sustituto, representante o doble de un referente ausente. Es decir, dicha oposición reitera el significado literal del prefijo /re/ en la palabra representación, centrando la atención en la forma en que el signo opera al margen o en la consecuencia de la cosa a la cual se refiere

(Krauss, 1985 p.49)’



⁷ Rosalinde Krauss es crítica de arte, profesora y teórica de la Universidad de Columbia de Nueva York. En esta Universidad Enric Miralles estuvo estudiando con la beca Fullbright Visiting Scholar durante el curso 1980-81, y es de suponer que ello facilitase el conocimiento de su obra.

⁸ Se refiere a Daix, P., 1980. Picasso: The Cubist Years 1907-1916. Nueva York: New York Graphic Society, p. 123

[05] Krauss R.E., 1985. *La originalidad de la Vanguardia y otros mitos modernos*. (portada libro).

Siguiendo con la descripción de base aclaratoria de conceptos que se irán tratando durante el desarrollo de la Tesis, cabría diferenciar entre los distintos tipos de **signo**:

Icono: signo que se relaciona con su objeto por semejanza, de propiedades intrínsecas. Como veremos más adelante, un ejemplo sería el dibujo del alzado en el proyecto para la **Estación de Takaoka**, en el que la relación de semejanza con las vías de tren, se hace evidente. [06]. Un signo se considera icónico cuando puede representar a su objeto sobre todo por una relación de semejanza.

Índice: es un *signo* que se conecta directamente con su *objeto*. Un ejemplo de ello lo podremos ver más adelante, con el **proyecto de Osthaven**. En el collage se incluyen imágenes muy próximas a Miralles como son las fotos de calle d'en Carabassa y los limoneros, elementos cercanos vistos desde el patio de su estudio, motivos con los cuales se podría identificar él mismo para expresar conceptos concretos.

Símbolo: es el *signo* arbitrario. En el caso que nos ocupa intentaremos encontrar y mostrar los símbolos en los documentos de trabajo analizados, y si es posible la relación de éste con el mensaje.

En este sentido, Krauss⁹ - refiriéndose a los fundamentos de la fotografía del surrealismo-, afirma que desde el punto de vista técnico y semiológico, las pinturas y los dibujos son iconos, mientras que las fotografías son índices.

Más adelante veremos que en algunos de los trabajos de Miralles se pueden reconocer diferentes tipos de signos.

Así pues, el término *signo* podríamos decir que se utiliza para denominar a todo elemento considerado posible de poseer o atribuir significación. Por tanto serán las imágenes, palabras, sonidos, etc que tendrán respuesta en nuestro cerebro. De entre todos los mensajes visuales que recibimos, serán *signo* aquellos que sean importantes para nosotros, comunicándonos un significado.



[06] Miralles, E. , 1991. Estación de Takaoka. Alzado de la propuesta. La relación de semejanza con las vías de tren lo convierte en un icono. Tinta china sobre papel vegetal.

⁹ véase Krauss R.E., 1985. 'Los fundamentos fotográficos del surrealismo', en *La originalidad de la Vanguardia y otros mitos modernos*, p. 126

Hablando del concepto de signos, parece oportuno citar al teórico de arquitectura Juan José Lahuerta¹⁰ (1991, p.28); que ya se refería a ello en los dibujos de Miralles, diciendo:

‘(...)curvas suaves que se cruzan siguiendo desarrollos muy ampliados interrumpidos por la casualidad de lugar, del momento, o pequeñas cruces, diminutas aspás, puntos que parecen marcar coordenadas inextricables. Hay muchos, muchos de tales signos.

(...)

De lo grande a lo pequeño, de lo mayor a lo menor, pues, la misma voluntad de representar un pensamiento en un signo, el mismo deseo de *hacer ver* el trabajo intelectual, la sensibilidad poética, de la que el signo es decantación última, esencial, suspiradamente críptica.

El signo quiere decirnos: sobran la palabras’.

¹⁰ Juan José Lahuerta, arquitecto y profesor de la ETSAB UPC, escribiría un ensayo titulado ‘Por el momento...Enric Miralles’ en la monografía *Enric Miralles. Obras y proyectos*. Electa, 1996.

En este contexto, si se relaciona el signo con su objeto, aparece la categoría de símbolo¹¹. Witttcower ([1977] 2006 , p. 268) realiza indagaciones con respecto a la percepción y la interpretación de los símbolos. En este sentido reflexiona sobre la importancia de la interpretación en una obra de arte:

‘(...) es la participación emocional la que hace de las artes un patrimonio vivo. Es por lo tanto incumbencia del intérprete investigar la razón de esa participación emocional y tratar de proyectar luz sobre el proceso incesante de generación, degeneración y regeneración de los símbolos visuales.

(...) cada generación no sólo interpreta su propio sentido en esos símbolos anteriores hacia los que se siente atraída por afinidad, sino que también crea nuevos símbolos usando, modificando y transformando los del pasado (...)

¹¹ Símbolo, m. Objeto, animal u otra cosa que se toma como tipo para representar un concepto moral o intelectual, por alguna semejanza o correspondencia.(véase Diccionario Maria Moliner)

Como ejemplo introductorio al concepto de los símbolos en la obra de Miralles, en la página siguiente se adjunta un collage realizado por él mismo titulado ‘Maravillas’[07]. En 1996 haría expresamente este trabajo para la publicación digital *Wam*¹², por encargo de Carlos Muro y Ton Salvadó¹³ para ilustrar un artículo sobre Alejandro de la Sota.

Con este trabajo se podría decir que Miralles estaba dando un significado *casi sagrado* a la obra del Gimnasio Maravillas y proclamaría la eminencia de su autor, Alejandro de la Sota. Si observamos la parte superior del collage, podemos ver unas águilas recortadas que presiden la representación. En la cultura de todos los tiempos, el símbolo de esta ave ha significado grandeza. Wittcower ([1977] 2006, p.271) lo interpreta como un símbolo visual que se va repitiendo a lo largo de la historia:

‘(...) en la arquitectura grecorromana, el pórtico con aguilón pertenece al templo. Nos dice que el edificio es un santuario. Palladio, en el siglo XVI, dio al motivo un significado nuevo: lo introdujo en la arquitectura doméstica como referencia simbólica a la eminencia del propietario (...). Cada vez que era revivificado con un significado nuevo, mantenía su asociación con la dignidad y la grandeza (...)’

¹² Magazine que nace simultáneamente al congreso UIA BCN 96, dirigida por Félix Arranz:
<http://www.arranz.net/web.arch-mag.com/1/recy/recy2t.html>

¹³ Muro, C., y Salvadó, T., son arquitectos y profesores de la ETSAB. Este último impartiría junto a Miralles la asignatura de Proyectos.



[07] Miralles, E. 1996. Collage 'Maravillas'. Evoca el gimnasio del colegio Maravillas en Madrid, obra de Alejandro de la Sota (1960-62). Se puede observar el símbolo de la cruz reflejada en los fragmentos del suelo, así como en cada una de las naves, y las águilas. Técnica mixta. (Abalos, I., Llinàs, J., Puente, M., 2009. *Alejandro de la Sota*. Barcelona: Fundación Caja de Arquitectos. P.225)

REFERENCIAS

- Abalos, I., Llinàs, J., Puente, M., 2009. *Alejandro de la Sota*. Fundación Caja de Arquitectos. Barcelona
- Español, J., 2001. 'La eficiencia geométrica', en *El orden frágil de la arquitectura*. Fundación Caja de Arquitectos, Barcelona. P.21.
- Krauss R.E., [1985] 1996. *La originalidad de la Vanguardia y otros mitos modernos*. Alianza, Madrid
- Lahuerta, JJ., 1991. 'Signos', en *El Croquis* nº 49-50. Madrid. Pp.28-29
- Miralles, E., 1997. 'Mélanges', en *Architecture d'Aujourd'Hui*, núm 312, Paris. Pp 68-81.
- Miralles, 1996. 'Manchas.(Una introducción)', en Enric Miralles 1983-2000, en *El Croquis* ,Madrid. Pp.276-277
- Miralles, E., Prats, E.,1991. 'Como acotar un croissant. El equilibrio horizontal', en Enric Miralles/Carme Pinós, en *El Croquis* nº 49-50, Madrid. Pp240-241
- Moneo, R., 2000. 'Una vida intensa, una obra plena'. *El Croquis* nº 100-101. Madrid. P. 306.
- Panofsky, E., [1962] 1972. *Estudios sobre iconología*. Alianza editorial. Madrid.
- Muro, C., Salvadó; T., 1996. Reciclajes: Alejandro de la Sota, en *Wam* núm 01, [en línea], consultado el 15-3-2015 <http://www.arranz.net/web.arch-mag.com/1/recy/recy2t.html>
- Tagliabue, B., 2011. 'Alegorías, formas y monólogos relevantes. 1991-1994', en *Enric Miralles 1972-2000*. Edición a cargo de Rovira, JM.
- Wittkower, R., [1977] 2006. *La alegoría y la migración de los símbolos*. Biblioteca de ensayo Siruela. Madrid

2.2 LE CORBUSIER Y LOS VIAJES COMO REFERENTE:

ANOTACIONES DEL VIAJE A LA INDIA.

Según la teoría de los estructuralistas¹, con el término *referente*, se nomina al ‘objeto’ que se selecciona para representar gráficamente un concepto o idea determinado. Este ‘objeto’ puede formar parte del universo ‘real’ o ‘imaginario’. Se trata del ‘objeto’ que se considera pertinente como vehículo para la interpretación del mensaje.

Si aplicamos este concepto a los referentes posibles de Enric Miralles, podríamos decir que en su obra son múltiples y multidireccionales. En este sentido, si elaboráramos una lista a partir de la adición de todos los referentes mencionados en los artículos y publicaciones sobre el arquitecto, realizados por los diferentes teóricos² de arquitectura; sumado a los conceptos encontrados a partir de la lectura de los escritos y conferencias del propio Miralles; esta lista sería interminable. Es bien conocido entre sus allegados el enorme interés del arquitecto por los libros, herramienta de proyecto que le acompañaría durante todo el proceso, como el papel, el lápiz, etc... Era habitual verlo circular con algún libro en la mano.

En esa relación de referentes encontraríamos, entre otros: Max Bill, Joseph Beuys, Joan Miró, Le Corbusier, Louis Kahn³, Alejandro de la Sota, David Hockney, Alison Smithson, el constructivismo ruso, Max Ernst y el surrealismo, Leonardo y Miguel Angel, Henry Moore, Georges Perec, Federico García Lorca, Roland Barthes, Queneau, etc... etc....

Ahora bien, estoy convencida de que en la obra de Miralles, estas afinidades no salen nunca de una manera directa y explícita; sino que forman parte del proceso intelectual, que se irá transformando durante el desarrollo del proyecto. Como se irá viendo en proyectos concretos, hay ocasiones en que Enric aprehende esos referentes como maneras de trabajar, interpretándolas a través de su personal manera de hacer los proyectos.



[01] The Louis I. Kahn Archive. Personal drawings, 1988. New York: Garland Architectural Archives.

¹ Véase Krauss R.E., 1985, p. 49

² véase Bigas,M., Bravo, L., G Contepomi, 2009; Curtis, W., 1991; Granell, E., 2011; Kogod, L., 1995; Pla, M, 2009; Quetglas, J., 2000; Rovira, JM., 2011; Tagliabue, B., 2011.

³ Véase capítulo de la Tesis titulado ‘conversación con Benedetta Tagliabue’, que explica: ‘por ejemplo esta presencia de las obras completas de Kahn en su mesa, es algo que la gente no conoce mucho, y para Enric era fundamental’

Tomaremos unas palabras de Miralles como base para intentar encontrar un método de análisis para encontrar los referentes en su trabajo. Refiriéndose a la descripción de su obra, diría:

‘Yo creo que puede describirse mucho mejor así, aceptando detenerse en cualquier sitio y empezar a mirar. Empezar a mirar contando más con la cabeza que se mueve.

(Miralles 1993, p.94) ‘.

Dado que resulta casi imposible establecer una generalización o clasificación en el ámbito de los referentes, y que por ello sería motivo de otra/s investigaciones más amplias, se ha considerado oportuno ir mencionando únicamente los diferentes referentes que se han ido descubriendo entre los documentos analizados; deteniéndonos en algunos para ‘empezar a mirar’. En este sentido, a lo largo de la Tesis se mostrarán ese otro modo de **‘tejer’** las **‘conexiones’** que en palabras de Miralles, habría **‘establecido de una manera privada dentro de la propia habitación’**⁴.

Pero se considera conveniente desarrollar en este capítulo el apartado titulado ‘Buscando entre la iconografía de Le Corbusier’, ya que a partir del análisis del material de Miralles en el viaje a la India realizado en la etapa que estamos investigando, se descubren aspectos significativos que influirían en sus trabajos. A partir de sus reflexiones y anotaciones en sus cuadernos de viaje, encontraremos referencias muy directas a le Corbusier⁵, como por ejemplo conexiones de la iconografía de LC con las ideas del concurso de Hamburgo o con el proyecto del parque de Mollet y el de Palamós que realizara ese mismo año, o afinidades iconográficas con el concurso del Parlamento de Edimburgo que ganaría posteriormente con EMBT.



[02] Enric Miralles en su estudio de la calle Avinyo de Barcelona, acompañado de sus ‘herramientas de trabajo’. 1992. © Maro Kuori

⁴ Véase Miralles, 1993. ‘Lugar y aprendizaje: Una entrevista con Enric Miralles’. Madrid: *Arquitectura Viva* n° 28. Pp. 26-28.

⁵ Véase Zaragoza, I., Esquinas, J., 2014. Ponencia titulada ‘Le Corbusier visto a través de los ojos de Enric Miralles. Anotaciones de viaje’. *Actas del 15 Congreso Internacional de Expresión Gráfica Arquitectónica*, pp.691:696.

BUSCANDO ENTRE LA ICONOGRAFÍA DE LE CORBUSIER

Enric Miralles en su tesis doctoral *Cosas vistas a izquierda y a derecha (sin gafas)* en 1987, reflexiona sobre el concepto de *anotación* como dibujos espontáneos y directos. En el apartado titulado *Fuga a tientas* nos transporta a una serie de viajeros de diferentes épocas de la historia, para mostrar sus observaciones, que ilustra con sus comentarios y dibujos espléndidos.

En febrero de 1992 viajaron a la India un grupo de amigos⁶ formado por Enric Miralles y Benedetta Tagliabue, Thomas y Helke Bayrle, Jesús Menéndez, Mogens Krusturp, Götze Stockmann, Elías Torres, y Valerio Ferrari. En la visita a la arquitectura de Le Corbusier⁷, estaría el propósito del viaje. Como era habitual, Miralles llevaba consigo unos cuadernos de tapas duras producidos por la Glasgow School of Art. Los utilizaba como si se tratara de su dispositivo de memoria externa, pues era donde acumularía sus apuntes, dibujos, recortes, reflexiones, etc... en el viaje a la India llenó unos cuantos con sus *anotaciones*. [03]



[03] ← Enric Miralles, 1992. Cubiertas de los cinco cuadernos de su viaje a la India (adquiridas en la Glasgow School of Art), 10,5x15cm.

[04] ↑ Enric Miralles, 1992. Páginas de su cuaderno de viaje, 21x15cm (Miralles 1992, Vol. 5, P.14). (*Archivo EMBT y Fundació Enric Miralles*)

⁶ Cabe destacar que Mogens Krusturp, que en ese tiempo era profesor de historia en la Universidad de Arquitectura de Copenhague, y estudioso de Le Corbusier; precisamente el año anterior habría editado el libro *Porte Email. Le Corbusier. Palais de l'Assemblée de Chandigarh* (1991).

Thomas Bayrle, artista considerado uno de los representantes del arte pop en Alemania, en ese tiempo también era profesor – como Miralles - de la Staedeschüle de Hamburgo. Años más tarde, montarían conjuntamente con Enric Miralles y Benedetta Tagliabue (EMBT), la exposición titulada *Watering* en la galería Aedes de Berlín (1998).

Enric Miralles y Elías Torres, colaborarían juntos en varias exposiciones; precisamente el mes anterior al viaje, inaugurarían en la galería de arquitectura Arc en Reve de Burdeos, la exposición titulada *Quatre de Barcellona*. Además ambos - en esas fechas -, estarían realizando proyectos para Japón, en contacto con Arata Isozaki.

⁷ J. Quetglas, en la exposición *Le Corbusier en la India* comisariada por él mismo y producida por la Fundación Caja de Arquitectos (2008); expondría dibujos y fotografías de Enric Miralles y de Elías Torres, del citado viaje.

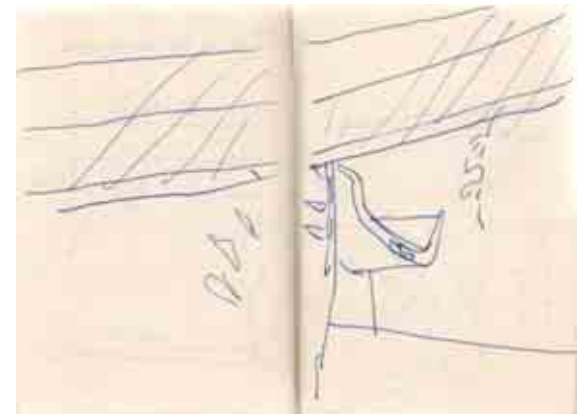
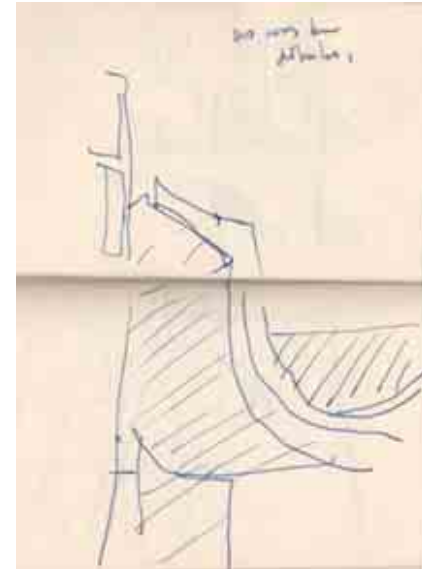
Precisamente, unos meses más tarde de su vuelta del viaje participaría en una exposición en la Bienal de Arquitectura de Zaragoza. En el catálogo titulado *La mirada del arquitecto, anotaciones, paisajes, impresiones*, Miralles reflexiona sobre el dibujar, y sobre los pensamientos erráticos que produce, que son olvidados casi de un modo inmediato, como si de escritura se tratara, y de la importancia de rehacerlo para documentarlo:

**‘Reflexionar sobre el dibujo
produce pensamientos erráticos...
que son olvidados de un
modo casi inmediato...
(...)
Repetir todo esto en el
Papel (...)
Rehacerlo es documentarlo.
La técnica y la velocidad es
la de la escritura (Miralles 1992a, p.15)’.**

En esas fechas, 1992, Enric Miralles tenía sobre la mesa de su despacho de la calle Avinyó unos cuantos proyectos como el Centro Universitario en Valencia, el Parque y centro cívico en Mollet del Vallés [13], el acceso a la Estación de Takaoka y el Pabellón de meditación de Unazuki en Japón. En paralelo estaba llevando varias direcciones de obra como el Cementerio de Igualada, el Centro social de La Mina y las Pérgolas Icaria en Barcelona, comenzando las obras del Centro de gimnasia rítmica en Alicante, y acabando las del Pabellón de deportes en Huesca. En las páginas siguientes se descubre, entre otros temas, su interés por la iconografía de Le Corbusier y su posible influencia en algunos de los trabajos que Miralles estaba realizando en esos tiempos.

[05] ↑ Enric Miralles, 1992. Páginas de su cuaderno de viaje, Palacio de la Asamblea de Chandigarh. Estilográfica de tinta color azul sobre papel, 21x15cm (Miralles 1992, Vol. 1, P.44). (*Archivo EMBT y Fundació Enric Miralles*)

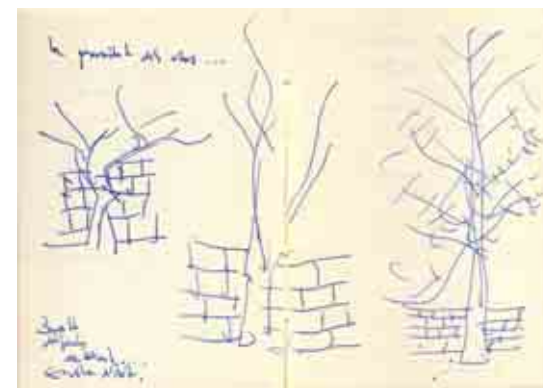
[06] → *Ibidem* (Vol. 1, p.45).



Observando los *notebooks*, resulta difícil separar los apuntes de las reflexiones que los acompañan. En este sentido, se muestra el material *en bruto* de las ‘anotaciones’ realizadas en el viaje; es decir, una selección de páginas de sus cuadernos de viajes, ya que se considera interesante y no habitual darlo a conocer. Se trata de dibujos que parecen realizados de manera muy rápida y espontánea, como queriendo registrar ágilmente los pensamientos erráticos de aquel momento concreto, antes de que se los borrara de la memoria. A lo largo de estos documentos también se pueden apreciar dibujos que estudian los sistemas constructivos además de pensamientos. De sus anotaciones se desprende una mirada interesada en sintetizar la compleja arquitectura de Le Corbusier [05-06]. Con sus dibujos, Miralles llenó cinco cuadernos con una total de más de 200 dobles páginas.

El tamaño real del cuaderno abierto es de 21cm x 15cm y sobre él destacan las anotaciones realizadas la mayoría con la tinta color azul de su pluma estilográfica. Entre las páginas encontramos diferentes tipos de expresión manuscrita que van desde detalles, frases, gritos, exclamaciones, palabras subrayadas, dibujos en diédrico, recortes, apuntes,...algunos de estos elementos se van repitiendo casi obsesivamente y otros, transformados o no, viajarían a modo de signos a proyectos de otros tiempos. Por la inmensidad de diapositivas que Miralles realizó de Chandigarh, se puede deducir que lo veía como una ciudad viva y llena de actividad urbana. En varias páginas de su cuaderno anota referencias como ‘(...) comercio, comercio por todas partes (...) la actividad del comercio (...)’⁸. La ciudad parece inundada de vegetación y se organiza con grandes avenidas con sectores diferenciados para las diferentes actividades. Los espacios colectivos resultan muy generosos, y la vegetación muy abundante. Vale la pena dedicar un tiempo a consultar las seis páginas que dedica la publicación de la obras completas de Le Corbusier a la vegetación de Chandigarh.

Para Miralles la ciudad recibe el calificativo de *plantación*. Lo describe anotando a la salida del Palacio de la Asamblea: ‘fuera del edificio... sólo esta plantación que es Chandigarh (Miralles 1992: vol. 1)’. La mirada de nuestro viajero también se detiene con anotaciones de los árboles y en ocasiones utiliza el recurso de incluir como referencia de fondo el despiece de la celosía situada junto a ellos, que dibujado a escalas diferentes con su correspondiente árbol, sin importarle el pliegue del cuaderno, refleja una anotación de economía de medios donde queda claramente registrada su sensación de la diversidad de características en la vegetación del lugar.

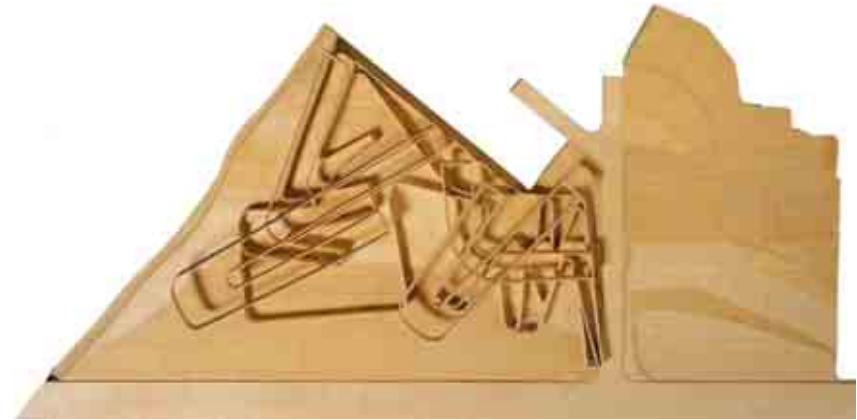


[07] Enric Miralles, 1992: Escuela de Arte y Arquitectura en Chandigarh, anotaciones de la vegetación de Chandigarh, que parece una evolución de intentar representar un árbol delante de un muro, diferenciando texturas. Estilográfica de tinta color azul sobre papel, 21x15cm (Miralles 1992, Vol. 2, p.36).

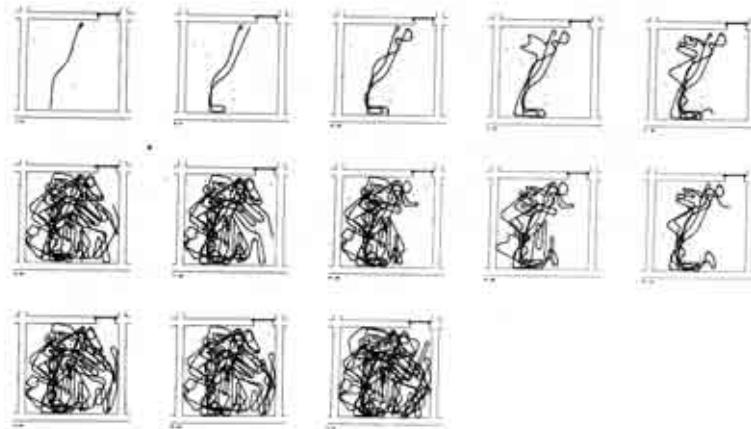
⁸ Véase Miralles 1992, vol. 1



[08]



[09]



TENKA KUTU NMELE/ E V35

[10]



[11-12]

De izq a der: [08] ↑ Enric Miralles, 1992: *la India de le Corbusier*. Estilográfica de tinta color azul sobre papel, 10,5x15cm (Miralles 1992, Vol. 2, p.20). [09] ↑ Enric Miralles, 1993: anteproyecto para Hospital geriátrico en Palamós. Maqueta (EMBT) [10] ← EMBT, 1994-95: 'Heaven'. Instalación en le parque-museo de Tateyama, Japón. Fotografía de la instalación(izq), Planta de los diferentes niveles. Tinta china sobre papel vegetal, escala 1/35 (der.) [11] → Enric Miralles, 1993: anteproyecto para Hospital geriátrico en Palamós. Croquis superposición de planta primera y segunda. Estilográfica y lápices de colores sobre papel vegetal, din A4 .[12] → Ibidem. Planta segunda. Grafito sobre papel vegetal, din A4. (*Archivo EMBT y Fundació Enric Miralles*)

A otro nivel de escala, se ha seleccionado la imagen [08] como si fuera una especie de juego. Una parte de su belleza está en el hecho de que se trata de un dibujo que parece inacabado. Prácticamente, en un solo trazo se condensan múltiples lecturas. La más directa sería la visión de las curvas de la vaca, imagen que nos traslada a algunos dibujos de Le Corbusier de sus *carnets de notes*. En esa mirada de Enric, cabría pensar que estaba haciendo una síntesis del maestro en la India. No es difícil relacionar esta forma con algunas de las obras que nuestro viajero estaba visitando esos días. Si se tuviera que dar título a este icono se podría sugerir como *la India de le Corbusier*. Estas curvas sinuosas seguramente ya habían tenido una conexión privada con Enric desde la estantería de su propia habitación y estarían aflorando en su obra propia.

A un nivel más abstracto, esos mismos perfiles se podrían ver [09] transformados en los paisajes horizontales superpuestos que propondría al año siguiente, en los laberínticos pasillos del Anteproyecto del Hospital geriátrico en Palamós⁹. O como veremos más adelante, en el proyecto de la estación de Takaoka, construcción y representación también coinciden¹⁰. En el caso del hospital, los perfiles los transformaría poéticamente a partir de simples trazos que trabajaría con colores para conseguir la profundidad de la planta, que posteriormente geometrizaría con todo el rigor para adaptarlos al programa. La representación del proyecto a partir de la maqueta, se podría decir que se trata del espacio procesal de la transcripción, en otras palabras, de la traslación directa de un medio (el boceto) a otro (la construcción tridimensional). La abstracción es el producto casi espontáneo de esta manera tan particular de trabajar [08, 11-12].

Pero esos contornos curvos a los que nos referíamos, viajarían además en el tiempo a otros proyectos; como en la instalación titulada *Heaven*¹¹, donde reaparecerían esas sinuosas líneas, esta vez multiplicadas, enmarañadas y suspendidas; como si de una representación teatral se tratase[10].



[13] Enric Miralles, 1992. Parque y Centro cívico en Mollet del Vallés. Fragmento de maqueta.

[14] Enric Miralles, 1992: detalles del Palacio de la Asamblea de Chandigarh. Estilográfica de tinta color azul sobre papel, 21x15cm (Miralles 1992, Vol. 2, p.14). (Archivo EMBT y Fundació Enric Miralles)

⁹ Véase Miralles 1983- 2000 : Hospital Geriátrico en Palamós (EMBT). *El Croquis* nº100-101, p. 316

¹⁰ esta coincidencia los convierte en un tipo de signo denominado *índice*. Véase apartado 2.1

¹¹ La instalación *Heaven* (EMBT Miralles/Tagliabue) se montó por primera vez en 1994 en el Museum-Park de Tateyama de Japón y se ha reinstalado recientemente en la Fundació Enric Miralles en el marco de la exposición *Enric Miralles con el tiempo*, comisariada por A. Zabalbeascoa (2013). Véase <http://www.fundacioenricmiralles.com/fem/enric-miralles-con-el-tiempo/>

También, estos mismos contornos curvos aflorarían en otros proyectos; como en el caso del Parque y Centro cívico en Mollet del Vallés. Esas siluetas se plegarían, transformarían y se elevarían apareciendo en tres dimensiones, en el parque de los Colores como las *muros de las sombras*. [13-14].

Cabría decir que si se observan con detenimiento algunos de los dibujos en los proyectos de Miralles, uno puede llegar a imaginar de qué manera quería el arquitecto que se desarrollara el movimiento de las personas en sus obras una vez construidas. La actividad humana en los espacios que proyectaba sin duda era una de la variables que le preocupaba; algunos críticos han descrito sus dibujos como ‘mapas mentales’ con el calificativo de **‘partituras para la orquestación de actividades humanas’** (Curtis 1991, p. 10). Es curioso imaginar a nuestro viajero caminando por la explanada del Capitolio de Chandigarh y anotando que estaba descubriendo que al maestro también le interesaba ese movimiento de las personas. En su cuaderno de viaje afirmaría:

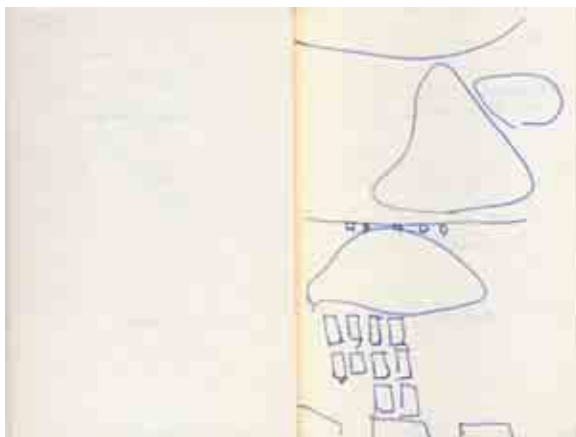
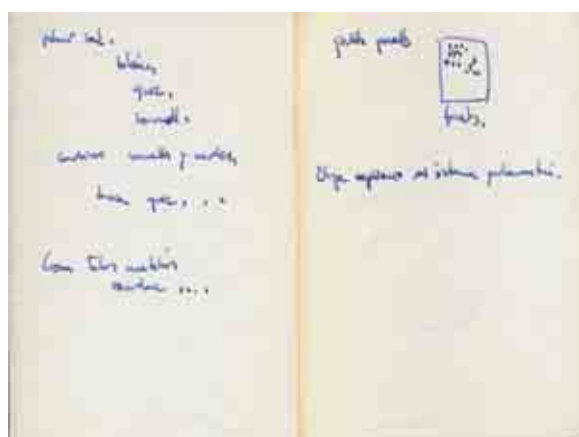
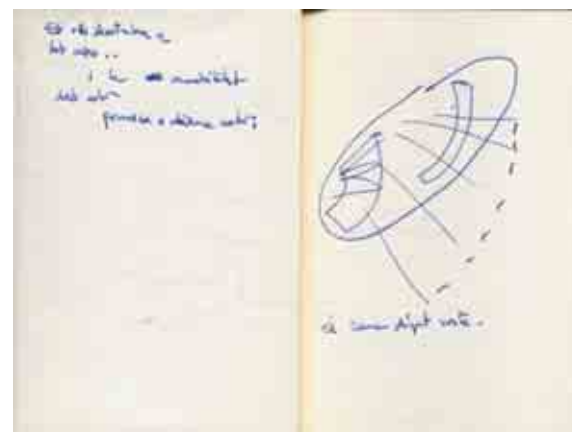
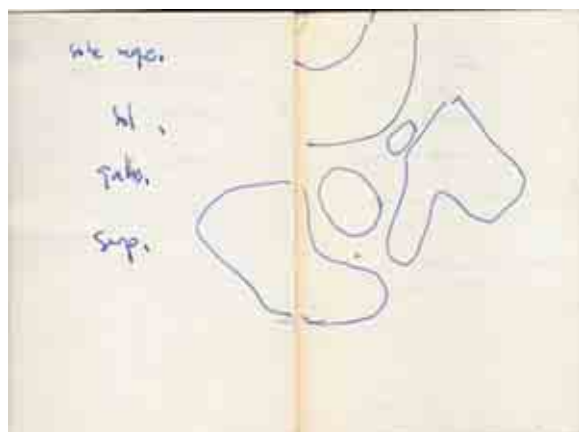
**‘Después hemos ido al centro
de la explanada
(...) los pasos...
todo el trabajo que siempre he insistido
sobre la superficie!’** (Miralles 1992, Vol. 1, p.26)’.

La fotografía de la explanada desde la Torre de las Sombras tomada por Miralles es casi metafísica en su simplicidad. Un primer plano con la *torre de las sombras* enmarca la *mano abierta* que se asoma sobre el muro del fondo y sobre el Himalaya. Por otro lado parece intuirse ese registro de los pasos a modo de trazas grabadas sobre el pavimento. La mitad de la imagen la ocupa la sombra arrojada sobre el pavimento de hormigón, pero paradójicamente la torre de las sombras no está percibida globalmente. Se podría afirmar que esta imagen tendría la posibilidad de haberse transformado en los muros elevados que en ese tiempo estaba proyectando para el Parque y centro cívico en Mollet de Vallés, como una parte de la sombra que harían aquellos muros cuando se construyeran en tiempos posteriores. [15,16]



[15] La Torre de las Sombras y la Mano Abierta al fondo, fotografiado por Enric Miralles en la gran explanada de Chandigarh, 1992.

[16] Parque y Centro cívico en Mollet del Vallés. Fragmento de *muros de las sombras*. Fotografías originales en color (Archivo EMBT y Fundació Enric Miralles).



De izq a der.: [17] ↑ Enric Miralles: Palacio de la Asamblea de Chandigarh, reflexiones y anotaciones en el interior de la sala de Parlamento, (Miralles 1992, Vol. 2, p.3).

[18] Ibidem, p.6. [19] Ibidem, p.5. [20] Ibidem, p.8. [21] Ibidem, p.7. (Archivo EMBT y Fundació Enric Miralles).

[22] → Enric Miralles, 1998: boceto interior de la Cámara Principal para el concurso del nuevo Parlamento de Edimburgo. Estilográfica sobre papel. Enric Miralles Benedetta Tagliabue EMBT(Archivo EMBT).

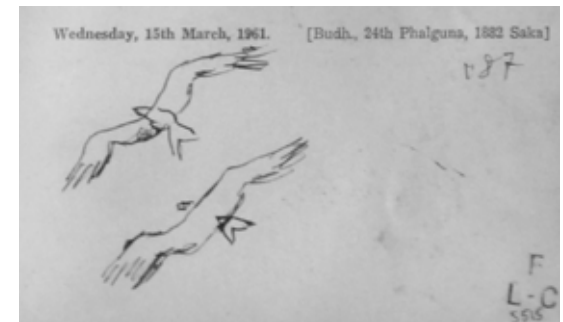
Estos dibujos de viaje, lejos de ser meras proyecciones de la realidad, cada uno de ellos denota una intención determinada, ya que teniendo toda la arquitectura delante, hacen hincapié en aspectos o detalles concretos y junto con las frases que las acompañan, registrarán esa arquitectura construida y habitada a modo de relato (la que vemos). Existen varias páginas de su cuaderno dedicadas a registrar sus pensamientos erráticos en el interior del *cascarón* de la sala del Parlamento. A modo de lista, hay diversas anotaciones de los elementos haciendo referencia tanto a los colores que va visualizando como a la sensación que le producen, incluyendo frases como: **‘Los ojos se acostumbran a todo esto, y la amabilidad del color empieza a dejarse notar** (Miralles 1992, Vol. 2, p.7)’ e ilustrándolo con diferentes croquis, detallando formas, escala, iconografía... [17-21].

Seis años más tarde uno de los apuntes del gran lucernario que es la Sala del Parlamento, viajaría y se transformaría en otro boceto que presentaría con los paneles del concurso para el *nuevo Parlamento de Edimburgo* (EMBT Miralles Tagliabue, 1998). Este dibujo transformado ya pertenecería a otro grupo de dibujos, que son los que representan las cosas que quieren ser, son los que se realizan antes de la construcción; en ellos lo real todavía no existe (lo que veremos) [22].

En varias de las páginas de los cuadernos se pueden observar dibujos de aves [23,25,26]. Casi obsesivamente abocetaría águilas, gallos, cuervos... algunos tomados del natural, otros capturados de los murales de Le Corbusier [30]. Alguna de las plantas del proyecto del aula para la Universidad de Valencia, que en ese tiempo estaba sobre su mesa de trabajo, nos trae a la mente la imagen de un ave. Algunos de los trabajos que estaría realizando Miralles en esa época se podría decir que evocan a estas especies; se puede apreciar si observamos con detenimiento el material de trabajo del proyecto para el Aula de la universidad de Valencia, o los elementos para la instalación *el Jardín Habitado*¹² [27-28]. En el proyecto para el pabellón de meditación de Unazuki reflexionaría sobre ello¹³.

¹² La instalación *El Jardín Habitado*, (diciembre 1992-enero 1993), Galería Antonio de Barnola de Barcelona.

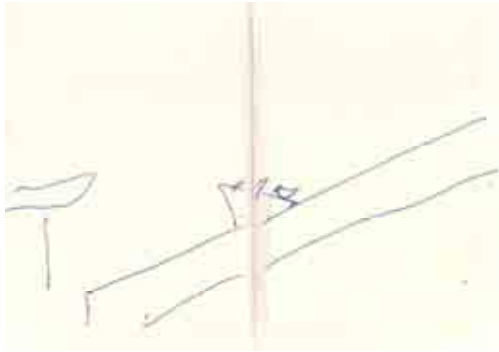
¹³ Véase la transcripción de la conferencia pronunciada en ‘Acceder’ impartida por dentro del ciclo *La pequeña arquitectura* celebrado en la Universidad Internacional Menéndez Pelayo de Santander en julio de 1993, p.24



[23]↑ Enric Miralles, 1992. En esta página autógrafa escribe: “Está lleno de águilas”. Las águilas que simbolizan la grandeza¹⁴, las recogería en su cuaderno junto a los dibujos de la obra del maestro, como confirmación de su admiración. Estilográfica de tinta color azul sobre papel, 21x15cm (Miralles 1992, Vol. 2, p.26). (Archivo EMBT y Fundació Enric Miralles)

[24]↓ Le Corbusier, 1961. Boceto preparatorio con el detalle de los águilas para la pintura de la puerta de la Asamblea de Chandigardh. Carnets de notes LC (*Porte Email*, p.p. 71)

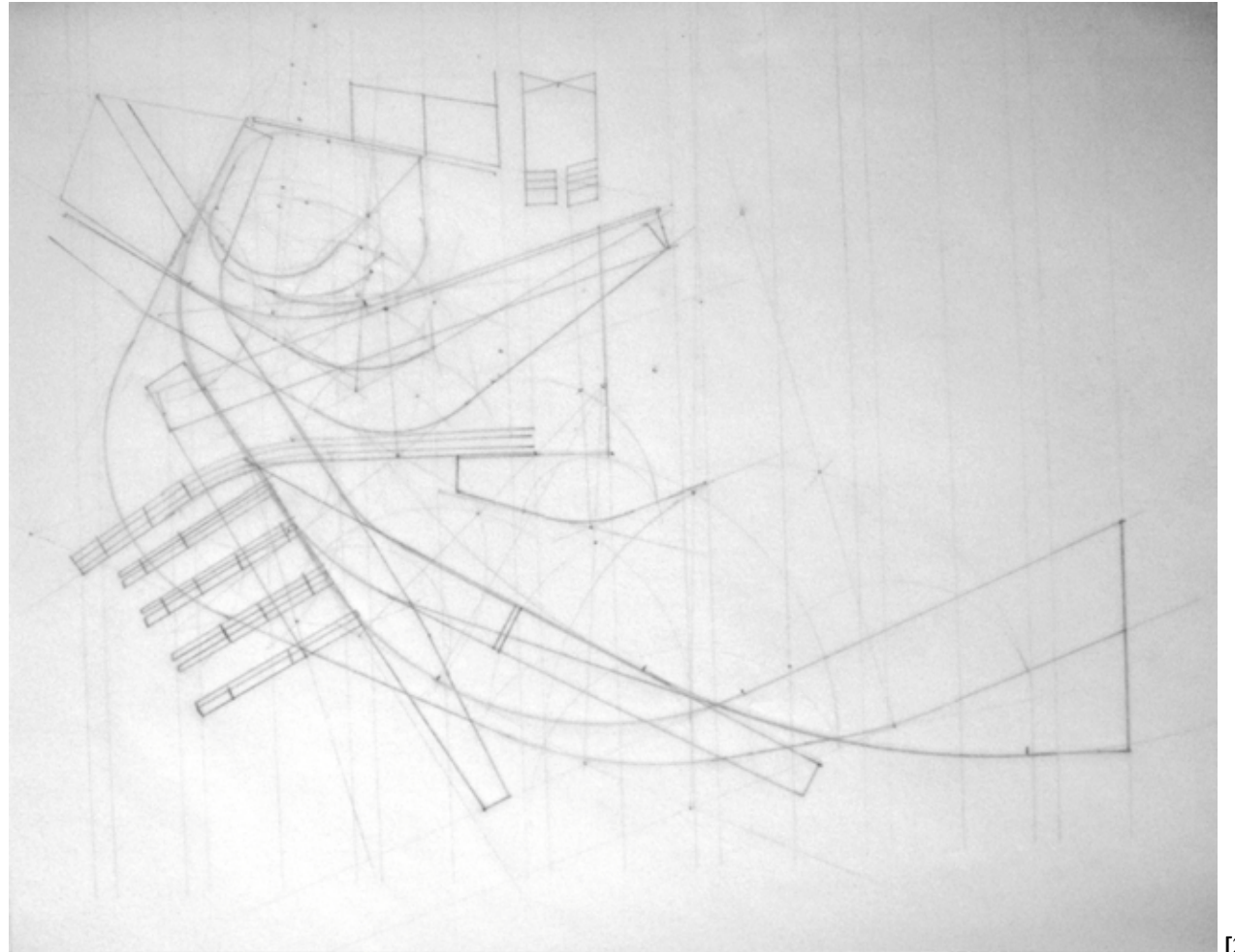
¹⁴ véase en el apartado 2.1, la significación del símbolo del águila según Wittcover.



[25]

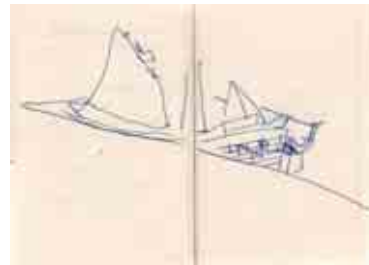
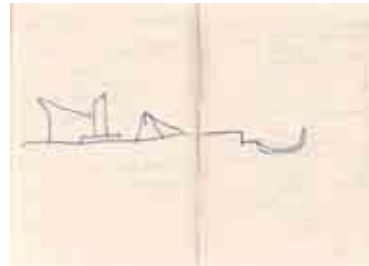


[26]



[28]

[25] ↑ *Ibidem*, (Vol. 2, p.19). [26] ← *Ibidem*, (Vol. 1, p.3). [27] ↓ Enric Miralles, 1992: *Jaula*, elemento que formaría parte de la instalación *El Jardín Habitado*, 1992, Galeria Antonio de Barnola. ©Lourdes Jansana. [28] → Enric Miralles, 1992: aulario universitario en Valencia. Dibujo preparatorio para el proyecto de ejecución. Grafito sobre papel vegetal, dinA3. (Archivo EMBT y Fundació Enric Miralles)



[29] ↑ Le Corbusier, 1956: Palacio de la Asamblea de Chandigarh. Detalle de la puerta principal (*Apuntes de viaje al interior del tiempo*) [30] ↑ Enric Miralles, 1992: Palacio de la Asamblea de Chandigarh. Estilográfica de tinta color azul sobre papel, 21x15cm (Miralles 1992, Vol. 2, p.19). (*Archivo EMBT y Fundació Enric Miralles*) [31] ↑ Enric Miralles, 1992: Palacio de la Asamblea de Chandigarh. Estilográfica de tinta color azul sobre papel, 21x15cm (Miralles 1992, Vol. 1, p.28). [32] ↓ *Ibíd*em, p. 31 [33] → Le Corbusier, 1956: el Palacio de la Asamblea de Chandigarh. Boceto de ideación de la cubierta, con el lucernario de la cámara principal en primer término. (*Le Corbusier [1957] 1991, p.97.*)

No hay espacio en este capítulo para ilustrar todos los elementos que anotaría en sus cuadernos; sus páginas se llenarían también de dibujos de las serpientes, camellos, peces, etc que iría observando en los tapices, muros, en las monumentales puertas esmaltadas, etc... de la obra del maestro en Chandigarh. Así pues se hace evidente que uno de los referentes de Miralles es la simbología oculta que se esconde en la arquitectura de Le Corbusier. En ocasiones resulta difícil acceder al significado de los signos presentes en las obras de arquitectura. La iconografía que aparece como resultado del trabajo intelectual del arquitecto resulta un tanto hermética, y su significación pertenece exclusivamente a su autor. En este sentido, en una entrevista que hicieron a Le Corbusier días antes de la inauguración de la capilla de Ronchamp, refiriéndose a su obra diría:

‘...Algunos signos dispersos, algunas palabras escritas (...)
Jamás en mi vida he explicado un cuadro.
El cuadro saldrá, será amado o detestado, comprendido o incomprendido
 (Le Corbusier , 1965)¹⁵,

En la publicación de Jean Petit, colaborador directo de Le Corbusier titulada *Textos y dibujos para Ronchamp* (1965) se pueden ver varios dibujos y anotaciones del maestro, en las cuales aparece la figura del ave en distintas configuraciones. Por ejemplo se puede ver grafiado en los cristales de las ventanas y en la puerta sur de Ronchamp [35]. En uno de los croquis aparece dibujado junto a una especie de retrato-sol que con sus *gestos* nos recuerda a la configuración de los gruesos muros de la capilla. En la parte inferior aparece escrita la palabra Chandigarh, lo que hace pensar que lo dibujaría en la India [34].

Como indicábamos en el capítulo anterior uno de los ejemplos de utilización del ave en los documentos de Miralles es el collage que realizó para representar el colegio Maravillas, con unas águilas sobrevolando el gimnasio.

[34] ↑ Le Corbusier, 1956: Capilla de Ronchamp (*Le Corbusier. Textos y dibujos para Ronchamp*)

[35] → Ibídem.

[36] ↓ Le Corbusier. Capilla de Ronchamp. Se puede apreciar entre la iconografía de la puerta, una cruz en la parte central y ligeramente desplazada está ‘la ventana’ a la que alude Krusdrup, en este caso fragmentada. Imagen autógrafa de Alison y Peter Smithson –amigos personales de Miralles-, con felicitación a Le Corbusier. (*Le Corbusier. Le Grand. Phaidon*)

¹⁵ Texto extraído del libreto editado al cuidado de su colaborador Jean Petit en 1965: Le Corbusier. Textos y dibujos para Ronchamp, reeditado y traducido al español en 1989.



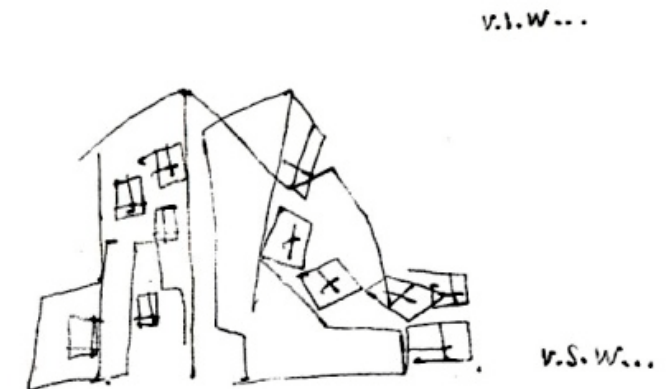
También en la arquitectura de Le Corbusier, se puede observar en muchos casos el símbolo de la cruz enmarcado sobre un cuadrado. El maestro realizaría en 1955 una serie de litografías tituladas *Le Poème de l'Angle Droit*¹⁶; donde se pueden leer sus reflexiones [37] :

**‘(...) con un carbón se ha trazado el ángulo recto
el signo
Es la herramienta y la guía
El hecho
Una respuesta
Una elección (...)’** (Le Corbusier , 1955; p 150)



Mogens Krustup¹⁷, en su libro titulado *Porte Email*: realiza una investigación de la puerta del Palacio de la Asamblea de Chandigarh, a modo de obra de arte. Su estudio se basa en los contenidos iconográficos que derivan del análisis formal de todo el proceso de proyectación y su comparación con pinturas análogas ejecutadas por LC. En este sentido invita a realizar un alto nivel de abstracción del símbolo de la cruz en la obra del maestro. Lo analiza en la cara interior esmaltada de la puerta del Palacio de la Asamblea y en la puerta sur de Ronchamp [36], denominándolo como **‘la ventana’** (Krustup1991, pp.29:30). Asimismo le otorga la significación de laberinto, y también afirma que se trata de un autorretrato de Le Corbusier.

Como se ha dicho en el apartado 2.1, el signo de la cruz está presente en gran parte de la obra de Miralles. En la arquitectura de la etapa que analizamos, constituye un ejemplo el concurso para la reconversión de edificaciones industriales Lederfabrik en Hamburgo (1991). Más adelante veremos cómo enriquece Miralles su propuesta mediante la alegoría ‘dar la vuelta a un bolsillo’. Mediante la repetición de la cruz: *las ventanas* se consideran los objetos que caen al sacar el bolsillo hacia afuera [38]. En el boceto se puede observar cómo la adición de esas cruces inestables se va transformando, convirtiéndose en el motivo de la propuesta.



[37] ↑ Le Corbusier, 1955. Litografía titulada G3 Herramienta. Junto al dibujo de la cruz, LC escribiría ‘con un carbón se ha trazado el ángulo recto. El signo. Es la herramienta y la guía’ (*Le Poème de l'Angle Droit*, pp.150-151).

[38] → Miralles, E., 1991. Concurso Lederfabrik. Boceto sintético a mano alzada, extraído de la lámina 4A (véase figura [08] del capítulo 3.1). (*Archivo EMBT y Fundació Enric Miralles*)

¹⁶ Véase Le Corbusier, [1955], 1989. *Le Poème de l'Angle Droit*, el apartado G.3 titulado ‘HERRAMIENTA’

¹⁷ como se ha dicho, Mogens Krustup, es otro miembro del grupo de los viajeros a la India de febrero de 1992.

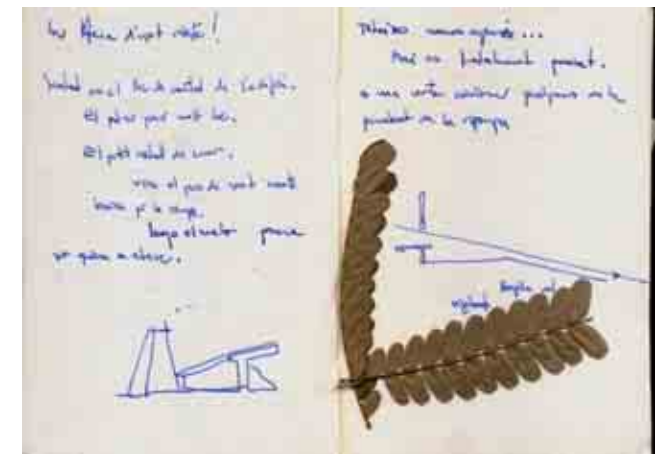
Finalmente, añadir otra reflexión muy sugerente que Miralles hace acerca del ‘movimiento de las personas’, durante la visita al edificio del Palacio de la Asociación de Hilanderos en Ahmedabad. Enric manifiesta sus particulares sensaciones mientras estaba sentado en un lugar estratégico y observando los modos de habitar el edificio, en concreto los movimientos de las personas en su paso por la larga rampa de acceso. Este momento seguramente sería uno de los más gratificantes de todo el viaje, ya que anotaría [39]¹⁸:

**‘la Meca de este viaje!
Sentado en el lugar de control del edificio.**

**(...)El pequeño recorte
Ves los pies de la gente mientras
baja por la rampa.
Luego el suelo parece
ser quien se eleve.**

**Todo esto sólo aparece...
Nunca es totalmente pensado (...)
lógica del vigilante (Miralles 1992, Vol. 5, p.20)*.**

En general se podría afirmar que con el conjunto de *anotaciones* a veces enigmáticas y tan sugerentes en su descripción que nos ha legado Enric con sus cuadernos de viaje a la India, se ve la influencia de Le Corbusier en la obra de Miralles, como se evidencia en la captación de esas formas orgánicas, de contornos sinuosos, en continuo movimiento y en su relación con la iconografía utilizada.



[39] Enric Miralles, 1992: viaje a la India. Estilográfica de tinta color azul sobre papel, 21x15cm (Miralles 1992, Vol. 5, p.20). (Archivo EMBT y Fundació Enric Miralles)

¹⁸ traducción e interpretación de la autora (manuscrito en catalán de la página 20, véase figura [39])

REFERENCIAS

- Bigas, M., Bravo, L., Contepomi, G., 2009. 'Proyectar el infinito: Miralles, Max Bill, Klee', en *EGA* nº14.
- Cohen, J., Benton, T., 2008 *Le Corbusier Le Grand*. Londres: Phaidon
- Curtis, W. J.R. ,1991. Mapas mentales y paisajes sociales. *El Croquis* nº49/50. Madrid.
- Granell, E., 2011. 'Una maleta llena de arquitectura', en *Enric Miralles 1972-2000*. Edición a cargo de Rovira, JM.
- Khan, L., 1988. *The Louis I. Kahn Archive. Personal drawings*. Garland Architectural Archives: New York.
- Kogod, L., 1995. 'How not theorise this work', en *Architectural monographs* nº 40. Academy editions. London. Pp.121-123. Edición a cargo de Tagliabue, B.
- Krauss R.E., 1985. *La originalidad de la Vanguardia y otros mitos modernos*. Madrid: Alianza, 1996
- Krustrup, M., 1991. *Porte Email. Le Corbusier Palais de l'Assemblée de Chandigarh*. Copenhagen: Arkitektens Forlag.
- Le Corbusier. [1955] 2006. *Le Poème de l'angle droit*. Madrid : Círculo de Bellas Artes
- Le Corbusier. [1957] 1991. *Ouvre complète:1952-57* (vol. 6). Zürich: Girsberger
- Mansilla, L. 2002. *Apuntes de viaje al interior del tiempo*. Madrid: Fundación Caja de Arquitectos.
- Mateo, J.L. ,1993. 'Lugar y aprendizaje: Una entrevista con Enric Miralles'. Madrid: *Arquitectura Viva* nº 28. Pp. 26-28.
- Miralles, E., 1993. 'No, así no se juega'. En *Experimenta Edición I*, Madrid: Electa. p 94.
- Miralles, E., 1992. 'Cuadernos de viaje'(vol. 1 a 5). Fundació Enric Miralles. Barcelona.
- Miralles, E., 1992a. 'Izquierda y derecha: (Una nota y tres aclaraciones)'. Catálogo exposición Bienal de Arquitectura comisariada por Baquero, M.: *La mirada del arquitecto, anotaciones, paisajes, impresiones*. Zaragoza.
- Miralles, E., 1987. 'Cosas vistas a izquierda y a derecha (sin gafas)'. Tesis doctoral Enric Miralles Moya. UPC. Barcelona.

Moos, S.v., [1968] 1977. *Le Corbusier*. Barcelona: Lumen

Petit, J., 1989. *Le Corbusier. Textos y dibujos para Ronchamp*. Association ouvre N.D. du Haut, Rompchamp. Ginebra.

Pla, M, 2009. 'Enric Miralles y Raymond Queneau', en *DC. Revista de crítica arquitectónica*, núm. 17-18. P p. 249-252.

Quetglas, J., 2000. '(Desde vers une architecture al primer volumen de Oevres complètes) Enric Miralles', en *El Croquis* 100-101. Madrid. Pp.26-31.

Quetglas, J., 2008. *Le Corbusier en la India*. <http://scalae.net/evento/le-corbusier-en-la-india>.

Rewal, M., 2000. *Le Corbusier en la India: Ahmedabad y el Capitolio de Chandigard*. [DVD y libreto]. Fundación Caja de Arquitectos. Barcelona.

Rovira, JM., 2011. *Enric Miralles 1972-2000*. Barcelona: Fundación Caja de Arquitectos.

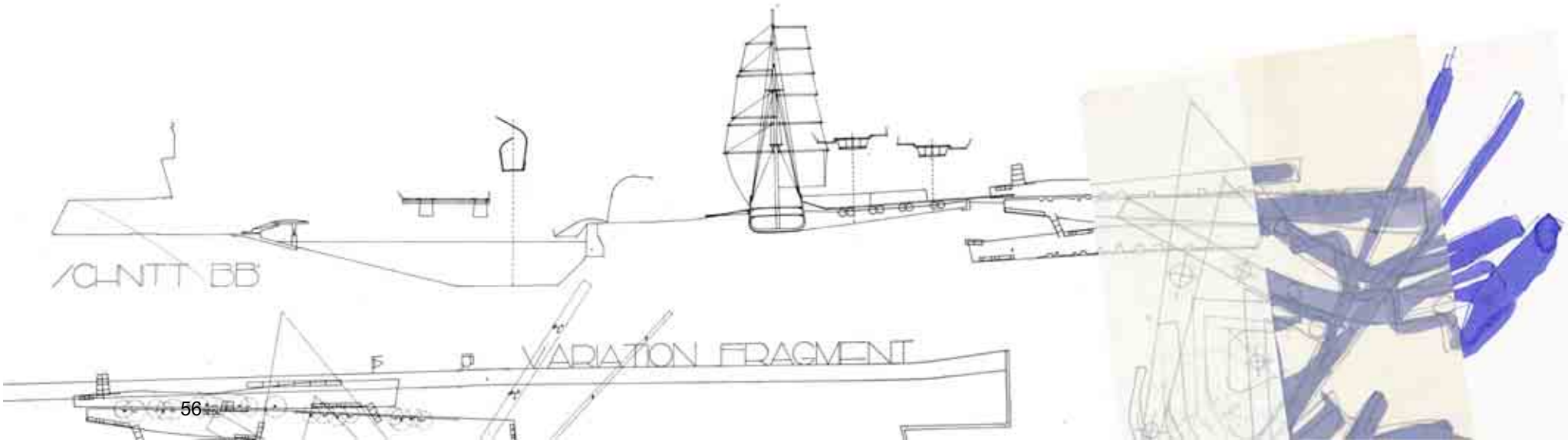
Tagliabue, B., 2011. 'Alegorías, formas y monólogos relevantes. 1991-1994', en *Enric Miralles 1972-2000*. Edición a cargo de Rovira, JM.

Wittkower, R., [1977] 2006. *La alegoría y la migración de los símbolos*. Biblioteca de ensayo Siruela. Madrid

Zaragoza, I., Esquinas, J., 2014. 'Le Corbusier visto a través de los ojos de Enric Miralles. Anotaciones de viaje'. *Actas del 15 Congreso Internacional de EGA*, pp.691:696.

3. ENTRE

REPRESENTACION Y PROYECTO



3.1 EXPLORANDO POR EUROPA.

LA ALEGORÍA COMO LENGUAJE. EL SIMBOLO DE LA CRUZ: CONCURSO CENTRO CÍVICO EN NIEDERRAD.
DAR LA VUELTA A UN BOLSILLO: PROPUESTA DE RECONVERSIÓN DE EDIFICACIONES INDUSTRIALES EN FRANKFURT.

‘...Conocer su forma y ver cómo su tamaño cambia ese lugar.

**Al darle la vuelta al bolsillo
–dentro-afuera-**

**caen los objetos y
los recompensamos.**

**Este movimiento,
este modo de aparecer**

queda para otros proyectos¹’.

[00] (← pag ant.) Enric Miralles, 1993. Concurso Reutilización del puerto de Bremerhaven. Fragmentos de ‘manchas’, dibujos y maqueta. Montaje de la autora de la tesis.

¹ Miralles, Enric., 1991. El interior de un bolsillo, *El Croquis* núm. 49-50, P. 199’

LA ALEGORÍA COMO LENGUAJE. EL SÍMBOLO DE LA CRUZ

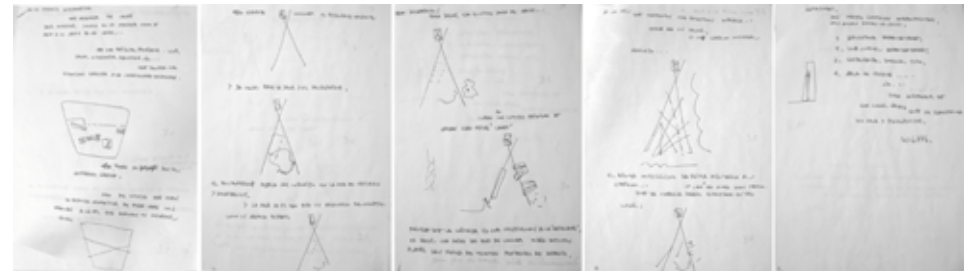
A mediados de 1991 se presentaría por primera vez a un concurso convocado más allá de la frontera de su territorio natal. Se trataría de una convocatoria restringida para proyectar un nuevo centro cívico en Frankfurt, ciudad próxima para Miralles ya que desde el año anterior habría sido invitado a impartir clases magistrales en la Staedeschüle, y en fechas próximas ganaría el concurso para ejercer la dirección de la citada escuela de artes y arquitectura; relevando a Peter Cook.

El centro denominado 'Burgerhaus' situado en el barrio de Niederrad, a las afueras de la ciudad, se emplazaría en un solar con fachadas a dos calles paralelas. En el plano de situación se puede observar que se trata de una zona aparentemente desarticulada, en una manzana que incluye edificaciones de diferente tipologías [02]. Su propuesta fragmenta el programa en edificaciones independientes entre sí formando una *nueva calle*. Dos muros cruzados organizan todos los elementos y una gran cubierta se repliega uniendo el conjunto:

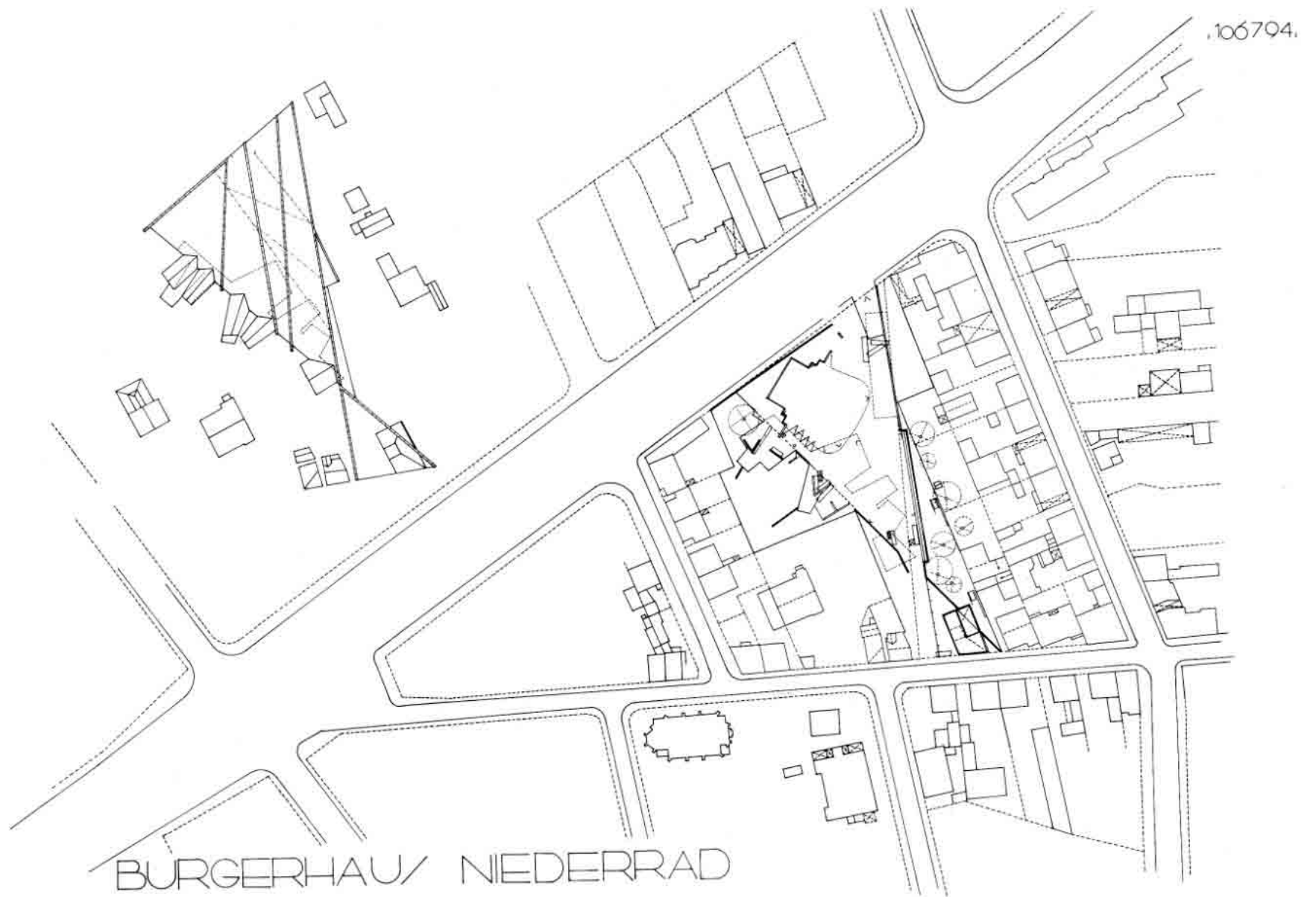
'Las dos paredes se encuentran en el área formando un teatro para las representaciones de la comunidad de vecinos' (Miralles 1996, p.150).

Miralles se ayudaría de una memoria gráfica para explicar su propuesta. A partir de unos dibujos muy esquemáticos, sus *anotaciones* involucradas en una representación *casi teatral* del proyecto, donde la cruz ejerce de fondo de escenario; las *escenas* se van sucediendo tantas veces como cree necesario, dibujando aspas que hacen de hilo conductor a todos los *desplazamientos, giros, gestos, saltos, vibraciones* de su relato [01].

Las memorias gráficas ha sido un recurso que ha ido apareciendo posteriormente, con diferentes grados, en presentaciones de concursos desarrollados por otros arquitectos próximos a Enric Miralles.



[01] Miralles, E., 1991. Concurso Centro Cívico 'Burgerhaus en Frankfurt. Memoria gráfica. Manuscrito en tinta sobre papel A4. (Archivo EMBT y Fundació Enric Miralles).



[02] Miralles, E., 1991. Concurso Centro Cívico 'Burgerhaus Niederrad' en Frankfurt: plano de emplazamiento. Tinta china sobre papel vegetal. (Archivo EMBT y Fundació Enric Miralles)

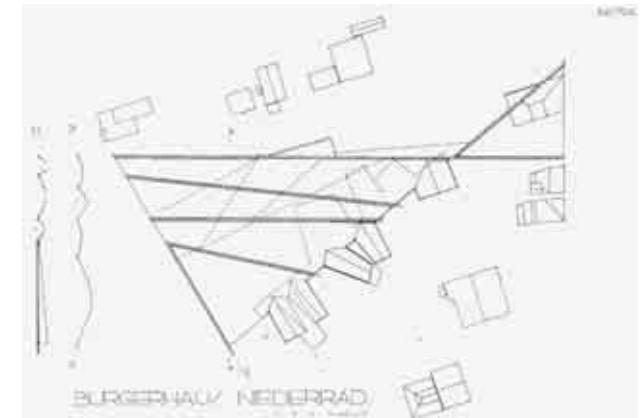
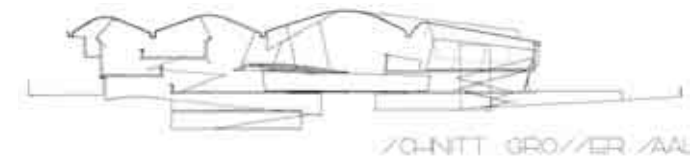
El dibujo del plano de emplazamiento resume y presenta gran parte del proyecto. A partir de un minucioso y preciso control geométrico, desarrollaría todo el contexto urbano. Su contundente propuesta destacará sobre los diferentes tipos de líneas dibujados con grosor de línea 0,1, donde quedan patentes esas figuras organizadas pero independientes que forman el edificio y que reservan a la vez un gran espacio en el interior que se convierte en la sala y el polideportivo. En la parte superior izquierda se puede observar la **cruc** ‘inestable’, cuya repetición muestra los sistemas de cubiertas. En un dibujo detalla parte del sistema constructivo y se pueden apreciar los canales de desagüe y parte de la estructura de la cubierta de bóvedas *a la catalana* [03].

Además dedicaría otra lámina a explicar este elemento con más detalle [03, 04]: se puede apreciar que el sistema constructivo de las secciones es el que da forma a la cubierta...Unas formas que viajarán en el tiempo y se transformarán en proyectos futuros como el **Mercado de Santa Caterina** en Barcelona o la **Biblioteca de Palafolls** (EMBT Miralles Tagliabue, 1997).

Miralles (1996, p.150) explicaría la forma generatriz de su propuesta como una alegoría a la cámara oscura²:

**‘La forma geométrica generatriz de este edificio,
dos muros que convergen
como dos rayos visuales
en una cámara oscura,
transforma este proyecto
en una máquina
para cambiar las dimensiones de las cosas,
donde lo grande
se puede transformar en pequeño’**

² La cámara oscura es un instrumento óptico que permite obtener una proyección plana de una imagen externa sobre la zona interior de su superficie. Consiste en una caja cerrada y un pequeño agujero por el que entra una mínima cantidad de luz que proyecta en la pared opuesta la imagen del exterior. Constituyó uno de los dispositivos ancestrales que condujeron al desarrollo de la fotografía..



[03] ↑ Miralles, E., 1991. Concurso Centro Cívico ‘Burgerhaus Niederrad’ en Frankfurt: sección. Fragmento de un plano. Tinta china sobre papel vegetal.

[04] ↓ Miralles, E., 1991. Concurso Centro Cívico ‘Burgerhaus Niederrad’ en Frankfurt: Lámina de cubiertas. Tinta china sobre papel vegetal.

[05] Pag. Siguiente →: Miralles, E., 1991. *Ibidem*: Planta baja. (Archivo EMBT y Fundació Enric Miralles)

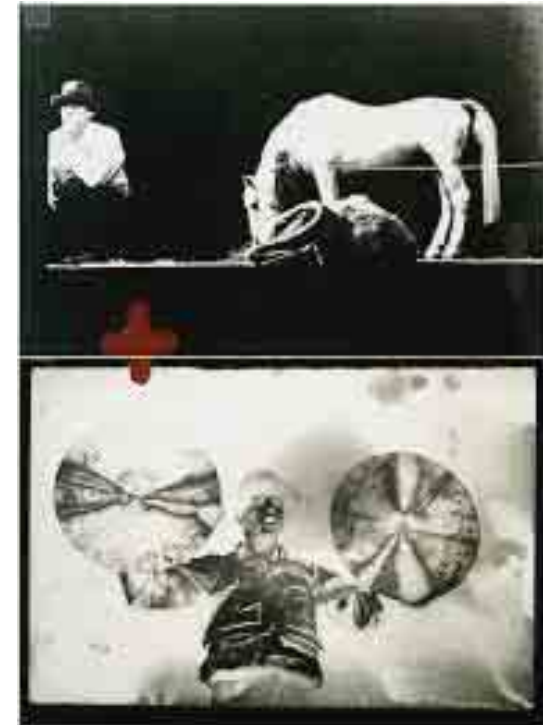
Ya se ha comentado que uno de los signos que fascinaría a Miralles sería el de la cruz, en muchos de sus dibujos de épocas anteriores aparecería con diferentes formas y tamaños. La grafía de la cruz la iría girando, transformándola en la “cruz de San Andrés”. A propósito del simbolismo de este signo en los proyectos, Benedetta Tagliabue (2011, p.302) explica:

‘Enric en estos años, daba conferencias en las que explicaba su interés por el símbolo de la “cruz”: negación e indicación al mismo tiempo, subrayar y negar...este simbolismo profundo le fascinaba...lo explicaba con arte, con Tapies, con Beuys³, y en este proyecto lo experimentó en un esquema de planta, que separa y une al mismo tiempo un lugar’. [06]

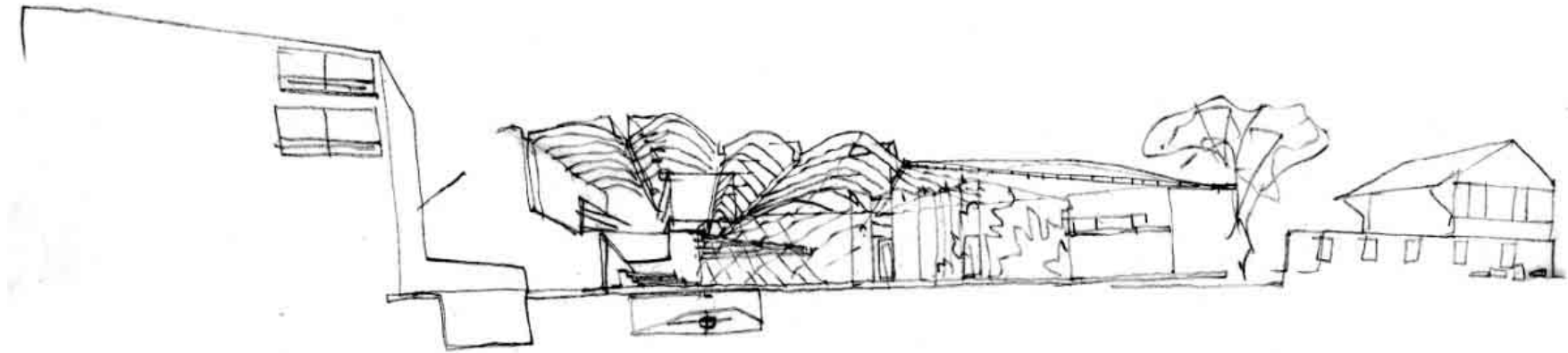
Entre el material de proyecto se encuentra un dibujo realizado a mano alzada en tres dimensiones. A partir de un trazo muy suelto representa los elementos del entorno en perspectiva y explica su propuesta con una sección transversal fugada. De esta manera muestra la relación exterior-interior que explica en la memoria, y el concepto del sistema constructivo de la gran cubierta, que es la que da forma a la edificación [07].

En anteriores proyectos habíamos visto representaciones en perspectiva como material de trabajo o representación. El que se presenta aquí quizás será de los últimos que realizaría en tres dimensiones, ya que iniciará una etapa en la que mostrará más interés por provocar un cierto esfuerzo de abstracción al representar su trabajo.

³ Joseph Beuys fue un artista alemán que trabajó con varios medios y técnicas como escultura, performance, happening, vídeo e instalación. Miembro más significativo del movimiento neodadá Fluxus.



[06] Beuys, J., 1985. *Ifigenia/Tito Andrónico*. ‘Documento’ depositario de la memoria de la performance del autor titulada *Titus/Ifigenia*, desplegada en Frankfurt en 1969. Litografía. (*Museo Universitario de Arte Contemporáneo w.w.w.muac.unam.mx*)



Tal como se describe en palabras del teórico de arquitectura Maurici Pla⁴ (2001, p.9):

‘ (...) es cierto que el joven Miralles se propone construir espacios a través de representaciones perspectivas. Ahora bien, estas perspectivas pronto se convierten en construcciones *objectuales* que muestran con demasiada inmediatez la realidad de los espacios pensados. Entonces Miralles empieza a interesarse por la planta (...) y enseguida se interesa especialmente por el plano de emplazamiento, que acaba siendo lo más importante⁵’.

Los paneles del concurso se entregaron el mes de septiembre de 1991 en Hamburgo, y el veredicto del jurado otorgó el segundo premio a su proyecto.

⁴ Maurici Pla es arquitecto y profesor de la ETSAB, fue colaborador del estudio de Enric Miralles.

⁵ Traducido por la autora (original en catalán).

[07] Miralles, E., 1991. Concurso Centro Cívico ‘Burgerhaus Niederrad’ en Frankfurt: visión del conjunto. Sección fugada a mano alzada, técnica nada habitual en Miralles. Grafito sobre papel vegetal, 40x15cm. (Archivo EMBT y Fundació Enric Miralles)

DAR LA VUELTA A UN BOLSILLO:
RECONVERSIÓN DE EDIFICACIONES INDUSTRIALES EN FRANKFURT.

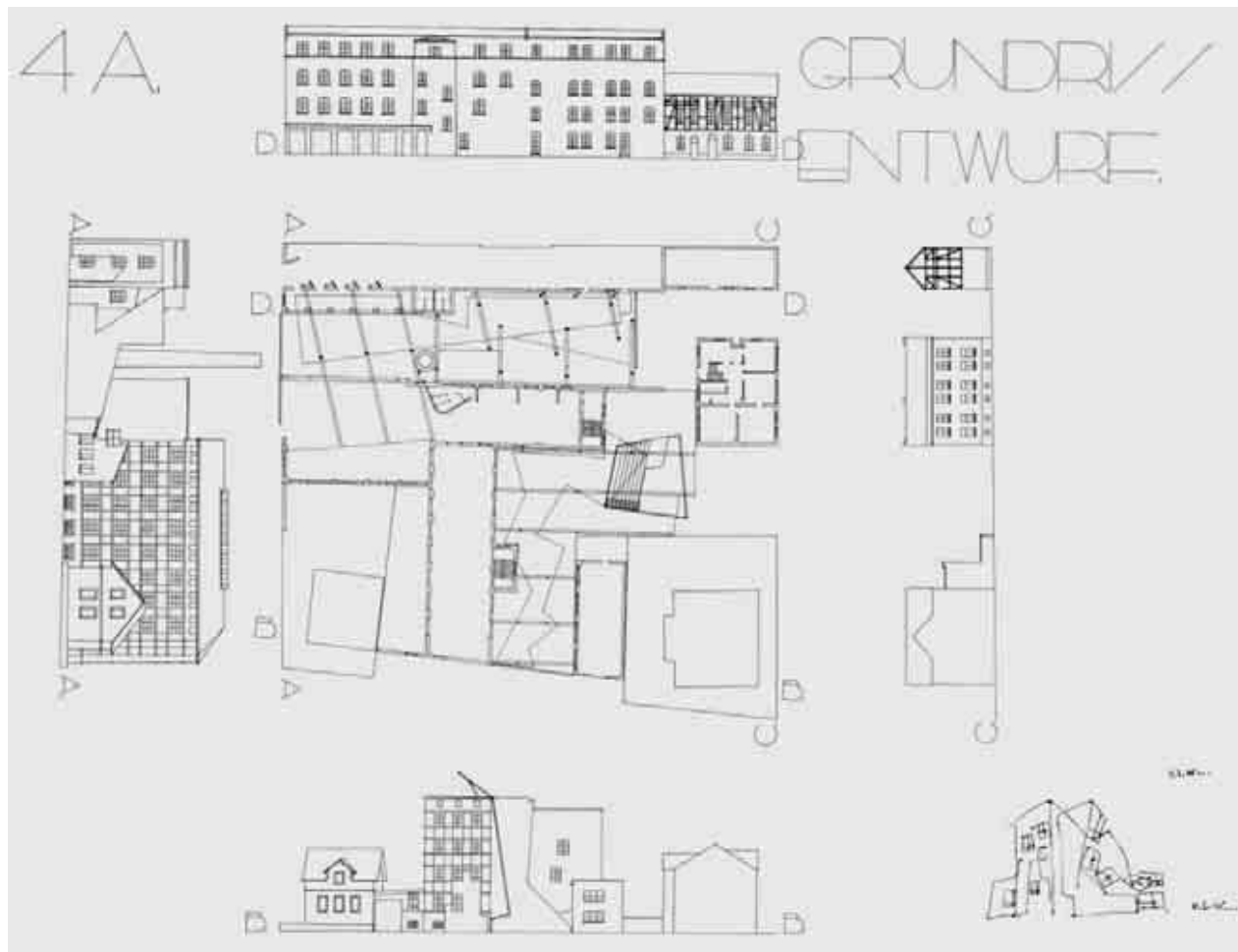


Dos meses más tarde de entregar el concurso de Niederrad, participaría en una convocatoria de propuestas para repensar el futuro de una zona industrial en la misma ciudad de Frankfurt, denominada ‘Coloquio Industria y Cultura’, en el que participaron diferentes equipos de arquitectos internacionales, entre ellos algunos de gran renombre como Ghery o Foster.

Se trataría de estudiar la reconversión de edificaciones industriales ‘**LederFabrik**’, antigua fábrica de cuero, en viviendas. Su propuesta fundamentalmente se apoyaría en la idea de *reconvertir* la noción de calle con la del espacio interior. En este sentido, el texto explicativo del proyecto se centraría en la alegoría de la acción de ‘**dar la vuelta a un bolsillo**’, de esta manera resulta que lo que estaba dentro, pasa afuera y viceversa. Miralles dibujaría una secuencia gráfica titulada ‘El interior del bolsillo’ con la que relataría casi a modo de comic la idea de su propuesta. Dibujaría el fragmento *brazo-mano-bolsillo* repitiéndolo tantas veces como creyera necesario, ofreciendo así una visión simultánea de la acción que nos remite al título, acentuando con esta representación gráfica la atención al movimiento [08].

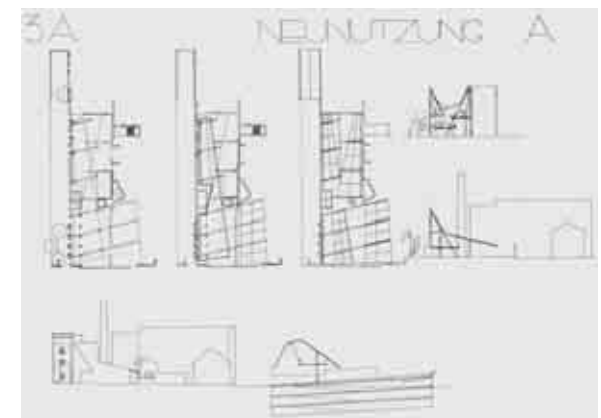
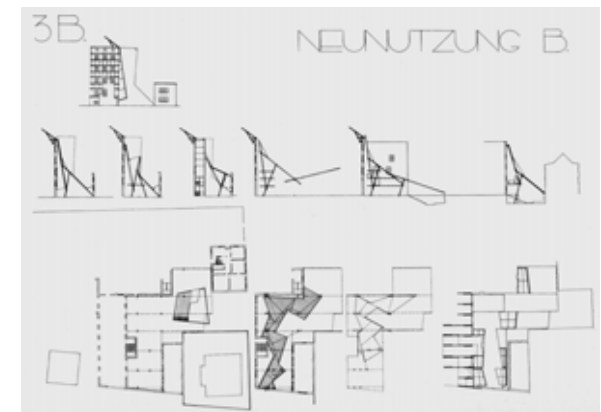
Además publicaría en la revista *El Croquis* un texto con el título casi idéntico: ‘El interior de un bolsillo’ (Miralles 1991 p. 199) donde reflexionaría sobre una manera particular de ver/representar los proyectos/edificios, y el carácter teatral que supone la posibilidad de representarlos a partir de visiones simultáneas.

[08] Miralles, E. , 1991. Concurso Lederfabrik. Dibujo a mano alzada titulado ‘El interior del bolsillo’. (*Archivo EMBT y Fundació Enric Miralles*)



[09] ↑ Miralles, E., 1991. Concurso Lederfabrik. *Lámina 4A*: diseño de la planta general y alzados. El boceto sintético a mano alzada sería la representación teatral del concepto inicial de ‘dar la vuelta a un bolsillo’ a partir de la repetición de la cruz: si consideramos las oberturas del edificio como los *objetos*, podemos observar simultáneamente el bolsillo hacia afuera, con los mismos objetos (ventanas) *recompensados* sobre esas nuevas estructuras⁶. Tinta china sobre papel vegetal.

⁶ Véase apartado 2.2. titulado ‘Buscando entre la iconografía de Le Corbusier.’



[10] ↑ *Ibidem*. *Lámina 3A*: Desarrollo del fragmento A con plantas y secciones. [11] ↓ *Ibidem*. *Lámina 3B*: desarrollo del fragmento B con plantas y secciones⁷. (*Archivo EMBT y Fundació Enric Miralles*)

⁷ Los paneles originales del concurso tienen el fondo blanco. Se han contrastado ligeramente sobre la paginación.

Resulta inevitable remitirnos al citado texto ‘El interior de un bolsillo’ para intentar relacionarlo con la propuesta que nos ocupa. Las palabras de Miralles (1991, p. 199) nos indican que nuestros ojos deben hacer un recorrido *distraído*, sin buscar elementos más primordiales que otros:

‘parecido al zig-zag de una mosca volando en el centro de una habitación.

La mirada distraída

fija estos puntos y reconstruye

un tejido conjuntivo.

No hay transiciones.

Inventa y repite el proyecto (...)

responde al deseo del que proyecta

de poseer todas las formas delineadas

simultáneamente desde todos los ángulos.’

Miralles haría un boceto sintético a mano alzada en perspectiva que sería la representación teatral del concepto inicial de ‘dar la vuelta a un bolsillo’: si consideramos las oberturas del edificio como los *objetos*, podemos observar simultáneamente el bolsillo hacia afuera, con los mismos objetos (ventanas) *recompensados* sobre esas nuevas estructuras, viendo ‘*cómo su tamaño cambia en ese lugar*’. Este apunte lo incluiría en una de las láminas representación del concurso, la 4A [08].

Cabe mencionar la repetición del signo de la cruz, como hemos visto también entre los documentos de Niederrad. En este caso se hace evidente en el esquema perspectivo que se incluye en la lámina, donde aparece a modo de repetición [09]. En el capítulo titulado ‘Referentes. Le Corbusier y los viajes como referente’ se analizan las conexiones entre la obra de Le Corbusier y Miralles; y uno de los ejemplos que se cita es la representación de estas **cruces** enmarcadas por las ventanas en el mencionado boceto, que se interpreta éste como una referencia hacia ‘la ventana’⁸ de Le Corbusier.

⁸ véase Le Corbusier, [1955], 1989. *Le Poème de l’Angle Droit*, p. 170; y Krustup, M., 1991. *Porte Email. Le Corbusier Palais de l’Assemblée de Chandigarh*. Pp.29:30

Si observamos los dibujos de la propuesta a partir de ese recorrido *distraído*, con la visión simultánea de todas las proyecciones rigurosamente dibujadas de los paneles del concurso; se percibe un conjunto de edificaciones que se van integrando entre las edificaciones existentes en el lugar. La propuesta se aprecia como una configuración en la que no se encuentra distinción ni formal ni material entre fachadas y cubierta [09-11]. Proyectos posteriores de Miralles también se trabajarán en esta línea, como el proyecto de la rehabilitación y ampliación del **Ayuntamiento de Utrecht** o el **Parlamento de Edimburgo** (Miralles/Tagliabue EMBT, ambos). Esta manera de hacer nos remite al concepto de ‘orden conglomerado’ postulado y practicado por los Smithson⁹, que lo definirían como:

**‘Utilizamos el término “orden conglomerado” para la sensación que experimentamos ante una estructura que se está ordenando (...)
con capacidad para absorber adiciones espontáneas, substracciones y modificaciones técnicas, que no estorban su sentido del orden**

(Smithson 1993, p.60¹⁰)’ [12]



Con una idea similar de indefinición de límites, las palabras de Benedetta (2011, p.303) explicaran el proyecto de Lederfabrik:

‘(...) a partir de las ruinas de los muros de carga, ya no se delimitara el dentro y el fuera, sino que el interior y el exterior pudieran ser interpretados según otros criterios. Así es como aparecen una serie de nuevas estructuras, que nacen junto a los grandes muros perimetrales, y que permiten sostener nuevos usos y programas que van sucediendo a su alrededor de los muros de la antigua fábrica’.

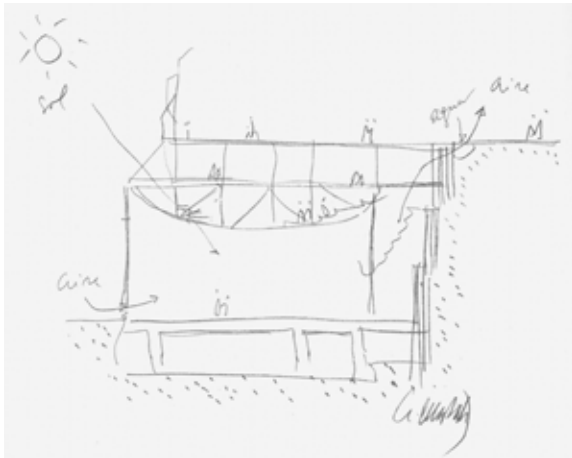
⁹ Miralles asistiría como estudiante becado por la ETSAB al workshop ILAUD (Laboratorio Internacional de Arquitectura y Urbanismo, Urbino 1977), impartido entre otros por Alison y Peter Smithson. Cabe mencionar unas palabras de éste: ‘-el período ILAUD- (...) coincide con la eclosión del Orden Conglomerado (...) la conciencia de que la intervención del edificio en la configuración del territorio y la configuración espacial de éste deben ocupar el centro de nuestra obra (Smithson , P., 1997)’; Citado por Vidotto, M., en *Alison + Peter Smithson. Obras y proyectos*. P. 8.

¹⁰ citado por Millán, A., 2006; en ‘Notas sobre el orden conglomerado’. Revista *EGA* nº 11. Valencia. P.88

[12] ↑ Smithson, A.,P., 1985. Porche para Axel y Karlchen Bruchhauser. Axonometría del porche. (Vidotto, M., 2005. *Alison + Peter Smithson. Obras y proyectos*)

Las nuevas estructuras propuestas, a modo de equilibrios inestables, se podría decir que evocan la sección del Gimnasio Maravillas de Alejandro de la Sota [13]; esas geometrías, la manera de entrar la luz...

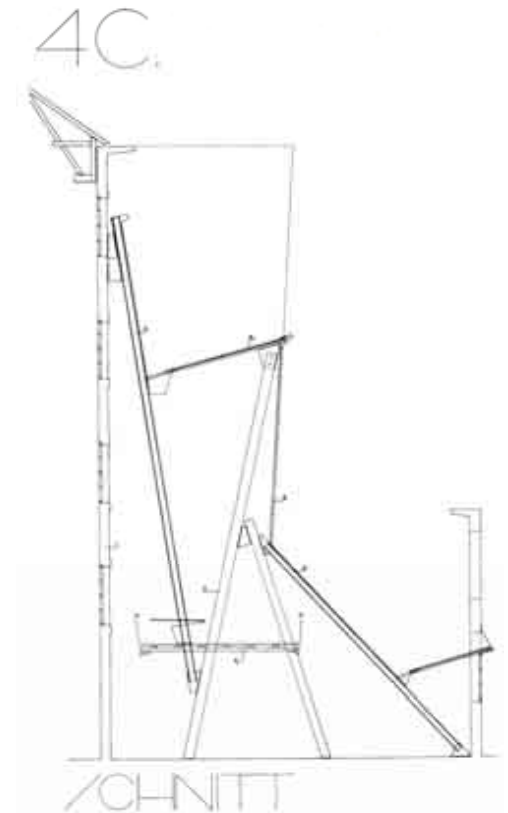
Dedicaré una lámina a detallar los nuevos cerramientos indicando también las definiciones de los materiales, ya que su obsesión por la precisión en la **geometría**, la estructura y la construcción serían sus instrumentos básicos de trabajo para determinar la forma lógica, y que muestra afinidad con el gimnasio. Una forma semejante a cómo la curva de la cercha, la cual funcionaliza unos nuevos espacios en su interior, y una sección que nos recuerda el perfil de la valla del gimnasio [14].



La producción de material de trabajo en los proyectos de **Niederrad** y **Lederfabrik**, lo forman documentos de representación gráfica, en los que cada lámina incluye simultáneamente amplia información. En este sentido se cita un texto de Miralles donde explica la importancia de este método 'económico' de trabajar:

‘Incluso los primeros concursos fueron trabajados pensados en el ámbito de la construcción. Y su representación en planos transmite un modo económico de trabajar que necesita de la presencia simultánea del máximo número de datos para definirse. Sobre una misma planta aparece el resto de la construcción.

(Miralles 1993, p.27)



[13] ← Alejandro de la Sota, 1960. Sección Gimnasio del colegio Maravillas. (Abalos, I., Llinàs, J., Puente, M., 2009. Alejandro de la Sota.)

[14] ↑ Miralles, E., 1991. Lederfabrik, edificaciones industriales en reconversión. Detalle constructivo. Tinta china sobre papel vegetal. (Archivo EMBT y Fundació Enric Miralles)

REFERENCIAS AL TEXTO

- Abalos, I., Llinàs, J., Puente, M., 2009. *Alejandro de la Sota*. Barcelona: Fundación Caja de Arquitectos.
- Deleuze, G., 1969. *Différence et répétition*. Paris.
- Millán, A., 2006. 'Notas sobre el orden conglomerado', en revista *EGA* nº 11. Valencia .P.88
- Miralles, E., 1991. 'El interior de un bolsillo', en Miralles/Pinós, 1983-1990 *El Croquis* núm. 49-50, Madrid. P.199.
- Miralles, E., 1993. 'Lugar y aprendizaje. Una entrevista con Enric Miralles'. Por Mateo, J L. *Arquitectura Viva* nº 28, pp 26-28.
- Miralles, E., 1996. *Enric Miralles. Opere e progetti*. A cura di Benedetta Tagliabue Miralles con un saggio di Juan José Lahuerta. Milan: Electa, pp. 148-151
- Pla, M., 2002. 'Del punt de fuga al Lungo Mare', en *INDE* nº7. Colegio de Arquitectos de Cataluña. Barcelona.
- Smithson, A y P, 1993. 'Conglomerate Ordering', en *Italian Thoughts*. A. and P. Smithson
- Vidotto, M., 2005 [1997]. *Alison + Peter Smithson. Obras y proyectos*. Gustavo Gili: Barcelona.
- Tagliabue, B., 2011. 'Alegorías, formas y monólogos relevantes. 1991-1994', en *Enric Miralles 1972-2000*. Edición a cargo de Rovira, JM. Barcelona: Fundación Caja de Arquitectos. Pp.301-312
- Zaragoza, I; Esquinas, J., 2012. 'De la arqueología al orden conglomerado. Notas al proceso gráfico de Miralles y Tagliabue en relación a la rehabilitación del Ayuntamiento de Utrecht'. *Actas del 11 Congreso Internacional de Expresión Gráfica aplicada a la Edificación*, Universidad Politécnica de Valencia. Pp.566:572

3.2 EL IMPERIO DE LOS SIGNOS.

EL TRAZADO DE LAS VÍAS COMO SIGNO: NUEVO ACCESO A LA ESTACIÓN DE TAKAOKA.

LA FIGURA MÍTICA COMO ESTRATEGIA: PABELLON DE MEDITACIÓN DE UNAZUKI.

‘Así estos dibujos son similares a cuando hablamos por gestos...

**esfuerzo
por hacernos entender...**

**hacer entender,
cosas en movimiento,
signos plásticos...**

**cosa y acción
no están
formalmente separados...’¹**

¹ Miralles, Enric, 1987. *Cosas vistas a izquierda y a derecha (sin gafas)*. Tesis doctoral UPC. vol 3, p.4

CONSTRUYENDO DIBUJOS EN EL ESPACIO.

JAPON : NUEVO ACCESO A LA ESTACIÓN DE TAKAOKA Y PABELLON DE MEDITACIÓN DE UNAZUKI

Arata Isozaki coordinaría en 1991 el programa Machi-no-kaō, consistente en invitar a ocho arquitectos europeos a que presentaran sus ideas y métodos de trabajo a los arquitectos japoneses. Estos invitados estudiarían propuestas en diferentes emplazamientos de la prefectura de Toyama, Japón.

Enric Miralles se ocuparía de estudiar los espacios exteriores de **acceso a la estación de tren** de la ciudad de **Takaoka**; así como del proyecto de un **pabellón para la meditación** ubicado en una ruta de los peregrinos, junto a la población de **Unazuki**.

A pesar de la experiencia alemana en concursos en los que simultáneamente estaría desarrollando las propuestas, éstas serían las primeras obras que construiría en el extranjero, y que resultarían muy distantes tanto en el espacio como en el sentido cultural. Miralles explica en sus conferencias² las dificultades en lo referente a la comunicación; tanto en el sentido conceptual como en tiempo.

EL TRAZADO DE LAS VÍAS DE TREN COMO SIGNO³: NUEVO ACCESO A LA ESTACIÓN DE TAKAOKA.

La propuesta de Miralles para la intervención en la **Estación de Takaoka** se basaría en la universalidad de los signos de las vías de tren. Probablemente sería la manera que le permitiría superar algunas barreras lingüísticas propias de la diferencia de las dos culturas. Mirado bajo un punto de vista estructuralista, relacionando imagen y significado, se podría decir que representa de manera *transparente* el objeto (la estación), convirtiéndose literalmente en un icono de la estación. Probablemente la transmisión del *significado* de este proyecto sería más cómoda.



[01] Miralles, E. Intervención en la estación de Takaoka: *Mancha*⁴. Pinceladas de acuarela color azul sobre papel (Reproducción en b/n).

² Véase la transcripción de la conferencia completa de Miralles, E., 'No, así no se juega', pronunciada dentro de los seminarios de la I Edición de la Bienal de Arquitectura y Urbanismo de Zaragoza, en enero de 1992 en el Paraninfo de la universidad.

³ El término *signo* es utilizado en semiología para denominar a todo elemento considerado posible de poseer o atribuir significación. En este sentido las imágenes, palabras, sonidos, etc son signos. Véase apartado 2.1 de la Tesis

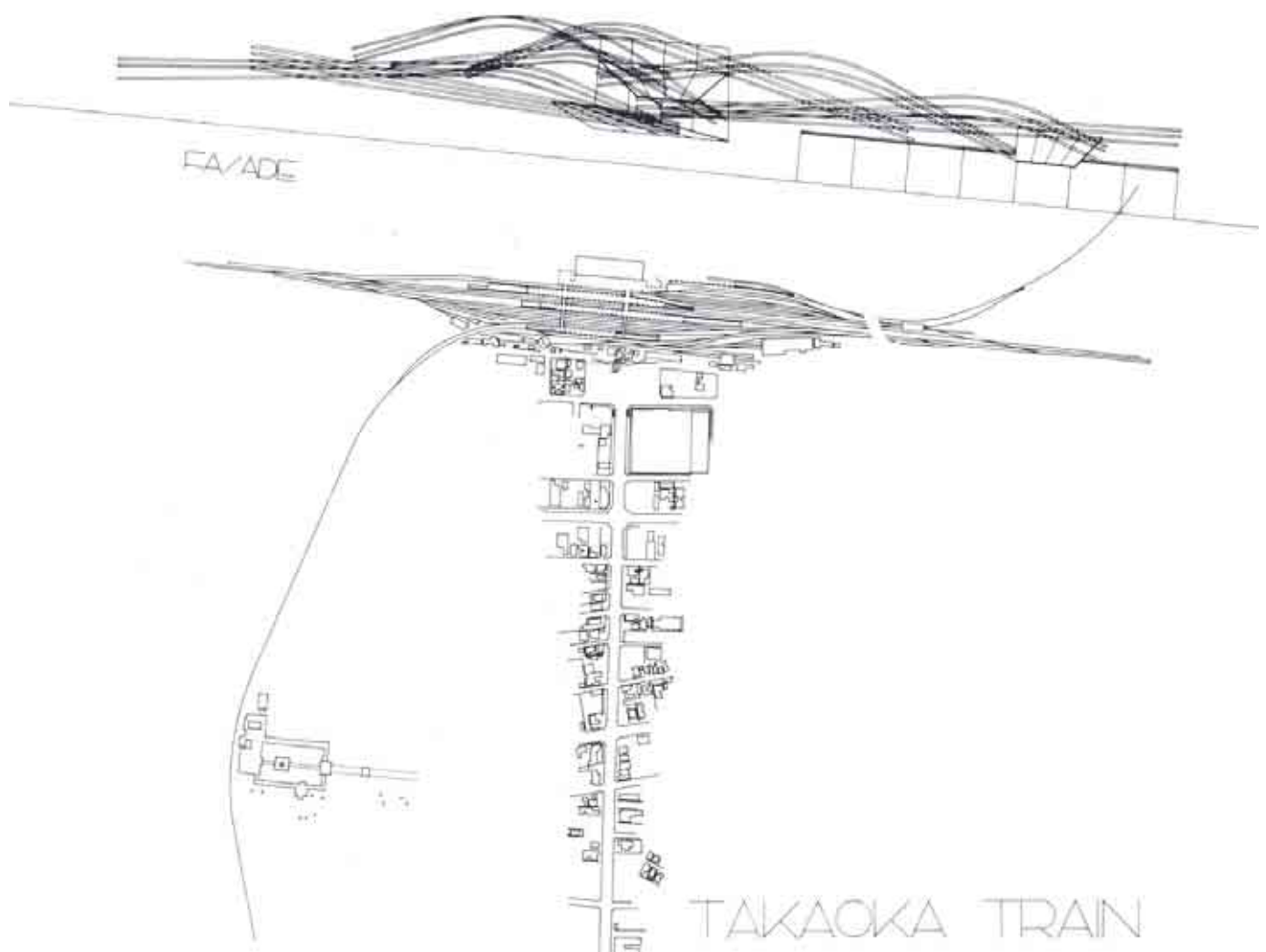
⁴ Véase el artículo escrito por Miralles, 1995. 'Manchas.(Una introducción)'. *Enric Miralles 1983-2000*. Madrid: *El Croquis*. Pp276-277. Exceptuando los concursos de Niederrad y Lederfabrik, se han encontrado las 'manchas' de todos los proyectos de la etapa estudiada en la Tesis; y también lo realizaría en trabajos posteriores.

Roland Barthes, pensador de referencia⁵ de Miralles, en su libro *El imperio de los signos*, escribe ‘*el Japón*’ que ha impresionado sus sentidos y su imaginario, no se trata del Japón real, sino una suma de signos, de elementos, de formas, que denomina ‘el Japón’. Es oportuno leer un fragmento donde describe la estación japonesa:

‘(...) la estación le da al barrio esa referencia, que , en opinión de algunos urbanistas, permite a la ciudad significar, ser leída. La estación japonesa está atravesada por mil trayectos funcionales, desde el viaje hasta la compra (...)destinada al comercio, al pasaje, a la partida, y conteniéndolo todo, sin embargo, en un único edificio, la estación (...)está limpia de ese carácter sagrado que marca ordinariamente a los grandes puntos de referencia de nuestras ciudades: catedrales, iglesias, alcaldías, monumentos históricos (Barthes 1991, p.58)’.

Ya se ha comentado anteriormente el creciente interés de Miralles en los planos de emplazamiento. Lejos de dibujar miméticamente los elementos del lugar, en cada proyecto refleja su visión particular estableciendo múltiples conexiones desde su propuesta. La estación de Takaoka abriría un nuevo acceso situado al otro lado de las vías del tren. Esto provocaría la necesidad de intervenir sobre la fachada ya construida y sobre la plaza frente a la nueva entrada sur, objeto del encargo de Miralles. La propuesta del arquitecto consistiría en *significar* el nuevo acceso a la estación, en relación a la nueva plaza, así como a la avenida que acaba en ella y, a su vez, a la ciudad de Takaoka.

⁵ véase el artículo Miralles, E., 1997. ‘Takaoka, Unazuki’., donde dice: ‘Me acuerdo de *L’Empire des Signes* de Roland Barthes’, en *Arquitectura Viva* nº 52, Madrid.



[02] Miralles, 1991. Intervención en la estación de Takaoka: plano de emplazamiento. Tinta china sobre papel vegetal. (Archivo EMBT y Fundació Enric Miralles)

El dibujo del plano de emplazamiento sintetiza claramente toda la sistematización geométrica del proyecto [02]. Entre las escuetas líneas que destacan sobre la gran superficie expresamente sin dibujar de la lámina, uno puede imaginar claramente el final de perspectiva de la larga avenida, coronado con la caligráfica propuesta del proyecto. Sin embargo, la densidad de trazos que aparecen en la parte superior de la lámina, remiten a la imagen del llegar y salir de las vías en la estación. La propuesta de la intervención en la fachada, dibujada en el alzado, queda claramente relacionada por semejanza con su objeto (la estación), pasando a alzado unas formas que se encuentran en planta, un recurso que se puede observar en algunos de los primeros proyectos de los 'Five Architects'. Es en este sentido que la imagen se convierte en un icono⁶, mostrando una *repetición* de su explícito significado.

⁶ icono (del gr. 'eikón, -onos', imagen). Signo que tiene una relación de semejanza con el objeto representado. Véase capítulo 1

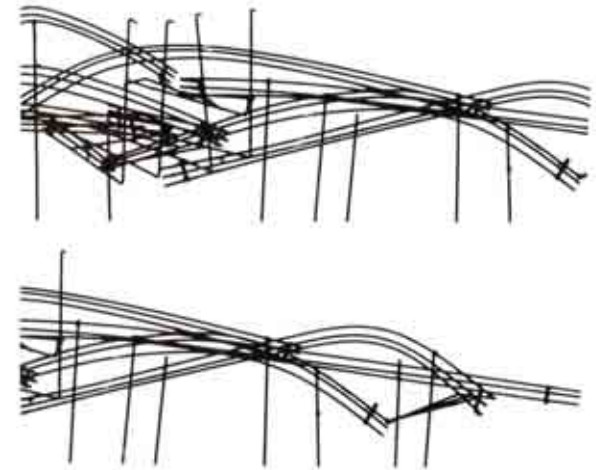
Miralles abordaría muchos de los trabajos con el acto de la repetición, aunque , eso si, siempre lejos de hacerlo de modo directo. Remontándonos a su tesis doctoral, en una de las citas que hiciera a Deleuze, transcribiría:

‘Se trata de producir en la obra un movimiento capaz de conmover el espíritu fuera de toda representación; se trata de convertir al movimiento mismo en una obra, sin interposición; se trata de substituir por signos directos las representaciones mediatas; de inventar vibraciones, rotaciones, torbellinos, gravitaciones, danzas o saltos que alcancen directamente al espíritu... Es una idea de hombre de teatro, una idea de escenógrafo’.⁷

El punto de partida de Miralles (1993, p.22) sería la interpretación de ‘la ciudad como un sistema de comunicaciones, en un lugar que además es un cruce de las comunicaciones’⁸.

A modo de aproximación al lugar, realizaría sus instantáneas de la ciudad, como no podría ser de otra manera, algunas de ellas agrupadas en fotomontajes. Su mirada se detendría en la particular manera en que el cableado de los servicios (electricidad , telefonía, etc) discurre por la ciudad, debido a las normativas por seísmos. Los cables saltan de un pilón a otro sin tocar el suelo, dibujando líneas en el aire por todas las calles. Miralles (1995, p.6) explica que la fachada podría ser descrita como referencia a esos pilones que soportan la electricidad [03].

La imagen que se acompaña [04] son fragmentos de la maqueta de alambre correspondiente a la propuesta de la fachada de la estación. En ella se puede apreciar una alegoría a los tendidos eléctricos de las ciudades japonesas; como si se tratara de una serie de ‘trazos’ sintéticos, donde las líneas sinuosas ‘dibujadas en el espacio’ recuerdan las catenarias de esos cables que van descansando en los pilares, formando parte consustancial del paisaje. Se trata de una fotografía intencionada donde existe una relación directa entre la información fotográfica, la imagen real de los cables de la ciudad y la imagen dibujada de la propuesta de fachada. Este recurso lo utilizaría también en el proyecto de Unazuki, que estaría realizando simultáneamente.[03-06] .

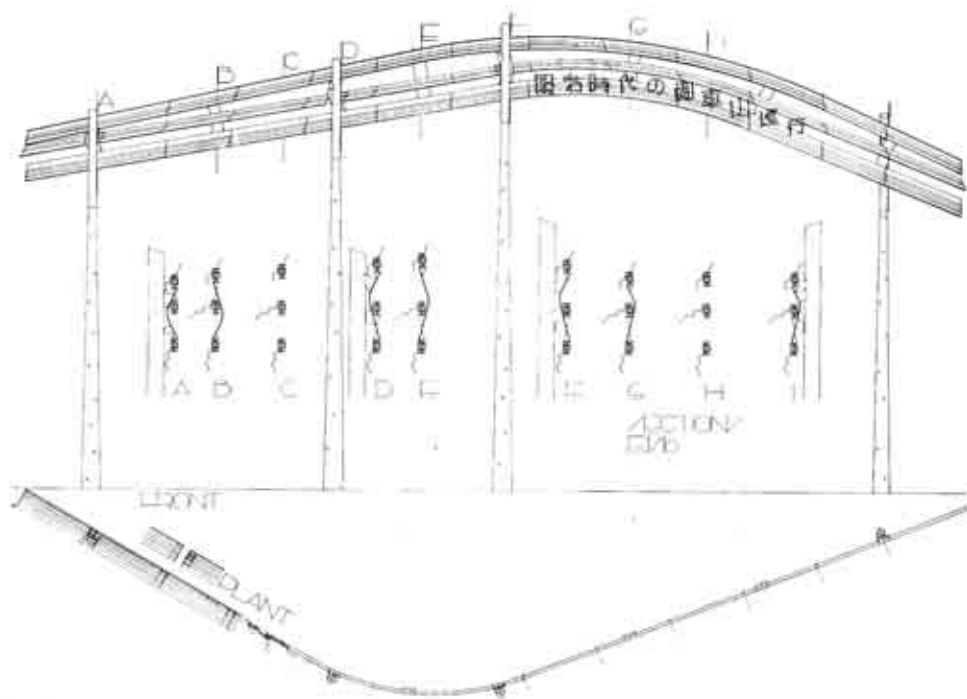


[03]↑ Miralles, 1991. Diapositiva de la ciudad de Takaoka. Foto original en color (*Mixed Talks. Architectural monographs n° 10*)

[04] ↓ Miralles, 1991. Intervención en la estación de Takaoka: fragmentos de la maqueta de alambre que adquieren la cualidad de dibujo. © Lourdes Jansana. (*Mixed Talks. Architectural monographs n° 10*)

⁷ Deleuze, G., 1969. *Différence et répétition*, citado por Miralles en ‘*Cosas vistas a izquierda y a derecha (sin gafas)*’. Tesis doctoral, 1987. vol 1, p.26

⁸ Véase la transcripción de la conferencia ‘Acceder’ impartida por Miralles dentro del ciclo *La pequeña arquitectura* celebrado en la Universidad Internacional Menéndez Pelayo de Santander en julio de 1993.



[05] ↑ Miralles, 1991. Intervención en la estación de Takaoka. Fotomontaje del paisaje urbano, y en primer plano, la maqueta de alambre realizada moldeando hilos de metal montada sobre la base de cartonpluma. Técnicas que utilizará por primera vez en estos proyectos de Japón. 72x22x17cm. Presentación gráfica remontada por la autora. (*Mixed Talks. Architectural monographs n° 10*)

[06] ← Miralles, 1991. Intervención en la estación de Takaoka. Detalle de una de las familias que componen la estructura que se coloca frente a la fachada de la estación. Se dibujan los soportes, vigas, perfiles de aluminio y rótulo. Tinta china sobre papel vegetal. Escala 1/20. (*Archivo EMBT y Fundació Enric Miralles*)

Abramos un paréntesis para introducir el tema de las **fotocomposiciones**. Una de las herramientas que se podrían calificar como personales del arquitecto, son los montajes con fotos al estilo ‘Hockney’. Ese mismo año 1991, publicaría por primera vez sus obras en construcción con este tipo de representación mencionando: ‘(...) **Aquí, en estos montajes sólo insistir en la simultaneidad de la percepción en relación al proyecto**’⁹.

Volviendo al proyecto de Takaoka, con la intención de tener presente el emplazamiento durante el proceso de proyectación; Miralles uniría las fotografías tomadas desde la estación, formando una especie de abanico con el que dibujaría el *skyline* de la ciudad desde el lugar de actuación [05]. En el primer plano de la imagen se puede apreciar el vacío de la plaza frente a la estación, en la que únicamente le permitirían intervenir en seis puntos concretos. Se puede apreciar la intención de la propuesta consistente en la utilización de elementos constructivos similares a la vías del tren, alterándolos formalmente en un dibujo parecido al que forman las vías que se multiplican, se deforman e intersectan al llegar y salir de la estación.

Y la presentación de su propuesta a los promotores y arquitectos japoneses también formaría parte de ese *cruce de comunicaciones* al que Miralles aludía refiriéndose al punto de partida de su proyecto. Para ello se montaría una especie de escenario con sus materiales de trabajo. Los *actores principales*, es decir, la maqueta de la propuesta, destacaría sobre el fondo de la escena. Así, nos encontramos por un lado con la fotocomposición del paisaje urbano, y por otro lado -y en primer plano-, con la maqueta realizada moldeando hilos de alambre. De esta manera ese *dibujo construido en el aire* que sería el actor principal, dejaría ver esos plegamientos y estiramientos, remitiéndonos de nuevo a esa *repetición*, presente en las palabras de la cita de Deleuze. La imagen resultante sería su primera representación mediante un fotomontaje¹⁰ [05].

El dibujo de la figura [06] es un detalle a escala 1/20, con gran voluntad de precisar aquella información de pequeña medida; en planta, alzado y sección; de una de las *familias* que componen la estructura que se coloca frente a la fachada de la estación. Se pueden apreciar los cuatro mástiles que soportan los grupos de tres perfiles que conforman las *vías de tren*, así como el detalle del perfil con sus diferentes situaciones en el espacio¹¹. La información sobre llegadas y salidas está indicada con los signos de escritura japonesa superpuestos, información claramente visible para el pasajero que llega a la estación desde la plaza.



[07] Imagen de una escenografía de Teatro Kabuki.

⁹ Véase Miralles, E., 1991. ‘El interior de un bolsillo’, en *El Croquis* núm. 49-50, P.199.

¹⁰ véase la definición de fotomontaje (Krauss 1985, p.118): ‘Los vanguardistas de los años veinte concebían el fotomontaje como un medio de infiltración de la mera imagen de la realidad en su significado. Para ello recurrían a la yuxtaposición de imágenes, de la imagen con el dibujo, o de la imagen con el texto’.

¹¹ Miralles explicaría que los japoneses, en la ejecución de las obras decidieron eliminar uno de los tres perfiles, dejando la estructura con dos perfiles. *Ibidem* nota 7.

Para introducir un posible referente en este proyecto, citaremos de nuevo unas palabras de Miralles:

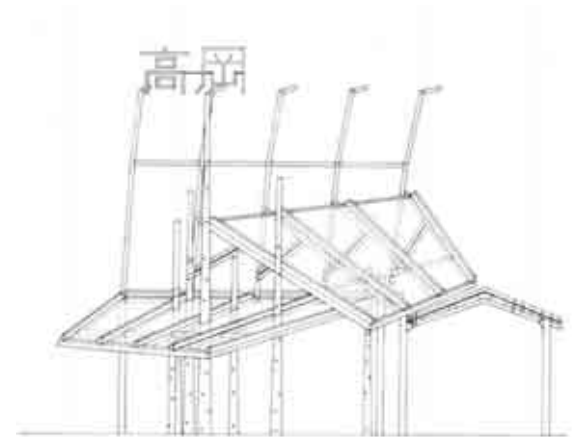
‘el arte de iniciar el pensamiento, el camino de inventar y representar cosas. (...) está condicionado por lo que se explica al proyecto fuera del mismo proyecto’¹².

El universo que engloba la capacidad creativa del arquitecto sería muy compleja. Uno de los referentes de su variado imaginario sería -según afirman algunos críticos-, la arquitectura de Josep Maria Sostres¹³.

Si observamos los dibujos de Miralles de Takaoka con detenimiento, mirándolos fuera de contexto, nos encontramos con una sorpresa...El alzado que dibuja la pérgola del nuevo acceso a la estación [08], nos recuerda a una de las primeras casas de Sostres, la de Bellver de Cerdanya (1948-50) [09]. Haciendo un ejercicio de abstracción, se puede identificar, en el fragmento del dibujo de la pérgola a dos aguas de Takaoka, la cubierta de la casa de Bellver. Se interpreta como referencia a cómo afrontar un giro de cubierta en una cubierta definida como ‘a dos aguas’. Asimismo, se pueden apreciar afinidades entre las pérgolas de ambos trabajos. Por tanto, los dos elementos serían gemelos en cuanto al contenido, muy lejos de serlo en su sentido literal. Se podría decir que Miralles, con este dibujo de representación, rendiría un pequeño homenaje a un arquitecto que le interesaba mucho.

Esta anecdótica introducción estaría en la línea de sugerencias que Tagliabue (1995, p.118) propone unas sugerencias para la comprensión de los dibujos, proponiendo el **‘mirarlos fuera de contexto’** y continúa diciendo:

‘(...) también abre el camino para asociaciones inesperadas. Los dibujos se abren y hablan de ellos mismos’¹⁴.



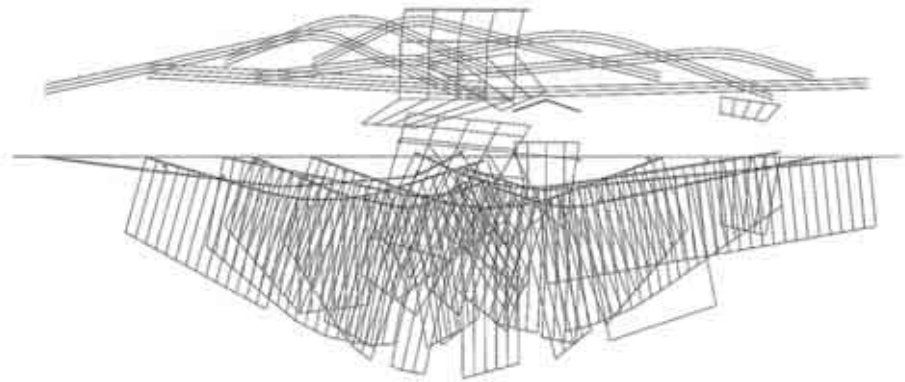
[08] ↑ Miralles, 1991. Intervención en la estación de Takaoka. Alzado con la pérgola de la entrada. Tinta china sobre papel vegetal. Escala 1/20. (*Enric Miralles. 1983-2000. Madrid: El Croquis. P. 324*)

[09] ↓ Sostres, 1948-50. Casa núm 6 en Camí de Talló (Bellver de Cerdanya, Girona). Foto © Català-Roca. (*Fondo fotográfico Català Roca-Archivo Fotográfico del COAC*).

¹² Véase Miralles, E., 1997. Mélanges, en *Architecture d’Aujourd’hui*, núm 312, pp 68-81

¹³ Véase Granell, E., 2011. Una maleta llena de arquitectura. P.51

¹⁴ Véase el artículo *Don Quixote’s itineraries or material on the clouds* en que Tagliabue revela una manera de dibujar como ‘una especie de ejercicio clásico’. Traducido por la autora.



[10] ← Uno de los dibujos de maternidades recogidas por Miralles en su cuaderno de notas, inventadas o tomadas de Moore. (*Mixed Talks. Architectural monographs n° 10*)

[11] ↑ Miralles, 1991. Intervención en la estación de Takaoka. Alzado y vista de pájaro de la construcción de la cubierta. Tinta china sobre papel vegetal. (*SD no 342. Tokio: Kajima Institute Publishing*)



[12] ← EMBT, 1997. Parque de Diagonal mar. Maqueta y dibujos de la maceta. Presentación gráfica remontada por la autora. (*Arquitectura dibujada: el proyecto de Miralles Tagliabue para Diagonal mar*)

[13] Centr. Miralles, 1991. Intervención en la estación de Takaoka. Alzado y vista de pájaro de la construcción de la cubierta. Tinta china sobre papel vegetal. (*SD no 342. Tokio: Kajima Institute Publishing*)

[14] ↑ Moore, H. 1971. Tres figuras sentadas de madres e hijos. HMF 3314. (*Henry Moore. Fundació La Caixa 2006. P. 172*)

LA MATERNIDAD DE MOORE

En el cuaderno de esas fechas de 1991 de Miralles¹⁵, se pueden visualizar una serie de dibujos de maternidades, figuras humanas, de la madre junto al niño.

En uno de los dibujos del proyecto de **Takaoka** donde detallaría el desarrollo de la estructura de la cubierta, Miralles descompondría el diédrico dibujando por separado el desarrollo de cada tramo de perfil, de cada una de las piezas en vista cenital. Como resultado a esta superposición de montones de líneas, (todas ellas delineadas a 0,1 como es habitual en él), si se mira con atención el dibujo resultante, se aprecia la sugestiva gran profundidad de la planta¹⁶.

Cabría decir que si se realiza una segunda mirada de la lámina, observada junto a algún dibujo de maternidad de Moore¹⁷, se puede visualizar parte del contorno de la figura femenina en aquellas líneas superpuestas [10, 11, 14]. Realizando una operación de **anamorfosis**¹⁸ es decir, girando el dibujo para mirarlo desde otro punto de vista, se puede apreciar un fragmento del perfil de la figura femenina. Motivo que le acompañaría también en proyectos futuros como en el proyecto del **parque de Diagonal Mar** (EMBT, 1997), donde el perfil de las macetas se puede asociar a su futura paternidad [11-12].

Ello abre paso a la concepción de relaciones entre figuras conocidas, permitiendo liberarnos de nociones de coherencia estilística o lógica formal y establecer esas “asociaciones” o conexiones “inesperadas”.

¹⁵ Miralles coleccionaría dibujos de Henry Moore, realizando anotaciones en sus cuadernos. Las obras de este escultor generalmente representan abstracciones de la figura humana, como una madre con su hijo o figuras reclinadas. Con un estilo propio, algunos críticos sostienen que está influido por artistas renacentistas tales como Miguel Ángel y Giotto.

¹⁶ *Ibidem*.

¹⁷ *Ibidem*.

¹⁸ Una anamorfosis es una deformación reversible de una imagen producida mediante un procedimiento óptico o a través de un procedimiento matemático. Es un efecto perspectivo utilizado en arte para forzar al observador a un determinado punto de vista preestablecido o privilegiado, desde el que el elemento cobra una forma proporcionada y clara. Derivado del griego significa “transformar”

LA FIGURA MÍTICA COMO ESTRATEGIA: EL PABELLON DE MEDITACIÓN DE UNAZUKI.

El otro encargo de Japón se sitúa en un paisaje montañoso muy escarpado, presidiendo un meandro del río Kurobe, junto a la población de Unazuki. Zona de aguas termales, saltos de agua y paisaje cambiante a lo largo del año, que queda completamente cubierto de nieve durante el invierno y donde hacia el mes de abril se produce el deshielo. Al otro lado del río se inicia una senda -junto a un puente de hormigón-, que asciende por el frondoso bosque; y que la tradición japonesa denomina como camino de la meditación [17-18].

El proyecto de Miralles consistiría en estudiar un pequeño pabellón en el lugar, con el objeto de que los peregrinos puedan hacer una pequeña pausa como acto previo al inicio del citado sendero en un lugar caracterizado por las brumas, atmósfera que invita al mundo espiritual.

El respeto por el lugar le llevó a realizar un meticuloso examen de cada momento de la senda, de las condiciones y diferencias entre cada uno de los límites, así como de cada uno de los recorridos de los viajeros. Miralles se fijaría en unos restos de construcción, pertenecientes a los cimientos de un antiguo puente tensado por cables que había estado funcionando hasta la guerra. Decide utilizarlos como base para la nueva construcción, con una propuesta basada en una tecnología similar. Plantea un camino suspendido **‘que gira sobre sí mismo’** a modo de pequeño pabellón-mirador del paisaje.

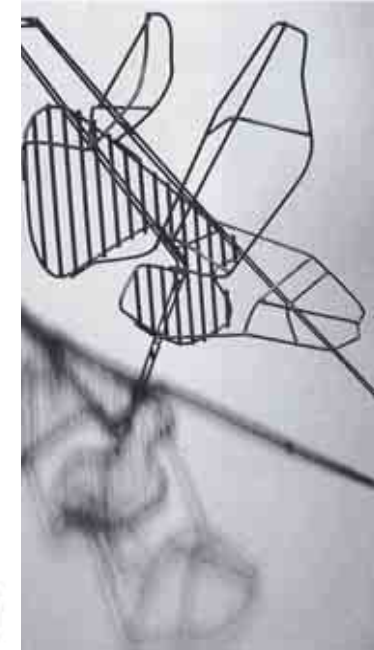
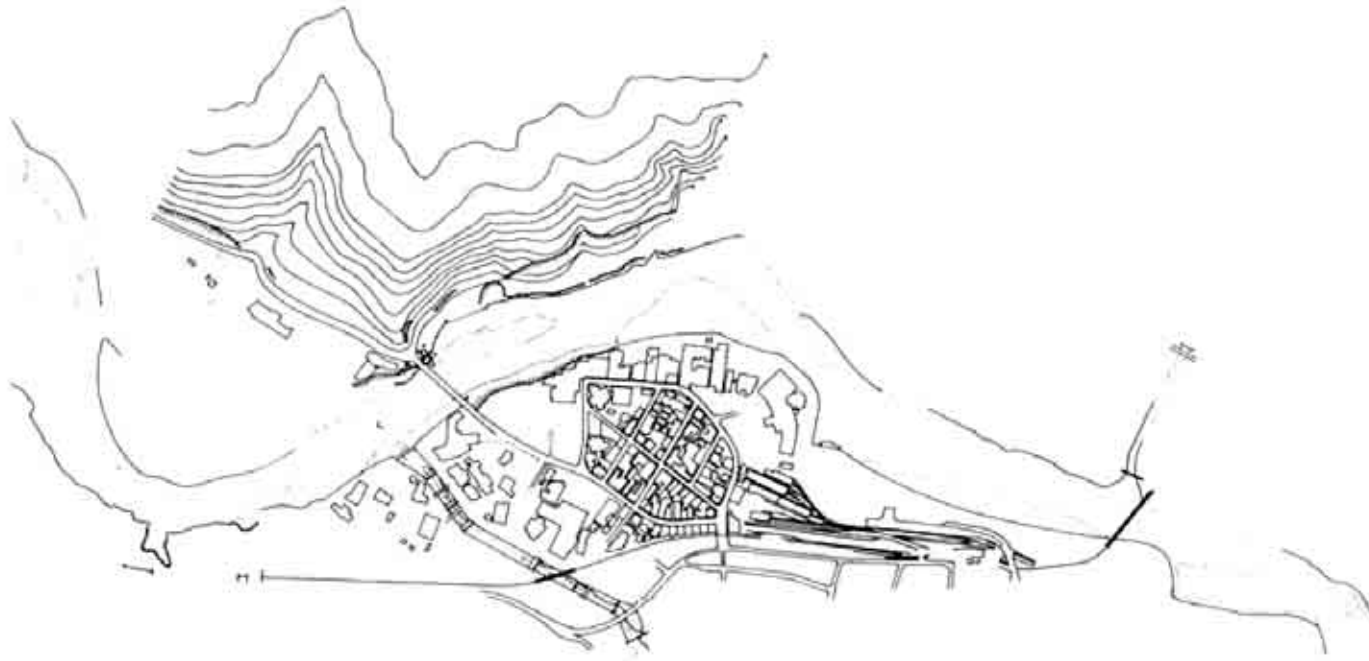
Como narraba Barthes (1991) en *El imperio de los signos*, en ‘el Japón’, en contraposición a la opacidad de la lengua, el intercambio de signos es de una gran riqueza y sutileza. En este sentido, Miralles adoptaría a partir de ahora una manera de trabajar gráficamente los proyectos cuyo resultado serviría de estímulo para realizar diferentes lecturas.



[15] Enric Miralles en el estudio de la calle Avinyó de Barcelona. Foto de Benedetta Tagliabue

[16] Miralles, 1991. Pabellón de meditación en Unazuki. Fax autógrafa manuscrito-gráfico de ocho páginas, que enviaría al estudio Isozaki Associates, dirigido al arquitecto Shuichi Fujie anotando las ideas fundamentales del proyecto sobre las que estaba trabajando. Presentación gráfica remontada por la autora. (Archivo EMBT y Fundació Enric Miralles).





Unazuki es un ejemplo del empleo de este sutil lenguaje por medio de signos. En estos proyectos de Japón utilizaría por primera vez los hilos de metal para elaborar las maquetas, como se ha visto en Takaoka. Al contemplar la maqueta del pabellón junto al dibujo del plano de emplazamiento, se podría decir que la forma de las *aletas* del pabellón son una alegoría a la geometría de la configuración de las calles principales de la ciudad de Unazuki, aletas que también se podrían relacionar con la forma de una *ave*. En la foto intencionada de la maqueta, a partir de la estrategia de la duplicación¹⁹, se pueden apreciar la **cruz** –motivo que se ha podido descubrir en proyectos anteriores–, en este caso en las aletas del pabellón y en su sombra, cruz transformada y ligeramente plegada. A su vez, la sombra ligeramente desenfocada provoca una percepción intensa de **movimiento**, que hace que pensemos en el reflejo del pabellón sobre el agua del río Kurobe.

[17] ← Miralles, 1991. Pabellón de meditación en Unazuki: plano de emplazamiento. Tinta china sobre papel vegetal.

[18] ↑ Miralles, 1991. Pabellón de meditación en Unazuki. Maqueta del pabellón realizada con hilos de metal, herramienta que utilizaría por primera vez en estos proyectos de Japón, como hemos visto en Takaoka. Escala 1/100. ©Lourdes Jansana. (*Enric Miralles: mixed talks. Architectural monographs n° 40. Academy editions. P. 84*)

¹⁹ véase Krauss (1996, p.126), la duplicación, una de las estrategias de ‘los fundamentos fotográficos del surrealismo’

Como se ha dicho anteriormente, en estos proyectos para Japón de Takaoka y Unazuki, Miralles trabajaría por vez primera la representación tridimensional con maquetas realizadas con hilo de metal. Se trata de una técnica que requiere medir cuidadosamente los alambres, moldearlos y soldarlos por los extremos; en una labor de suma precisión. Este sistema de construcción a modo de ‘dibujos en el espacio’²⁰, le permitiría trabajar a fondo asuntos como las transparencias, duplicidades, reflejos, fondos, etc. e introducir el movimiento. En Takaoka se ha visto cómo la adición de la maqueta de alambre permite abrir el universo de las tres dimensiones a las fotocomposiciones del lugar [05].

La observación de la imagen de la maqueta de alambre [18], evoca las fotografías de los surrealistas. Es aquí donde nos parece oportuno remitirnos a Krauss (1996, p.126), para recordar algunos fundamentos del surrealismo:

**‘(...) es precisamente esta experiencia de la realidad como representación lo que caracteriza los dos conceptos clave del surrealismo, la idea de Lo Maravilloso y de la Belleza Convulsa.
(...) Breton caracteriza la Belleza Convulsa (...) al mimetismo, a aquellos casos en la naturaleza en que una cosa imita a otra;
(...) El mimetismo es por tanto un ejemplo de la producción natural de signos, del modo en que un elemento de la naturaleza se convierte en la representación de otro’.**

En este sentido, si se mira atentamente la geometría dibujada de la configuración de las calles principales de la ciudad de Unazuki en el plano de emplazamiento [17] y la forma de las aletas del pabellón de la maqueta [18], se aprecia una similitud entre ambas. En este sentido se puede afirmar que este mimetismo convierte el pabellón en una representación de la población a la que pertenece; y a la propuesta de Unazuki convertida en una ‘producción natural’ de signos.

²⁰ El escultor Julio Gonzalez, al que Picasso pediría su colaboración en 1928 para convertir una serie de dibujos de enrejados en maquetas tridimensionales de alambre; definiría este nuevo arte como: ‘*el dibujo en el espacio*’ en un ensayo titulado ‘Picasso sculpteur et les cathédrales’, en Josephine Withers, *Julio González/Sculpture in Iron*, New York University Press, Nueva York, 1978. Pp.131-138; citado por Krauss 1985, p.133.

Seguiremos con el discurso de Krauss (1996, p. 126), para continuar descubriendo afinidades entre los documentos de Miralles y el pensamiento surrealista:

‘Partiendo de esta especial posición de la fotografía con respecto a lo real, de su identidad como una especie de depósito de la propia realidad, las manipulaciones realizadas por los fotógrafos surrealistas –el establecimiento de espacios divisorios y la duplicación- pretenden registrar los espacios y las duplicaciones de esa misma realidad (...). El procedimiento fotográfico se utiliza por tanto para producir una paradoja: la paradoja de la realidad convertida en signo, de la presencia transformada en ausencia, en representación, en espacio vacío, en escritura’.



En este sentido, en la foto intencionada de las maquetas [17, 21], a partir de la estrategia de la duplicación –que es la sombra del objeto pero a la vez representa el reflejo como signo del pabellón en el agua del río Kurobe-, se pueden apreciar algunas cruces –símbolo que se ha podido descubrir en proyectos anteriores de Miralles, como entre los documentos de los concursos de Hamburgo-. En el caso de la imagen de Unazuki [18], se aprecia en las aletas de la maqueta del pabellón y en su sombra (*duplicación*), aunque con una configuración ligeramente plegada y tan transformada en la representación de ese reflejo, que ya es casi imperceptible esta cruz como signo. A su vez, la sombra ligeramente desenfocada provoca una percepción intensa de movimiento que hace que pensemos en el reflejo del pabellón sobre el agua del río Kurobe.

Un grupo de fotógrafos surrealistas crearían objetos escultóricos a partir de escenarios carentes de existencia como esculturas, al margen de la fotografía. Por ejemplo, en la obra de Man Ray²¹ titulada ‘Hombre’[19], se aprecia la estrategia de la ‘duplicación’ a partir de la sombra del objeto sobre el fondo.

Por tanto se descubre una afinidad entre el discurso de los surrealistas y el proyecto de Miralles reflejados en los documentos [17-18].

[19] Man Ray, 1918. ‘Hombre’. (Krauss, R., 1996. *La originalidad de la Vanguardia y otros mitos modernos*, p.116)

²¹ André Breton solicitaría la colaboración de Man Ray para ilustrar la publicación clave del surrealismo titulada *L’Amour fou*, (Paris, Gallimard 1937)

Volviendo a Unazuki, en este caso a través del discurso de Miralles, éste calificaría de arabesco²² la estructura de su propuesta para el pabellón, diciendo:

‘Como en Takaoka, sigue unos perfiles que redefinen la topografía del lugar. Sin embargo aquí esta estructura -arabesco- coincide con el recorrido del peregrino’.(Miralles 2000, p. 326)

Con estas palabras invitaría a remirar el proyecto con el objeto de encontrar iconos o figuras alegóricas en su propuesta, que más adelante veremos. Miralles definiría como *manchas*²³ unos dibujos que realizaría a tinta con pincel, que representarían la síntesis del proyecto a modo de icono. La *mancha* de Unazuki nos remite a ese arabesco al que se referiría el arquitecto [19].

Tagliabue (2011, p.307) desvela algunos momentos personales de Miralles, que sin duda influirían en los proyectos de esos tiempos:

‘Y el pabellón empezó por una pequeñísima maqueta de alambre, en la que emergía la presencia de una ”figura grande/figura pequeña”. Una estrategia que Enric ha repetido mucho, ya que le gustaba trabajar desde el secreto de la figuras míticas. (...) se trata de la representación de una maternidad, correspondiente a un momento autobiográfico de Enric: su hermana Pilar acababa de alumbrar su primer hijo, y la imagen del niño junto a la madre fue la que inspiró dicho enjambre de hierros’.

Como veíamos en dibujos del coetáneo proyecto de la intervención en la estación de Takaoka, si observamos la planta del pabellón de meditación con detenimiento, se puede visualizar una forma que tiene que ver con la silueta humana. Miralles dibujaría un croquis en planta en el que detallaría cada una de las partes de la senda en relación al parque, el puente y el pabellón, en el que el trazo de éste elemento nos remite a la forma humana.

Figura antropomorfa que también se puede visualizar en la fotografía cenital intencionada de la maqueta, pudiéndose relacionar ambos con los dibujos de motivos antropomórficos que coleccionaba de artistas como Moore, redibujándolos en su *notebook* [21-23].

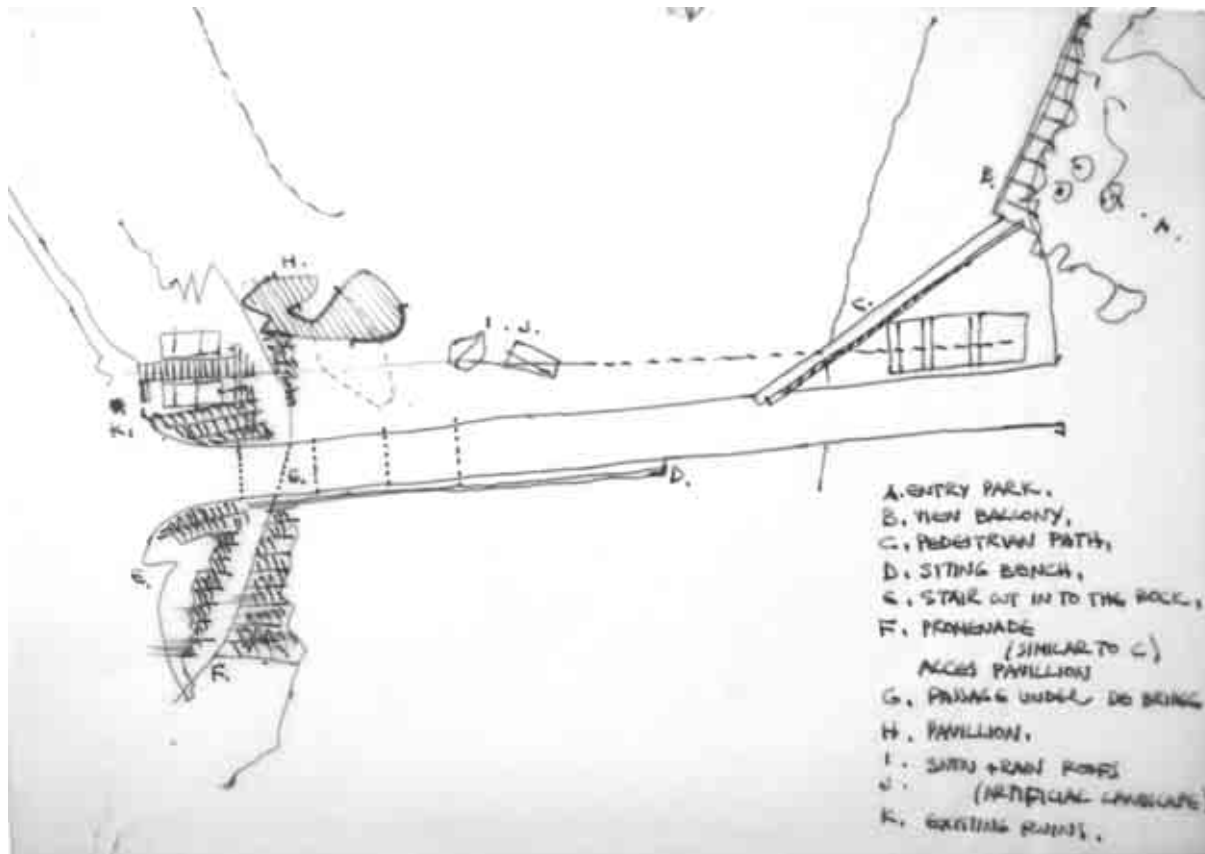


[19] Miralles, 1991. Pabellón de meditación en Unazuki. *Mancha* Pinceladas de acuarela color azul sobre papel (Reproducción en b/n).

²² arabesco (del it. "arabesco") m. adorno arquitectónico formado por líneas en combinaciones geométricas variadísimas.

Rafael Sanzio (1483-1520) fue el primero entre los europeos que introdujo figuras alegóricas en los arabescos.

²³ Ibídem nota 4



[20] ↑ Miralles, 1991. Pabellón de meditación en Unazuki. Croquis en planta de la propuesta con todo el ámbito de actuación. A. entrada al parque, B. terraza panorámica, C. senda de peregrinaje, D. bancada para sentarse, E. escalera excavada en la roca, F. paseo (similar a C), G. paso bajo el puente, H. pabellón, I, J. cubiertas nieve+lluvia (paisaje artificial), K. ruinas existentes. Traducido por la autora. Estilográfica de tinta negra sobre papel vegetal, dinA4. (Archivo EMBT y Fundació Enric Miralles)

[21] ↓ Miralles, 1991. Pabellón de meditación en Unazuki. Fotografía intencionada de Miralles en que la sombra de la maqueta sobre el fondo, sugiere lecturas antropomórficas y deja ver el símbolo de la cruz en forma de 'x'. Este recurso de la duplicación representa el signo del reflejo del pabellón sobre el río Kurobe. Maqueta de la sección del valle en un fragmento. Escala 1/500, 82x26x37cm. (Archivo EMBT y Fundació Enric Miralles)

[22] ↓ Miralles, E., 1991. Dibujos de maternidades recogidas por Miralles en su cuaderno de notas. Inventadas o tomadas de Moore (Mixed Talks. *Architectural monographs n° 10*)

[23] → Moore, H., 1936. Madre e hijo. (Henry Moore. *Fundació La Caixa 2006. P.99*)



Era habitual que Enric Miralles, en sus conferencias y escritos, hiciera repetidas alusiones a la figura del laberinto, así en Takaoka, también lo explicaría al referirse a la estructura del pabellón. Él mismo lo definiría como **‘laberinto como de giros a través de ti mismo, alrededor de lo que estás pensando’**²³. Hay relatos que entienden el seno del laberinto, un lugar donde el hombre se siente dominado, desorientado, perdido.

Desde un punto de vista narrativo, el seguimiento visual de sus formas del laberinto, se podría interpretar como un relato que invita al espectador a perderse en él, a tratar de reencontrarse, a volver sobre sus pasos, a releer. El laberinto, como símbolo, acompañaría a Miralles en varios proyectos futuros²⁴.

A nivel más descriptivo, las ideas fundamentales del proyecto se encontrarían más detalladas, a modo de relato gráfico y en un manuscrito de ocho páginas [14], que enviaría por fax al despacho de Isozaki Associates, -dirigido al arquitecto Shuichi Fujie²⁵-. Según palabras textuales (Miralles, 1991), su propuesta se puede dividir en tres acciones:

‘1. entrando al puente

2. desplazándose a lo largo del puente (aproximándose al pabellón)

3. descubriendo el pabellón para reposar allí contemplando las vistas²⁶.

[24] ↑Miralles, 1991. Pabellón de meditación en Unazuki. Croquis sintético en el que figuran los principales elementos del lugar: el camino de meditación, el pequeño nicho con la capilla, el valle, el puente, el salto de agua, la entrada al parque. Traducido por la autora. 15x7cm. (Archivo EMBT y Fundació Enric Miralles)

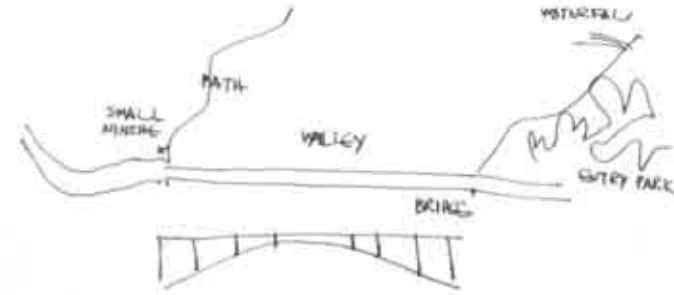
[25] →Miralles, 1991. Pabellón de meditación en Unazuki. Fotomontaje del lugar antes de la intervención. Se puede observar al fondo la población con el puente y un fragmento del río así como el camino.

²³ véase (Miralles 1993) ‘Acceder’, p.24

²⁴ véase Rovira 2011, Biblioteca pública, Palafolls (Barcelona)1997-2005, p.335 (proyecto de Miralles/Tagliabue EMBT)

²⁵ la supervisión del proyecto se llevó desde el despacho Isozaki Associates, a través del arquitecto Shuichi Fujie.

²⁶ Traducido por la autora a partir del manuscrito-fax de Enric Miralles.



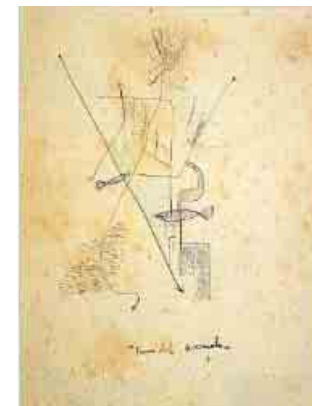
Miralles explicaría en una conferencia la significación de ese lugar para los japoneses, diciendo:

‘(...) realmente la mayor profundidad de este sitio la ha dado un nombre casi iconográfico en japonés, que traducido vendría a decir algo así como *que estás forjado a recordar los que te precedieron* (Miralles 1993, p.23)’.

En este proyecto se observa otra de las figuras que han acompañado en varios de los proyectos de Miralles: los **peces**... En la conferencia celebrada en Zaragoza (1992)²⁷, describiría el proyecto a partir de sus palabras y de imágenes del lugar (sin mostrar ni un solo dibujo del proyecto, únicamente a través de *imágenes verbales*). Varias de las diapositivas que presentaría eran de instantáneas tomadas por él mismo de las diferentes manadas de carpas de colores que encontraría en el río Kurobe, junto al puente. Según podemos leer en la transcripción de la citada conferencia, Miralles encontraría la mejor ubicación para el pabellón, descendiendo hacia el agua próximo a la superficie del río Kurobe. En el citado fax, hace alusión a ellos varias veces, denominando su proyecto como *pabellón de cristal (peces en el agua)* [34].

Así pues, con estos ejemplos aportados, se puede apreciar que la obra gráfica de Miralles recurre continuamente a la alegoría. Algunas se van repitiendo, como el caso de los peces²⁸. El símbolo de los peces ya lo habría aprehendido de los dibujos de García Lorca para el proyecto del Círculo de Lectores²⁹, signos que habría tomado prestados como modelo en la memoria del proyecto del Círculo de Lectores que estaba construyendo por esas fechas, así como en el proyecto del Parque de los Colores (1992); y en proyectos futuros como el de la Biblioteca de Palafolls³⁰ (EMBT, 1997) [26-27]. Miralles’ (1991, p. 242) escribiría:

**‘(...) la transparencia de los dibujos de García Lorca nos ayudó a contarlos de un modo literario en la presentación del concurso: dedos que son peces: que son hojas: que son lágrimas: que son nubes: que son lluvia...
transparencia de transformaciones que acompaña al pensamiento’**



[26] Peces en el río Kurobe, fotografiados por Enric Miralles. Formarían parte de la colección de diapositivas que pasaría en la conferencia ‘No, así no se juega’ (Zaragoza, 1992) (*Catálogo Bienal de Arquitectura y Urbanismo de Zaragoza. Electa*).

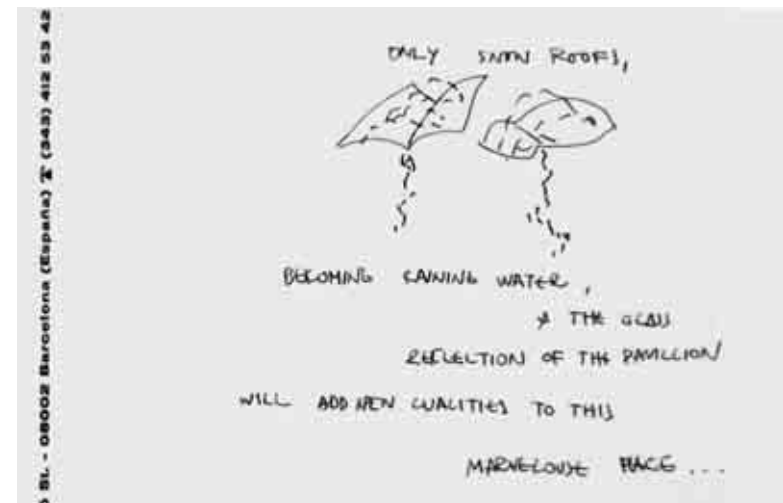
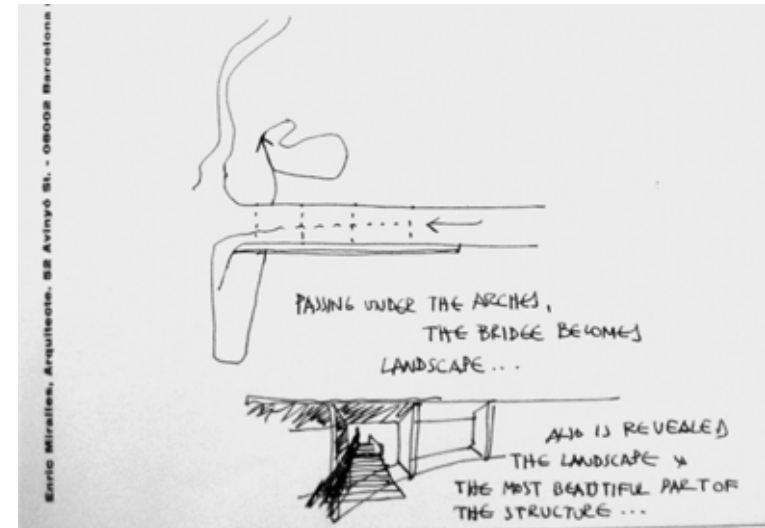
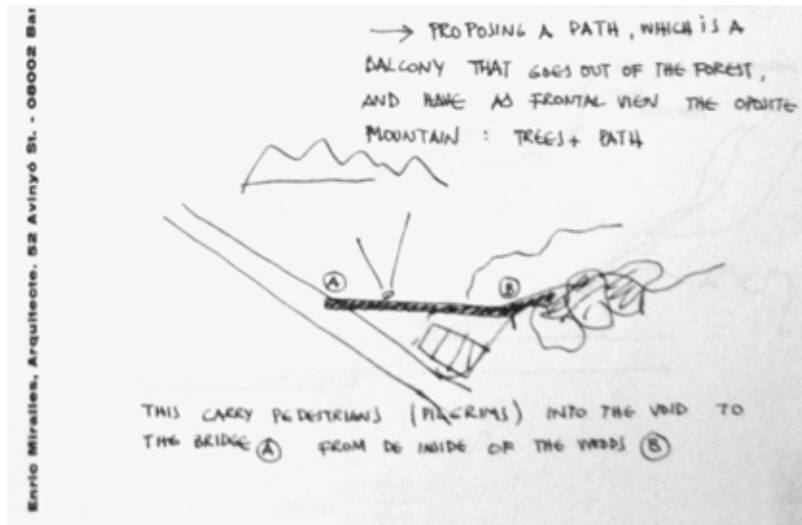
[27] Federico García Lorca, 1927. ‘Poema del anzuelo’.

²⁷ Véase la transcripción de la conferencia de Miralles, 1993 :‘Acceder’, pp. 93-117

²⁸ alegoría (del lat. “allegoria”, del gr. “allegoria”)-Representación de una cosa o de una idea abstracta por medio de un objeto que tiene con ella cierta relación real, convencional o creada por la imaginación.

²⁹ Véase Miralles, E., 1991, Sede Social del Círculo de Lectores, en *El Croquis* 49-50, P. 242

³⁰ Véase Rovira, JM., 2011. Pp. 328



[28] Miralles, 1991. Pabellón de meditación en Unazuki. Fragmento de manuscrito. Estilográfica de tinta negra sobre papel impreso. 21x14cm. Fax dirigido a Suichi Fujie, p.2 (*Archivo EMBT y Fundació Enric Miralles*).

[29] *Ibidem* p.5

[30] *Ibidem* p.6

[31] *Ibidem* p.8

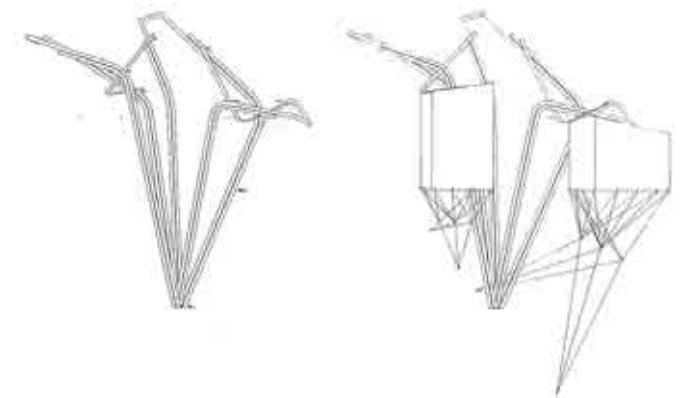
Como se ha visto anteriormente, la **geometría** es fundamental en la obra de Miralles. Tomaremos sus palabras para destacar su importancia en este caso en relación a la estructura y a las relaciones con el lugar:

‘Como la tarea de tejer el material de trabajo a través de la geometría, identificándola con la estructura... Pidiéndole responder a la necesidad objetiva de relaciones dimensionales con un lugar’. (Miralles 2000, p.276)

En los dibujos delineados, el hecho de dibujarlos siempre a grosor $0,1$, muestra una voluntad de precisión, en la que se puede apreciar esa identificación con la estructura a la que alude Miralles. A partir de unos dibujos que adquieren un valor abstracto -acentuado por el hecho de encontrarse fuera de contexto-, se refleja la idea del *objeto* propuesto como componente de un sistema. En Unazuki, el conjunto recuerda aquellos cables tensados que existirían en el viejo puente.

En el dibujo de la izquierda se puede visualizar el alzado del esqueleto de la estructura, a base de pilares unidos dos a dos [32]. En el de la derecha, la propuesta que en el proyecto denomina como ‘Bamboo walls. Cables’, donde se aprecian los paramentos tensados del pabellón que abrazan puntualmente la estructura. Estos elementos son los que con el paso de las estaciones irían transformando la forma del pabellón, creando un nuevo paisaje. Según explica en sus escritos, la nieve depositada formaría como unas montañas artificiales que posteriormente se convertirían en pequeños saltos de agua. El tratamiento de las superficies, algunas transparentes otras caladas, se fusionarían con el paisaje, el río, los peces, los pájaros ... [30-31] [33] [35] [37] [39].

Miralles estudiaría una serie de propuestas basadas en la tecnología tensada del viejo puente, que ‘vestirían’ el pabellón con elementos de bambú suspendidos de la estructura calificada por su autor como **laberíntica**, y que ‘engalanarían’ el mirador durante las distintas festividades locales, celebrativas de las estaciones³¹, a un modo renovador del papel de los estandartes engalanadores de los espacios en los días singulares. Pocos meses más tarde de su llegada del viaje a la India, en el que como se ha dicho en el capítulo 2, le impresionaría la iconografía que utilizaba Le Corbusier en sus obras de Chandigarh, Miralles también enriquecería el proyecto de Unazuki con un repertorio de figuras diversas [33] [35] [37] [39].



[32] Miralles, 1991. Pabellón de meditación en Unazuki. A la izquierda alzado del esqueleto de la estructura, a base de pilares unidos dos a dos. A la derecha: ‘Bamboo walls.Cables’, donde se aprecian los paramentos tensados que abrazan puntualmente la estructura. (propuesta no ejecutada). Tinta china sobre papel vegetal. E. 1/50 (Archivo EMBT y Fundació Enric Miralles)

³¹ La propuesta de Miralles contemplaría seguir la técnica tradicional japonesa de apuntalar las ramas de los árboles para evitar que se rompan cada invierno; pero debido a la restrictiva normativa japonesa, se descartó la propuesta de incluir dichos elementos suspendidos de bambú, quedando la estructura *laberíntica* al descubierto.

Se inventaría una estrategia para estudiar múltiples variaciones con un ejercicio que se podría calificar como **‘ingenuo, divertido y artesanal’** (Pla 2009, p.249) basado en las constricciones de Queneau³². Imponiéndose como constricciones la estructura del pabellón, crearía un sinnúmero de propuestas de los ‘vestidos de bambú’³³ para el Pabellón en una investigación en los que la ‘frescura gráfica’ de los resultados, a priori podrían parecer incluso ‘infantiles’ y en realidad son el resultado del ejercicio de una disciplina. Encontraría en las técnicas surrealistas [41] del *frotage*³⁴ y el *cut out* la manera de estudiar y representar la ‘estructura’ y los ‘vestidos’ haciendo a su vez visibles las diferentes estratificaciones. Para ello partiría de una base formada por cuatro ‘esqueletos-matrices’ [34] [36] [38] [40] en los que trabajaría variadas propuestas sobre cada uno. Entre todas ellas, Miralles seleccionaría cuatro que titularía: ‘Unazuki 1. Como una casa de bambú’ [33], ‘Unazuki 2. Segunda estructura de bambú’ [35], ‘Unazuki 3. Redes de bambú’, [37], ‘Unazuki 4. Troncos de bambú’ [39]. Si se observan con atención los dibujos se pueden descubrir formas que algunas recuerdan animales como aves o a una vaca [35], otras a peces [37], o la figura grande/figura pequeña símbolo de maternidad [33]. En las páginas siguientes las imágenes [42] y [43] se presentan a tamaño natural uno de los dibujos de representación y su ‘estructura matriz’, donde se puede apreciar mejor el detalle de los trazos de los lápices de colores (*frotage*) y el rigor en el recorte de la forma de la estructura (*cut out*).



[33] [35] [37] [39] Miralles, 1992. Pabellón de meditación en Unazuki. Algunas propuestas de los ‘vestidos de bambú’. *Frotage* con lápices de colores en papel moldeado sobre el *cut out* con la forma de la estructura.
 [34] [36] [38] [40] Miralles, 1992. Pabellón de meditación en Unazuki. Propuestas de los ‘vestidos de bambú’. Los 4 *Cut outs* con la forma de la estructura cortada de una foto con *cut out* y encolada sobre papel. Originales en dinA4. (Archivo EMBT y Fundació Enric Miralles)
 [41] ← Max Ernst, 1930. ‘La figura antropológica. Yeso man’. Gouache sobre yeso modelado sobre madera contrachapada. 71x54,8x2,5cm. Obra que forma parte de la colección permanente de la Yale University Art Gallery, New Haven; edificio de Louis Kahn (arquitecto admirado por Miralles)

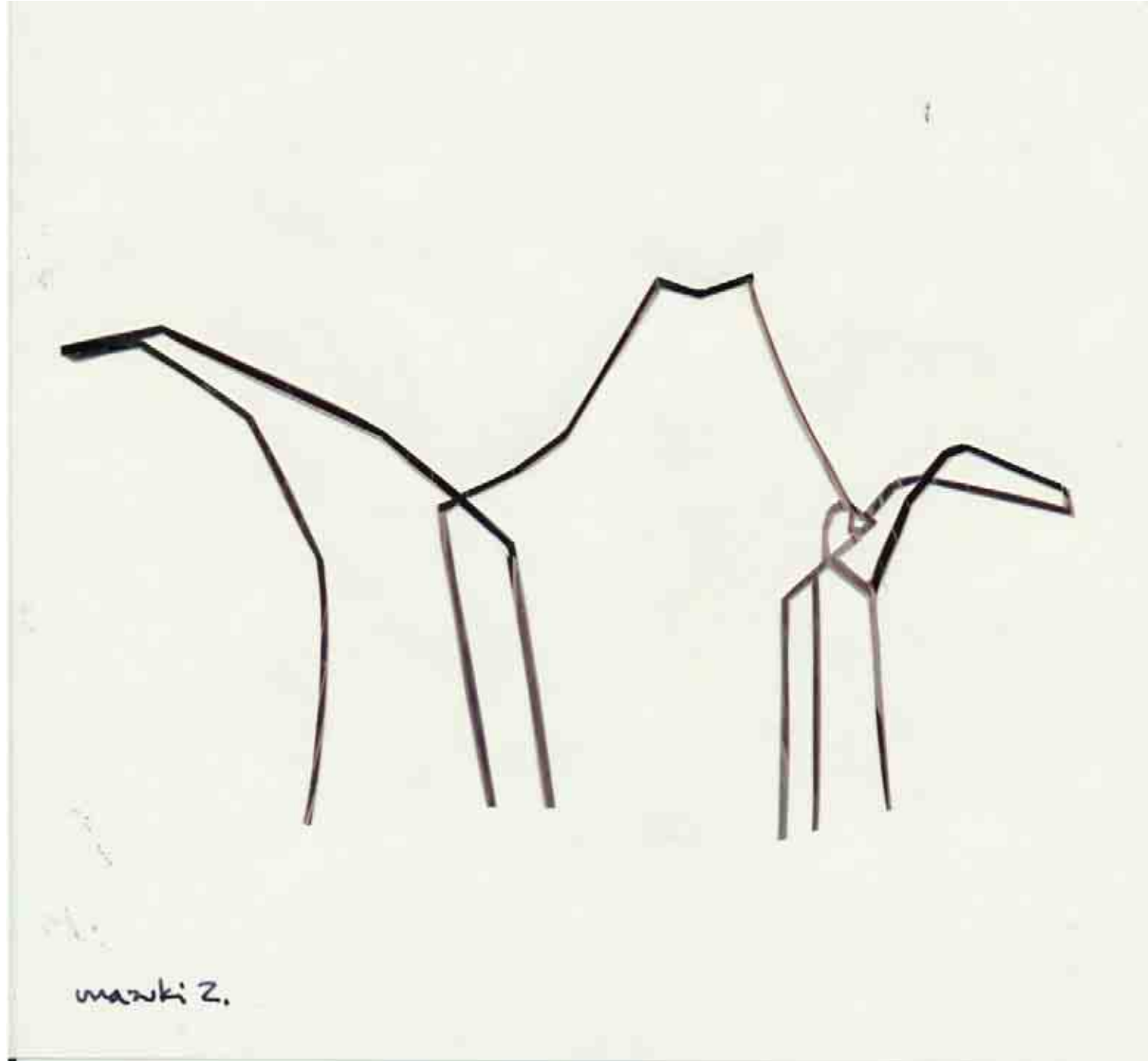


³² véase artículo de Maurici Pla, 2009 titulado ‘Enric Miralles y Raymond Queneau’ en *DC. Revista de crítica arquitectónica*, nº 17-18. Pp. 249-252.

³³ La propuesta de Miralles se basaría en la técnica tradicional japonesa de apuntalar las ramas de los árboles para evitar que se rompan cada invierno; pero debido a la restrictiva normativa japonesa, se descartó la propuesta de incluir dichos elementos suspendidos de bambú, quedando la estructura *laberíntica* construida al descubierto.

³⁴ la técnica artística del *frottage*, consiste en *frotar* un lápiz sobre una hoja colocada sobre un objeto, consiguiendo una impresión de la forma y textura de ese objeto. Fue empleada por Max Ernst y Joan Miró.





[42] (← página anterior) Miralles, E., 1992. Pabellón de meditación en Unazuki. Propuesta de los *vestidos de bambú*: 'Bamboo second structure'. *Frotage* pintando con lápices de colores en papel moldeado sobre el *cut out* con la forma de la estructura sobre papel din A4. Escala 1/1. (Archivo EMBT y Fundació Enric Miralles)

[43] → Miralles, E., 1992. Pabellón de meditación en Unazuki. Propuesta de los *vestidos de bambú*: 'Unazuki 2'. Recorte de fotografía realizado con *cutter* con la forma de la estructura del pabellón, encolado sobre papel din A4. Escala 1/1. (Archivo EMBT y Fundació Enric Miralles)

En la página 4 del manuscrito que enviaría por fax a Suichi Fujie, a partir de una *anotación* en la que la parte gráfica parece realizada casi sin levantar la estilográfica del papel, dibujando prácticamente en dos escasos trazos, resumiría las intenciones del proyecto, escribiendo además:

‘Pienso que el edificio... pabellón de cristal (peces en el agua), necesita estar suspendido en el valle... un poco por debajo del nivel del puente, para integrar la silueta del puente con el pabellón y las montañas’[44]

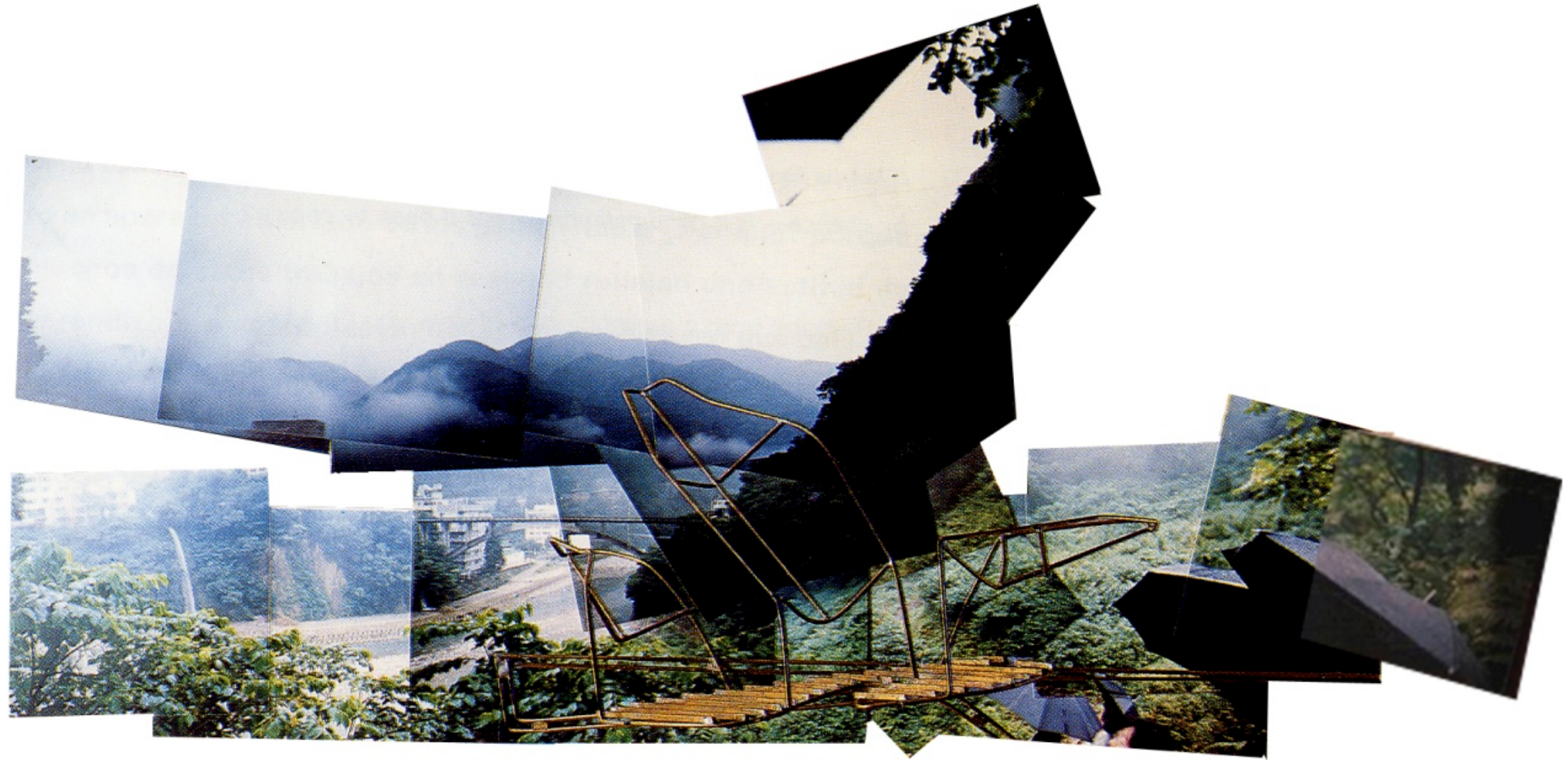
Este *esfuerzo de comunicación* le llevaría a presentar -a modo de síntesis de su proyecto-, un sugerente *collage*. A partir del montaje de una serie de instantáneas que habría seleccionado cuidadosamente, agruparía por un lado, dos conjuntos de fotomontajes los cuales organizaría dando forma a la topografía del lugar: un perfil dibuja las sinuosas formas del paisaje que se solapan con otro conjunto de instantáneas que remiten a la profundidad nebulosa característica de este lugar termal, entre el fondo montañoso. En la parte inferior se puede visualizar -al otro lado del río-, el salto de agua y el pequeño parque junto a la población con el puente, todos los elementos que habría considerado relevantes que veíamos en sus anotaciones de la figura [45]. En otro plano, una serie de fotos del bosque se solapan configurando el escarpado perfil de la montaña, apareciendo en primer plano el pabellón. Miralles utilizaría por primera vez la superposición de varios montajes, trabajando el tema de la profundidad. Este concepto aplicado a la representación gráfica nos remite también al contenido del concepto propio de la meditación.

Se podría afirmar que Enric trabajaría este fotomontaje con las técnicas de los surrealistas, aunque creando unas imágenes muy personales basadas en su manera de hacer. El ensamblaje de elementos diversos en un todo unificado busca renovar la expresión mediante el empleo de materiales inusuales, como son los montajes fotográficos parciales que finalmente unifica en una imagen. Los collages que Miralles comenzaría a hacer en este período, deslumbran por su gran atractivo visual y por la ilusión que sugieren. Esta cuestión hace necesario un esfuerzo de abstracción para realizar una o más interpretaciones del objeto, y evitar quedarse únicamente con el punto de vista puramente visual. En este sentido si se interpretase en sentido literal, Miralles ‘contempla y ejemplifica al mismo tiempo esta ruptura entre la imagen y el discurso , más específicamente, entre la imagen y el lenguaje³⁴’.



[44] Miralles, 1991. Pabellón de meditación en Unazuki. Fragmento de manuscrito donde resume las intenciones del proyecto. Estilográfica de tinta negra sobre papel impreso. 21x14cm. Fax dirigido a Suichi Fujie, p.4. Traducido por la autora. (Archivo EMBT y Fundació Enric Miralles).

³⁴ Véase el ensayo de Krauss, R., 1985. La originalidad de la Vanguardia y otros mitos modernos, refiriéndose al collage surrealista de Duchamp, p.219



[45] Miralles, 1991. Pabellón de meditación en Unazuki. Fotomontaje del lugar con los elementos que hacía alusión en su croquis sintético [21]: el salto de agua, el río, el puente, la población de Unazuki, los perfiles de las montañas. En primer plano, resguardados bajo la cubierta del pabellón; unos rostros se detienen a contemplar el lugar. A su vez los contornos de la maqueta de alambre redibujan una topografía que contempla y dialoga con los perfiles del paisaje. El autor enmarca el conjunto en la parte superior del collage, donde aparece un fragmento de su paraguas recortándose contra el impresionante paisaje del fondo. Collage técnica mixta, 82x26x37cm. (Archivo EMBT y Fundació Enric Miralles)

Con este *collage* se aprecia un intento de ilusionismo con el que es posible construir una estructura narrativa basada en una coherencia general de la imagen a través de unos recursos innovadores. En este sentido se puede leer: en primer plano, unos peregrinos que llegarían a través del puente descubren el pabellón y se detienen a contemplar el lugar. El paisaje formado por los diferentes telones que forman los perfiles de las montañas dialogan con las formas del pabellón. El agua en sus diferentes formas desdibuja el paisaje invitando a la meditación. El autor enmarca el conjunto en la parte superior del *collage* con su presencia, donde aparece un fragmento de su paraguas recortándose contra el impresionante paisaje del fondo [45].

Tagliabue (1995, p.119) identifica la forma introvertida de la planta [20] como una metáfora al propio ejercicio de meditación:

‘Una planta girada sobre sí misma, al igual que en el pabellón, brinda la oportunidad de mirar de manera particular el edificio, para verlo simultáneamente desde dentro y como un objeto extraño. (...) La manera de mirarse a sí mismo desde el exterior es un ejercicio de meditación’.

A partir de las imágenes de la obra construida, en una primera aproximación, el pabellón se podría considerar como una gran escultura abstracta cuyos perfiles redibujan una topografía que se funde con el paisaje. Si nos adentramos en el variado y singular material de proyecto, como se ha visto, la propuesta es susceptible de más lecturas y sugerencias.

REFERENCIAS AL TEXTO

- Barthes, R., 1991. *El imperio de los signos*. Madrid: Mondadori España.
- Borrás, M.Ll., Feldman, A., Treves., T., 2006. *Henry Moore*. Barcelona: Fundació La Caixa
- Deleuze, G., 1969. *Différence et répétition*. Paris.
- Granel, E., 2011. 'Una maleta plena de arquitectura', *Enric Miralles 1972-2000*. Barcelona: Fundación Caja de Arquitectos.
- Krauss, R., [1985] 1996. *La originalidad de la Vanguardia y otros mitos modernos*. Madrid.: Alianza editorial.
- Miralles, E., 1987. *Cosas vistas a izquierda y a derecha (sin gafas)*. Barcelona: Tesis doctoral UPC.
- Miralles, E., 1991. Fax manuscrito dirigido al arquitecto Shuichi Fujie. (*Archivo EMBT y Fundació Enric Miralles*)
- Miralles, E., 1991. 'Sede Social del círculo de Lectores', en *El Croquis 49-50 Enric Miralles Carme Pinós*. Madrid
- Miralles, E., 1992. 'No, así no se juega', en *Catálogo Bienal de Arquitectura y Urbanismo de Zaragoza*. Madrid: Electa, Experimenta Edición., pp. 97-117.
- Miralles, E., 1993. 'Acceder', en *Palabras, verbos...y otros compañeros de viaje. Una antología para Enric Miralles, a cargo de Carolina B. García*. Barcelona: DC no17-18, pp. 19-32.
<file:///C:/Users/kant/Downloads/Dialnet-PalabrasVerbosYOtrosCompanerosDeViaje-3745024.pdf>
- Miralles, E., 1995. 'Enric Miralles: mixed talks'. Edición a cargo de Tagliabue, B. *Architectural monographs* n° 40. London: Academy editions.
- Miralles, E., 1995. 'Manchas. Una introducción', en *El Croquis* n° 72 [II]
- Miralles, E., 1997. 'Takaoka, Unazuki'. *Arquitectura Viva* n° 52, Madrid. Pp. 32-33
- Miralles, E., 1997. 'Mélanges', en *Architecture d'Aujourd'Hui*, núm 312, pp 68-81.
- Miralles, E., 2000. 'Pabellón de meditación en Unazuki', en Enric Miralles. 1983-2000. Madrid: *El Croquis*. Pp. 326-330.

- Miralles, E., 1991 'En construcción 1987/1991'. *El Croquis* Miralles-Pinós nº49-50. Madrid, pp. 30-31
- Miralles, E., 1991. 'El interior de un bolsillo', en Miralles/Pinós, 1983-1990 *El Croquis* núm. 49-50, Madrid. P.199.
- Miralles, E., 1991. 'Sede Social del Círculo de Lectores'. *El Croquis* Miralles-Pinós nº49-50. Madrid, España. Pp.242
- Moneo, R., Cortés, J.A. , 1976. Comentarios sobre dibujos de 20 arquitectos actuales. Barcelona: *ETSAB*.
- Panofsky, E., [1962] 2006. *Estudios sobre iconología*. Madrid: Alianza editorial.
- Pla, M., 2009. 'Enric Miralles y Raymond Queneau', en *DC. Revista de crítica arquitectónica*, nº 17-18. Pp. 249-252.
- Pla, M., 2002. 'Del punt de fuga al Lungo Mare'. Revista *INDE* nº7. Col·legi d'arquitectes de Catalunya. Barcelona. P.9.
- Rovira, JM., 2011. 'Biblioteca pública, Palafolls 1997-2005', en *Enric Miralles 1972-2000*. Barcelona: Fundación Caja de Arquitectos. Pp.325-338
- Tagliabue, B., 1995. 'Don Quixote's itineraries or material on the clouds' en Enric Miralles. *Mixed Talks. Architectural monographs* nº 40. Londres: Academy editions, pp. 118-119.
- Tagliabue, B., 2011. 'Alegorías, formas y monólogos relevantes. 1991-1994', en *Enric Miralles 1972-2000*. Edición a cargo de Rovira, JM. Barcelona: Fundación Caja de Arquitectos, pp.300-312.
- Yale University Art Gallery [en línea] consultado el 23-4-2015 en <http://artgallery.yale.edu/collections/objects/43973>

3.3 EXCAVANDO EN EL TIEMPO.

LAS HUELLAS DEL LUGAR COMO METÁFORA: PERSPECTIVAS PARA EL OSTHAVEN DE FRANKFURT.
LA ESTRATEGIA DE LA MANCHA: REUTILIZACIÓN DEL PUERTO DE BREMERHAVEN.

**‘Hay un momento en que tienes
toda la arquitectura delante de ti.**

**Luego, poco a poco, vas
teniendo lo que tú haces.**

**Nuestro trabajo,
sin teorías predeterminadas,
sin afirmaciones apriorísticas,**

Consiste en andar errando’¹

¹ Miralles, E. Texto extraído de una antología de textos titulada ‘Enric Miralles en todos los tiempos’ que se facilitó a los asistentes a la inauguración de la exposición ‘Enric Miralles con el tiempo’ comisariada por Zabalbeascoa, A., y celebrada en la Fundació Enric Miralles el 22 de noviembre de 2013.

EXCAVANDO EN EL TIEMPO².

LAS HUELLAS DEL LUGAR COMO METÁFORA: PERSPECTIVAS PARA EL OSTHAVEN DE FRANKFURT.

En enero de 1992 Miralles recibe una invitación de parte del German Architecture Museum (DAM)³, para participar en una reflexión global sobre la zona del puerto fluvial de Frankfurt. Se trataba de estudiar Osthafen (Puerto Este), una de las dos zonas portuarias sobre el río Main. Bajo el título urbano: *‘Vivir y trabajar en el río. Perspectivas para el Osthafen de Frankfurt’*, se consulta a nueve equipos de arquitectos europeos de renombre, entre los que estaban Chipperfield, Herzog and De Meuron, Kollhoff y Souto de Moura.

Los trabajos se debían concebir como ejercicios previos, donde se estudiaría si las cosas eran posibles, pero sin la obligación de cumplir un programa específico. El resultado de estos estudios se mostraría en una exposición en el DAM y serviría de diálogo para acercar a los habitantes de Frankfurt a diferentes visiones sobre el futuro de su ciudad. [08]

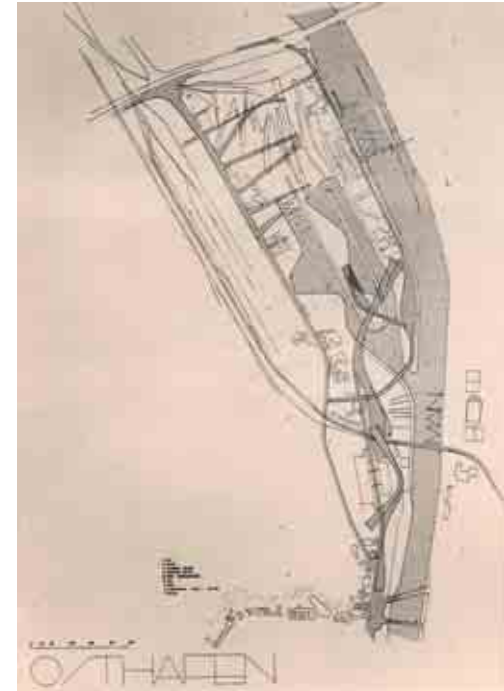
Miralles enunciaría en sus textos que en esta ocasión, uno de los mecanismos creativos de su propuesta habría sido la investigación histórica de las diferentes etapas que atravesó el lugar (1996, p.60). En este sentido reflexionaría sobre la estructura pantanosa del terreno que había sido tiempo atrás:

‘Las marismas son un tipo de terreno sobre el que cualquier marca deja una huella que en poco tiempo desaparece, y si dejas otra marca de nuevo, también desaparece’

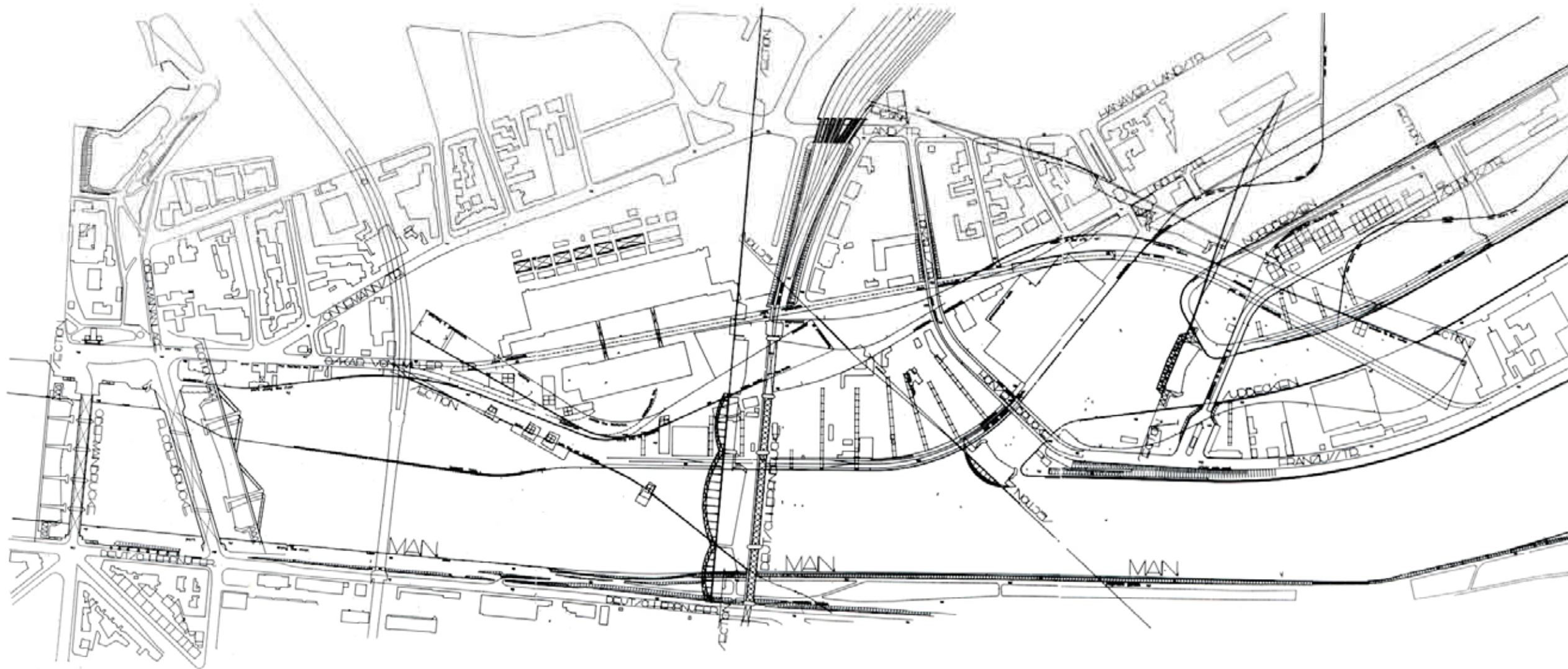
(Miralles 1993b, p.19).

² Durante la elaboración de la presente tesis la autora enviaría un ensayo titulado ‘Enric Miralles: desdibujando límites entre re-presentación y proyecto’; que corresponde a una síntesis del presente capítulo, a la revista indexada EGA. En fecha 6 de febrero de 2015 se recibe la aceptación por parte del Comité Científico para la publicación en la misma.

³ DAM son las siglas de Deutschen Architektur-Museums: Museo de Arquitectura Alemán



[01] Miralles, 1992. Proyecto para Osthafen (Frankfurt). Planta que incluye el sistema de conexiones, tanto los existentes como los propuestos. Imagen digitalizada a partir de una reproducción fotográfica monocromática de CB foto. Tinta china sobre papel vegetal y coloreado parcialmente. (Archivo EMBT y Fundació Enric Miralles)



OSTHAFFEN

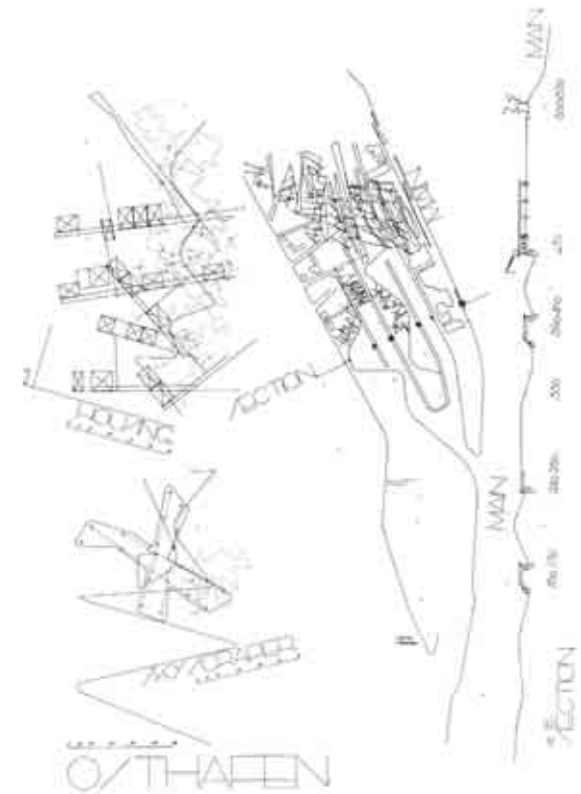
[02] Miralles, 1992. Proyecto para Osthafen (Frankfurt). Planta de emplazamiento con alzados, que incluye el sistema de conexiones, tanto los existentes como los propuestos. Tinta china sobre papel vegetal (Archivo EMBT y Fundació Enric Miralles)

El trabajo se abordaría aislando algunas de las características anteriores a su ocupación como puerto. Tagliabue (2011, p.311) describe el proceso:

‘Y al mismo tiempo estábamos construyendo un dibujo enorme, a tinta china, donde íbamos seleccionando trozos de la ciudad de Frankfort ... Una vez que conseguimos el dibujo, fuimos construyendo las variantes: ampliar los perímetros de agua, generar marismas (...)’[02].

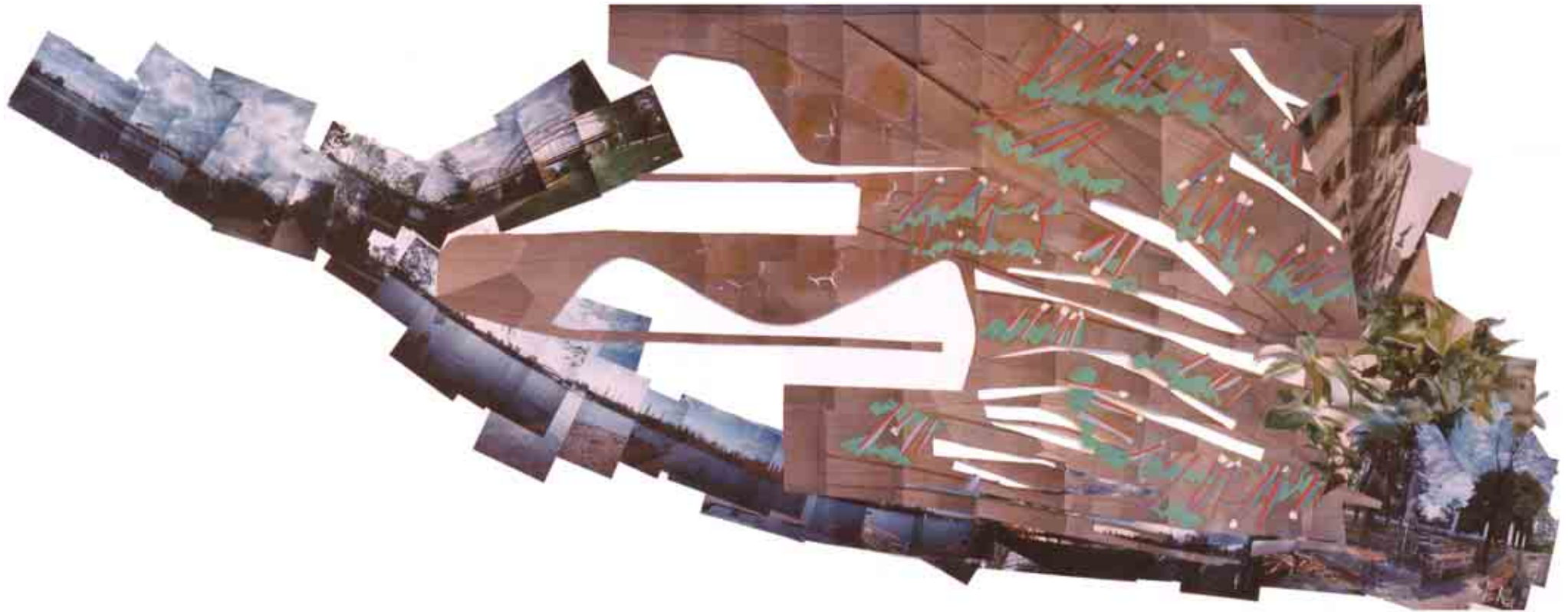
Una de las láminas presentadas al concurso sería el dibujo de re-presentación de la propuesta de la topografía artificial y marismas donde propondría la zona de viviendas [03]. Si se observa detenidamente se aprecia una especie de malla o retícula formada por los centros de las sinuosas curvas que van generando los nuevos perfiles de agua, del terreno, la vegetación. Vuelve a utilizar el riguroso trazo de las líneas a grosor *0,1*, que se superponen entre ellas en un dibujo que va cambiando de escala y deja entrever algún *signo* como la cruz, que ya aparecía en proyectos anteriores, como se ha visto entre los documentos de **Niedderrad** o **Unazuki**. En el dibujo [03] se observa alguna **crux** transformada paradójicamente en una geometría sinuosa, en la que casi ya no se reconoce como tal, pues al adquirir la segunda dimensión para conformar la planta de los rascacielos de la propuesta, suaviza y pliega ligeramente a su vez los contornos de su perímetro.

Con la intención de ofrecer múltiples y distintas visiones del proyecto en el lugar, Miralles elaboraría un ‘documento’ que atraparía una serie de pensamientos y deseos del acto del proyectar Osthafen. Así el equipo trabajaría un complejo *fotomontaje*, influenciado por la obra de las vanguardias de los años veinte⁴



[03] Miralles, 1992. Proyecto para Osthafen (Frankfurt). Planta y secciones de la zona de viviendas, con la topografía artificial y las marismas Tinta china sobre papel vegetal. (Archivo EMBT y Fundació Enric Miralles)

⁴ Los surrealistas de los años veinte concebían el fotomontaje como un medio de infiltración de la mera imagen de la realidad en su significado para ello recurrían a la yuxtaposición de imágenes, de imagen con el dibujo, o de la imagen con el texto’ (Krauss 1985, p. 118)



La suma de las múltiples instantáneas tomadas desde la otra orilla, las agruparía en fotocomposiciones dando forma a la silueta del río en un gran *collage*. En este conjunto se pueden reconocer tres grupos de montajes, que condensan diferentes momentos vividos en el tiempo, que a la vez reflejan la característica tan cambiante del clima del lugar. Así podría disponer en su mesa de trabajo de parte de ese *'espacio y tiempo'* que habría recorrido por la ribera. Los espacios en blanco combinan y al mismo tiempo separan las siluetas de las formas fotografiadas y de las manchas de color superpuestas, recuperando las *'huellas'* del lugar.

En otra línea de trabajo, evocaría imágenes de lugares cercanos al proyecto y al acto de proyectar, como espacios festivos del Maine, e imágenes urbanas conocidas,... entre las que se puede adivinar una que probablemente realizaría desde el patio de su estudio: la visión de la calle donde al fondo se aprecia una imagen de *la Merced* coronando la cúpula de la Basílica.

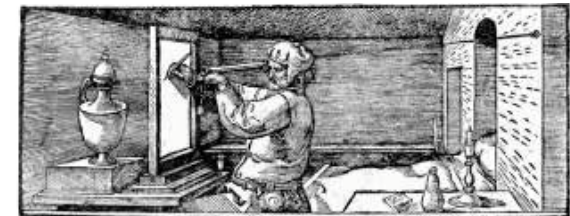
[04] Miralles, 1992. Collage para Osthafen (Frankfurt). Técnica mixta. (Archivo EMBT y Fundació Enric Miralles).

La enigmática presencia de esta figura en el *collage* no sería casual; se podría interpretar como un símbolo que evocara mágicamente la protección de su trabajo⁵. También se incluye la silueta de unas hojas recortadas, motivo que observaríamos de nuevo en varios de los proyectos posteriores de EMBT (Miralles Tagliabue)⁶, como en los bocetos de los caminos del Parque de Diagonal Mar⁷ o como en las cubiertas del nuevo Parlamento de Edimburgo, entre otros. Aparece por primera vez, en este proyecto, la técnica del *cut out*⁸ y la yuxtaposición de imágenes.

Parece ser que existe relación entre las *nuevas* técnicas que emplearía y el pensamiento del proyecto. En la conferencia “Marismas” afirmaría:

'(...) del modo de trabajar es de donde me gustaría sacar el material para este tipo de proyectos, que lo que construyes responda (...) a las acciones que tú estás provocando.
(Miralles 1992, p.124)'. [06]

Se podría interpretar que Miralles seguiría las metáforas de ‘*huella y excavación*’, es decir, caracterizar la *excavación* como un volver atrás en el tiempo y la nueva *huella en la marisma* como parte de la nueva propuesta. Observando con atención el collage desde un punto de vista caligráfico, se interpretan las *marcas* en el terreno (marismas) y en el cielo (rascacielos) representadas a modo de *excavaciones*, a partir de incisiones realizadas sobre la madera, unas zigzagueantes y otras ondulantes. El resultado gráfico nos recuerda a las imágenes de las planchas de madera de las xilografías⁹, que suponen un remoto homenaje al maestro Durero y al expresionista Kirchner¹⁰.



[05] Durero, A., 1538. Estampa titulada *Dibujante de una vasija*. Xilografía que forma parte de la serie ‘Los cuatro dibujantes’. 83x216 mm. (*Biblioteca Digital Hispánica* <http://bdh.bne.es/bnearch/detalle/296334>)

⁵ véase Wittcover, [1977] 2006. *La alegoría y la migración de los símbolos*, p.276. Durante largos períodos de la historia del arte, la figura de la Virgen ha significado potencialmente un objeto de contemplación estética y/o mágica. El historiador se remonta al año 1311 para ilustrarlo: ‘Cuando toda la población de Siena llevó triunfalmente la Maestà de Duccio a la Catedral, era la grandeza y la perfección estética de esta imagen particular la que evocaba mágicamente la protección de su ciudad por parte de la Virgen’

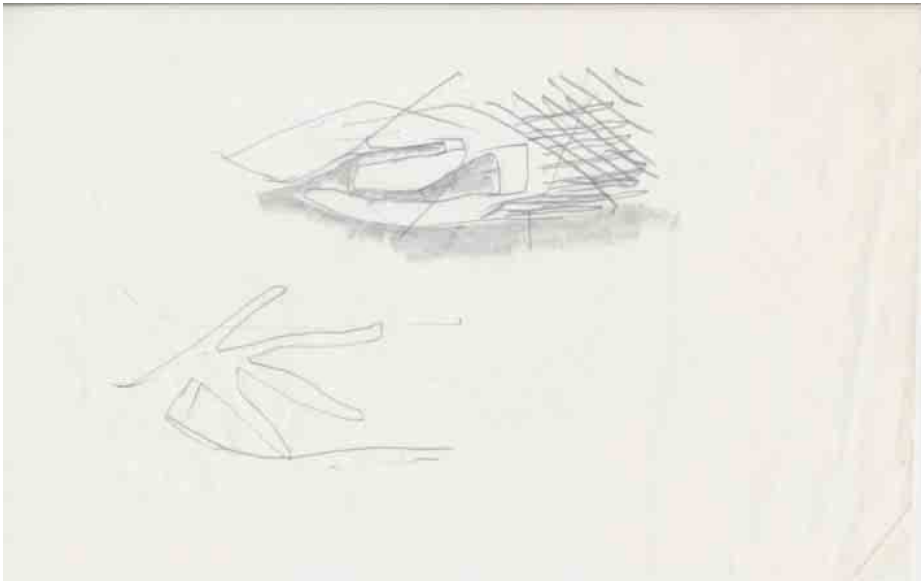
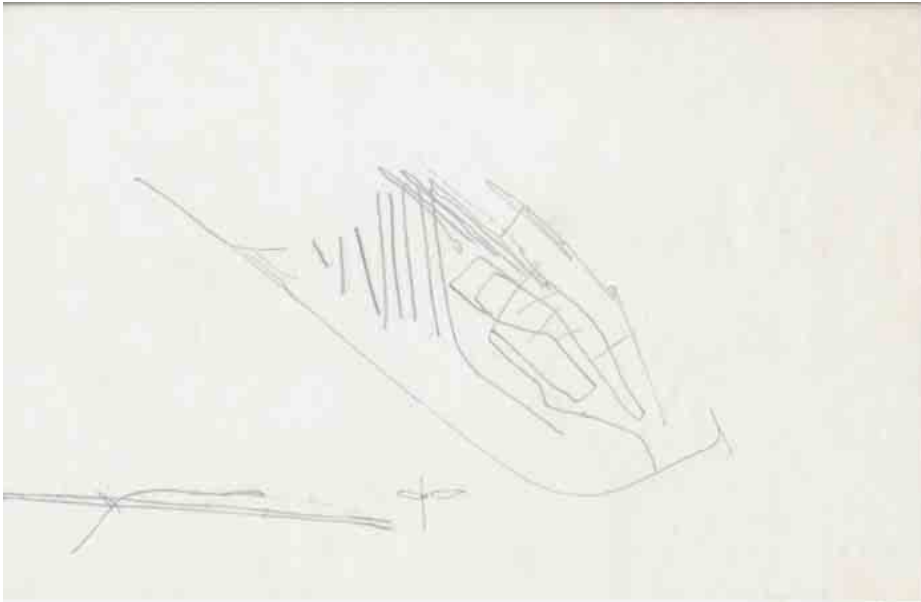
⁶ Véase el texto ilustrado autógrafo de Miralles titulado ‘EMBT Bloom’, publicado en *EMBT arquitectes associats. Work in progress*. Barcelona: COAC, pp.8-25. 2004

⁷ véase Mariscal, J., Tagliabue, B., 2001. *Arquitectura dibujada: el proyecto de Miralles Tagliabue para Diagonal mar*. Pp 10-11.

⁸ La técnica del ‘cut out’, o recorte de imágenes era utilizada por las vanguardias de los años veinte. Miralles lo utilizará a partir de entonces.

⁹ La xilografía es una técnica de impresión con plancha de madera. El texto o imagen deseada se talla a mano con una gubia en la madera y a continuación se impregna con tinta y presionándola contra un soporte, cuyo resultado ofrece un característico trazo grueso.

¹⁰ Kirchner, pintor expresionista alemán trabajó esta técnica atraído por su visita al museo de las planchas de madera de Durero en Nuremberg. En el museo Staedel de Frankfurt que probablemente Miralles habría visitado, se pueden ver xilografías de ambos artistas.



[06] ↑ Trabajando el concurso de Osthafen, 1992. Una de las muchas diapositivas de proceso realizadas por Miralles y que iría presentando en sus cursos y conferencias (*Architectural monographs* nº 10. Academy editions).

[07] ← Miralles, 1992. Concurso de Osthafen. Dibujos de tanteo. Grafito sobre papel sulfurizado, dinA4. (*Archivo EMBT y Fundació Enric Miralles*).

[08] ← Ibídem.



[09] Miralles, 1992. Propuesta para Osthaven presentada en el museo de arquitectura DAM, Frankfurt.
(Archivo EMBT y Fundació Enric Miralles).

En este caso parece sugerente fijarnos en la presentación de la propuesta. Consistiría, por un lado, en una enorme maqueta-collage realizada con técnica mixta y totalmente manual. Tomando como base el dibujo reproducido en papel, se contorsiona convirtiéndose en puentes, se recorta dejando ver los nuevos perfiles del agua, que lo forman fotocomposiciones incrustadas, y sirve como base a las construcciones en madera de balsa y cartón. Por otro lado, en seis láminas que explican los conceptos de los nuevos puentes que cruzan Osthaven con la tierra, modelo de sistema de conexiones existentes y nuevos, nuevos perfiles de agua, nuevos perfiles con la topografía de las marismas, viviendas en el ‘marshland’, sistema de comunicación con la vía Landauerstrasse- superposición de nuevas y antiguas posibilidades. Y finalmente, en el collage mural [04] .

El año anterior, Enric Miralles habría ganado el concurso para llevar la dirección de la escuela Staedeschule. Se trata de una academia internacional de artes donde se imparten talleres practicando diferentes disciplinas y uno de los departamentos es el de arquitectura. La institución dispone de un espacio de exposición *Portikus*, y posee una colección de arte propia presentada en su anexo *Städel Museum*, uno de los museos más importantes de la ciudad.

Este concurso-consulta, después de realizarse entre los diversos grupos de arquitectos europeos invitados¹¹, se transformó en materia de curso de máster de arquitectura de la Städelschule de Frankfurt, donde Enric Miralles impartía clases. Esto le permitiría trabajar de nuevo con el proyecto, llevando esta vez el material a la mesas de dibujo de las aulas para seguir investigando con los estudiantes. En este sentido revelaría en una entrevista:

‘(...) la generosidad de propuestas que se supone de las escuelas universitarias permitiría trabajar con mucha más independencia y generosidad y la posibilidad de una experimentación muy abierta. (Miralles, 1993b)’.

¹¹ Véase el artículo titulado ‘Frankfurt. Perspectives sobre el Main. Consulta sobre el futur de la zona de l’Osthafen’, en *Quaderns* núm 198, 1993. Se muestra el estudio de viabilidad para la reordenación de la zona encargado en 1991 a Albert Speer & Partner, así como las propuestas de los ocho equipos de arquitectos europeos invitados: David Chipperfield, Max Dudler, Hans Kollhoff, Jacques Herzog & Pierre de Meuron, Christoph Langhof, Christoph Mäckler, Andreas Keller & Michael D. Mackaulay. Los sugerentes documentos de Miralles en los que destaca la cuidada atención al lugar, contrastan sobre los otros proyectos presentados, ya que el carácter de gran parte de éstos parten de una *tabula rasa* respondiendo a formas más acabadas y realistas.

LA ESTRATEGIA DE LA MANCHA: REUTILIZACIÓN DEL PUERTO DE BREMERHAVEN.

El primer concurso internacional premiado

Al año siguiente de haber entregado la propuesta de Osthaven, surgiría la posibilidad de presentarse a un concurso para estudiar la **Reutilización del puerto de Bremerhaven**, al norte de Alemania. Se trataría de estudiar una zona industrial portuaria en desuso, para incentivar nueva vida urbana en la ciudad. Su propuesta consiste en incorporar en el tejido industrial existente, un lugar con una forma singular determinada por la actividad del transporte marítimo. Aquí, como en Osthafen, le preocuparía recoger toda la historia que hacía referencia en el lugar. Pero en este caso definiría su propuesta como **'encontrar esta superposición de momentos que define una ciudad'** (Miralles, 1993a. P.27)'.

Con esta idea se quedaría con diferentes momentos históricos como las trazas de los caminos que recorrerían los trabajadores de los astilleros en el inicio de siglo, convirtiéndolas en pasarelas peatonales que cruzarían desde la plaza hacia el corazón del puerto; o la configuración de las murallas en 1831, que repetirían la forma del delta del Geeste. El nuevo acceso se propondría pasando a través de los barcos históricos cercanos al museo Naval de Scharoun, que definiría como *bosque de mástiles*.

Con esta base conceptual estudiaría varias propuestas urbanas independientes, que denominaría *variaciones*, en que cada una desarrollaría una narrativa singular: 1 laberinto: a través de unas topografías concatenadas incluiría la ampliación del zoo y una nuevo puerto deportivo para la ciudad; 2 paseo arbolado: el paseo marítimo; 3 bosque de mástiles (descrito más arriba) y 4 zona comercial: conjunto de pasarelas que denominaría 'kristal palast'.

Pero también en el método empleado estaría la particularidad de este concurso. La estrategia consistiría en crear un instrumental de invención muy personal. En este sentido Tagliabue (2011, p.311) explica:

'(...) se trata de un lugar muy inhóspito y difícil. Enric empieza a jugar con elementos abstractos, manchas, que al carecer de escala, permiten apoderarse del terreno con gran facilidad'.



Die „Qualität einer offenen Volksgesellschaft“ versucht der Spanier Enric Miralles (links) in seinem radikal künstlerischen Ansatz zu erreichen. Seine Vorschläge waren zwar realitätsferner als die der Mitbewerber, lieferten aber am meisten Gesprächsstoff. Dritter von rechts: Jurysvorsitzender Axel Schultze.

[10] Enric Miralles presentando su propuesta para el concurso de Bremerhaven ante el jurado. La prensa la calificaría como *propuesta con un radical enfoque artístico*. Diario Nordsee, 7-8-1993. (Archivo EMBT y Fundació Enric Miralles).

Las palabras del propio Miralles nos contaría la importancia de esta estrategia de las *manchas* [11] :

‘He estado haciendo manchas de tinta, como una forma errática de escritura, para trazar el proceso del concurso de Bremerhaven. Aunque parezca vaga, éstas indican el lugar exacto donde el proyecto podría empezar. Ello permite cambios constantes: permiten que el material de trabajo pueda ser reconstruído en todas las variadas hipótesis y poder unirse rápidamente. Estas manchas azules son magníficas, rápidas, modelos económicos de trabajo. Explicitan la complejidad del conjunto espacial
(Miralles, 1995. P.45)’.

El 1 de abril de 1993 se desplazaría a Bremerhaven para estudiar el lugar. En varias de las páginas de su cuaderno de viaje se pueden apreciar diferentes versiones de las alegorías como el **laberinto**, la **espiral**... [12]; iconos que ya habría dibujado el año anterior, en el cuaderno de su viaje a la India¹³. Desde un punto de vista narrativo, el primero –utilizado también en **Unazuki**–, se podría interpretar como un relato que invita al espectador a perderse en él, a volver sobre sus pasos, a releer. El segundo, el espiral se podría leer como un movimiento que crece; tomaría prestada la versión elaborada por Max Bill, la cual le acompañaría también en sus proyectos futuros, como el concurso para la ampliación del **Cementerio en Venecia** (Miralles/Tagliabue EMBT, 1998). Según Bigas, Bravo y Contepomi (2009, p.148) **'la estrategia operativa de las variaciones infinitas de Max Bill, facilitaría el repensar y redefinir continuamente los contenidos de parte de la obra de Miralles'**.



[11] ↑ Miralles, 1993. Serie de *manchas* que representan la ciudad de Bremerhaven, que se transformarían en *variaciones* del proyecto. Tinta azul a pincel sobre papel vegetal, dinA3.

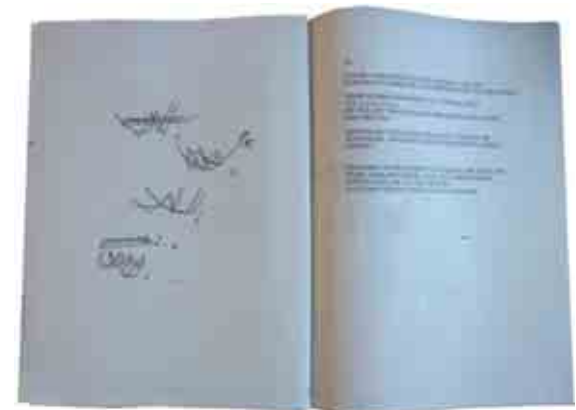
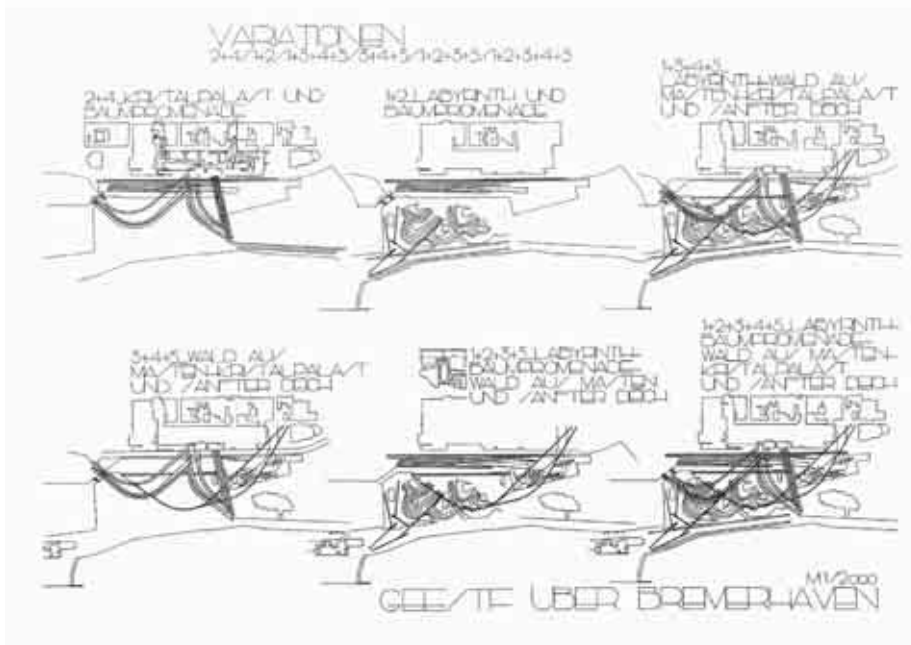
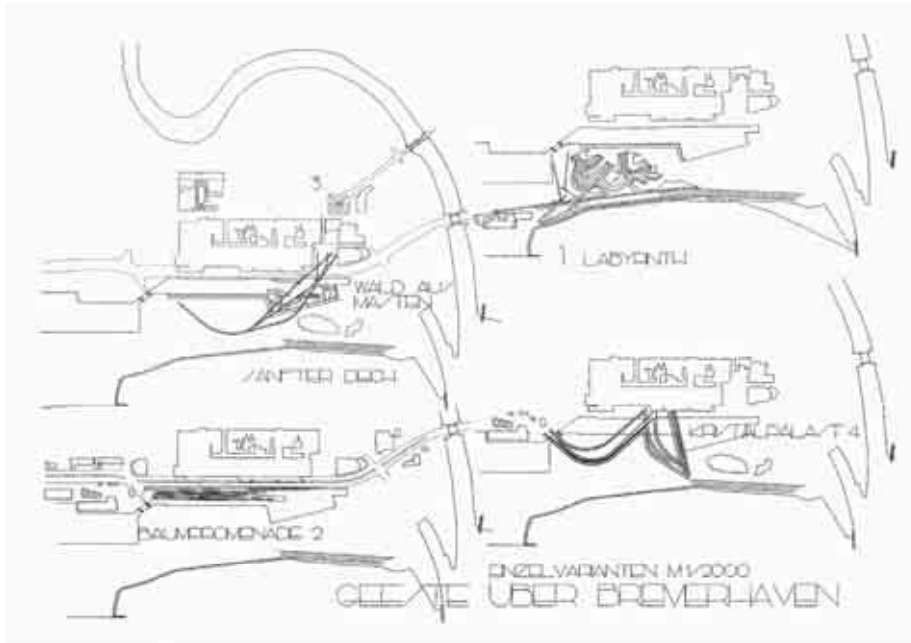
[12] → Miralles, 1993. Páginas de su cuaderno de viaje a Bremerhaven. Estilográfica de tinta azul sobre papel, 21x15cm. Montaje de la autora. (Archivo EMBT y Fundació Enric Miralles)

[11] ↓ Max Bill, 1936. ‘Variación 15’. Forma parte de la serie de ‘Quince variaciones sobre un mismo tema’.

Partiendo de un octógono de triángulo equilátero, Bill crearía una serie de variaciones basadas en la evolución de las figuras hacia afuera en espiral. Litografía, 30,5x32cm. (Max Bill 1908/1994 Fundación Caja de Arquitectos)



¹³ Sobre el dibujo de viaje a la India de Miralles, véase: Zaragoza, I., Esquinas, J., 2014. Le Corbusier visto a través de los ojos de Enric Miralles. Anotaciones de viaje. *Actas del 15 Congreso de Expresión Gráfica Arquitectónica*, pp. 691:696.



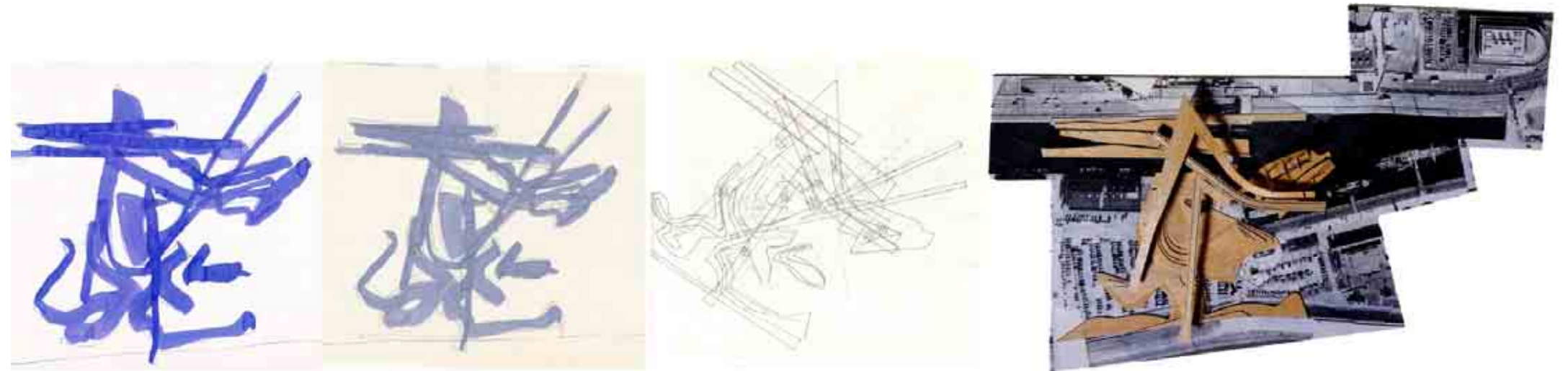
[13] ← Miralles, 1993. Concurso Bremerhaven: lámina 3 y 4: propuestas de la intervención insertadas en el contexto urbano. Arriba: *variaciones* individuales/*variaciones* combinadas. Tinta china a grosor 0,1 sobre papel vegetal, 110x76cm cada una. Abajo: esquemas conceptuales de *variaciones* y textos (Archivo EMBT y Fundació Enric Miralles).

[14] ↑ Miralles, 1993. Libreto-memoria gráfica de presentación montado con fotocopias de sus dibujos del cuaderno. Din A3 plegado en A4. (Archivo EMBT y Fundació Enric Miralles).

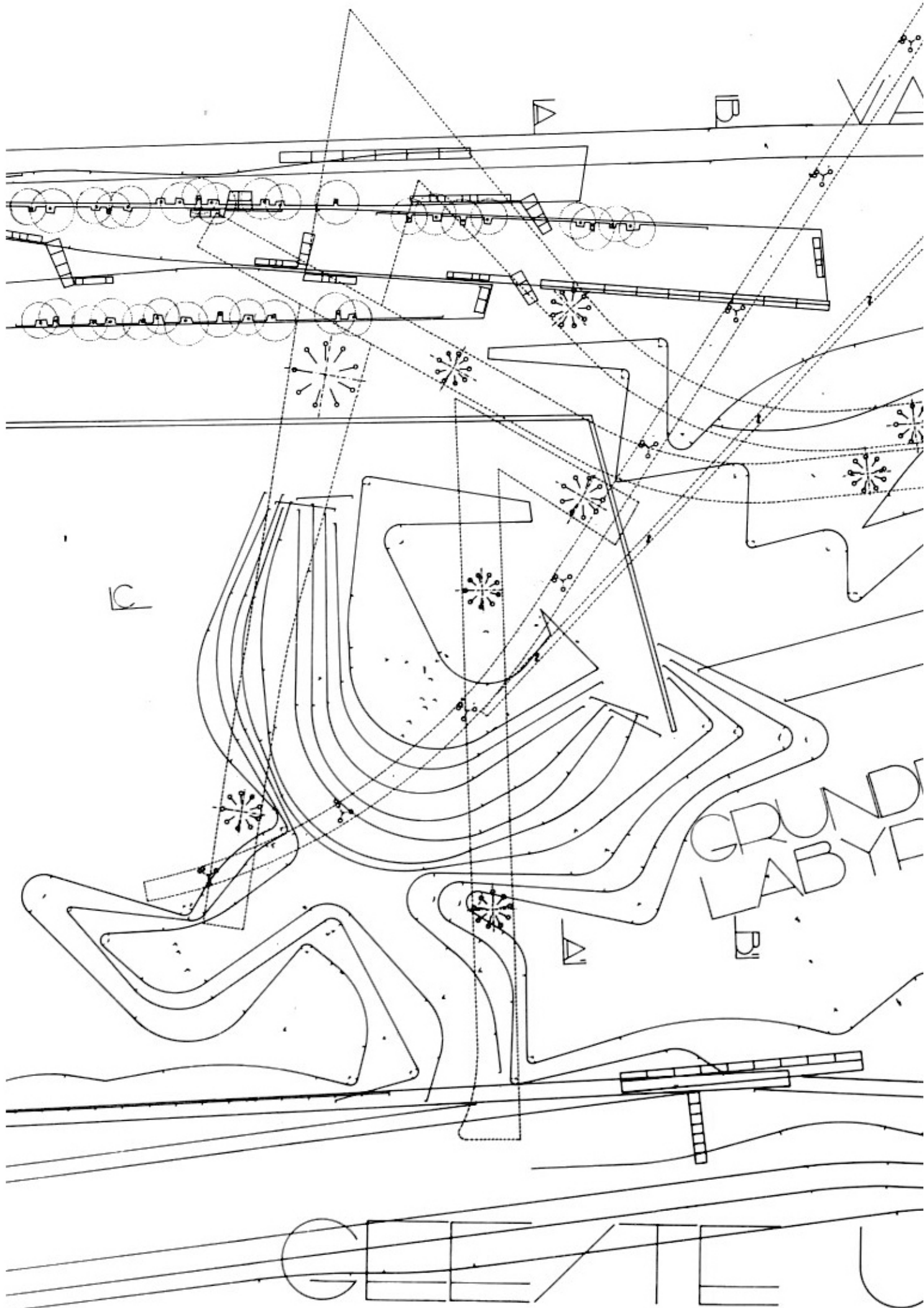
En la lámina 4 del concurso, denominada *variaciones* [13], se re-presentarían seis posibilidades combinatorias a partir de una planta base común y la superposición de los planos parciales correspondientes a cada *variación* considerada; así el juego consistiría en combinar: 1 o 2 o 4... 1 +2 +3 o...Con este procedimiento estaba construyendo la *superposición de momentos* transformada en superposición de propuestas.

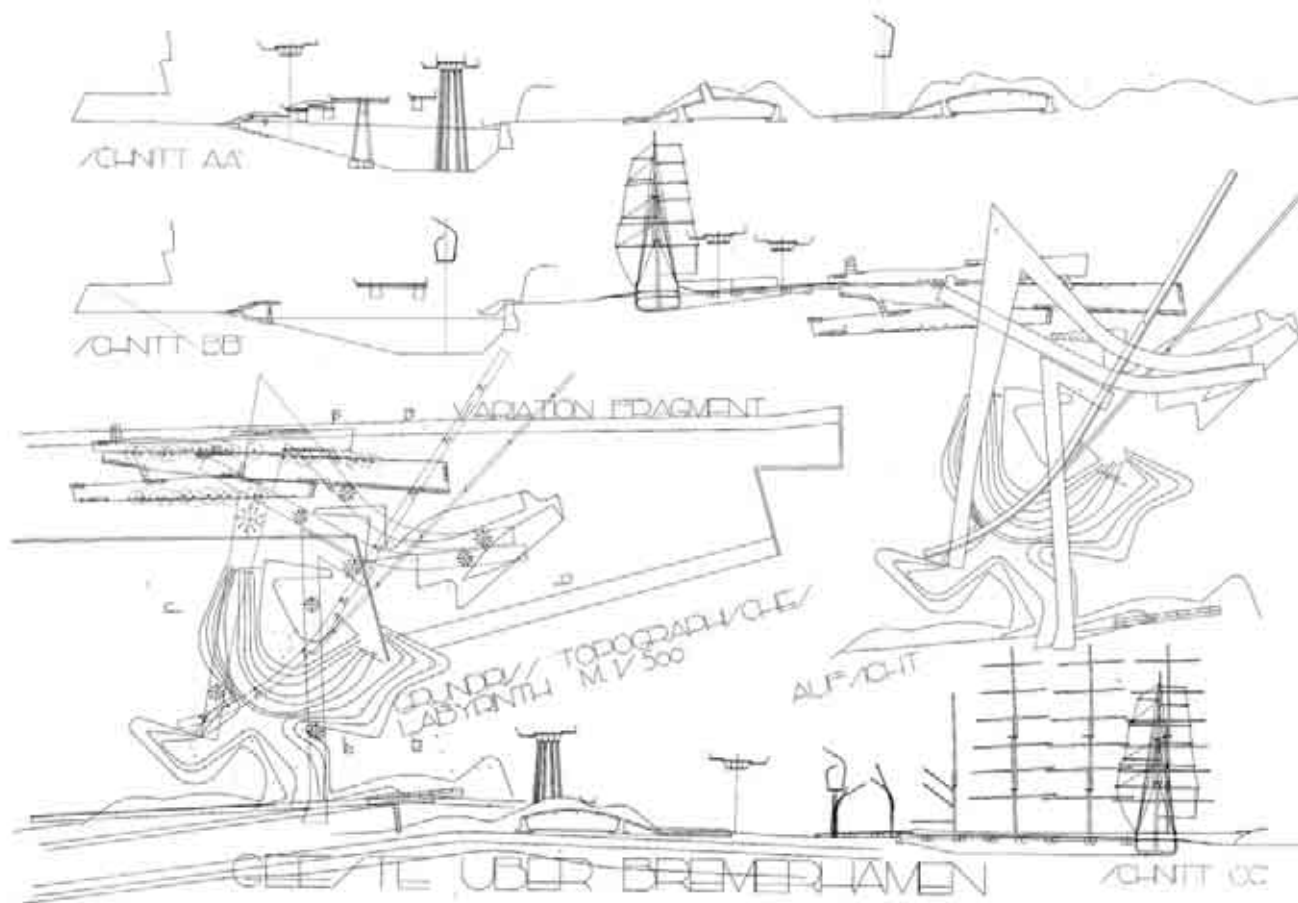
Pero para llegar a estos resultados donde el programa y las dimensiones están definidos y que Miralles calificaría como dibujos de comprobación, previamente habría realizado una serie de sucesivos dibujos y maquetas [15]: *manchas*, calcado a mano alzada con grafito y geometrización a lápiz con la precisión de escuadras y compás. Y finalmente, para acabar como un dibujo de re-presentación, lo desarrollaría y delinearía a tinta algún colaborador cercano [16,17]:

‘Miralles empieza a cruzar los trazos, una figura imposible si no se tiene en cuenta la profundidad de la planta. La costumbre de cruzar las trazas se convierte en la costumbre de enroscarlas o de plegarlas sobre ellas mismas, de formar siluetas, de proyectar sombras de tinta que surgen las mismas trazas’.(Pla, 2002. P.9)



[15] Miralles, 1993. Concurso Bremerhaven: superposición de todas las propuestas representadas en un fragmento: documentos de conclusión y de proceso: Tinta azul a pincel sobre papel / calcado en grafito sobre papel vegetal / geometrización con escuadras y compás en grafito (din A3 cada uno)./ Collage técnica mixta: fotoplano recortado y maqueta en madera de balsa superpuesta. Montaje gráfico de la autora. Véase anexo gráfico (*Archivo EMBT y Fundació Enric Miralles*).





[16] (Pag. Anterior) Miralles, 1993. Concurso Bremerhaven: lámina 9: *fragmento de variación*. fragmento a tamaño original del dibujo de la lámina 9, donde se puede apreciar todos los detalles del rigor geométrico.

[17] Miralles, 1993. Concurso Bremerhaven: lámina 9: *fragmento de variación*. Adición de las cuatro propuestas, para formar una intervención a modo de *mancha*. A partir de una lectura abstracta se percibe la gran profundidad del dibujo: topografía del laberinto, paseo arbolado, bosque de mástiles y pasarelas se entremezclan con el aire, la tierra y el agua. Tinta china sobre papel vegetal. Escala 1/500, 110x76cm

[18] Miralles, 1993. Concurso Bremerhaven: montaje con fotocopia de *mancha* que representa la ciudad. Libreto-memoria gráfica de presentación. Din A3 plegado en A4. (Archivo EMBT y Fundació Enric Miralles).

Como síntesis del trabajo sobre Bremerhaven, condensaría y resumiría todas las *variaciones*, a partir de una fragmentación de la propuesta [17]. Renunciando a dar por finalizado el proyecto, buscaría una forma nueva de escritura. Mirando con atención los documentos anteriores, bajo un punto de vista caligráfico se podría intuir, entre las pasarelas, barcos, topografías... un fragmento de un rostro. Sin duda, era un tema de su interés ya que en su cuaderno de viaje dedica una doble página a la reflexión sobre la figura humana en los dibujos de arquitectura de Leonardo y Miguel Angel [18]. También en dibujos de arquitectura de otras etapas, se puede reconocer la figura antropomorfa¹³.

Bajo el lema ‘ Bremerhaven sobre el Geeste’ se presentarían al concurso un total de 15 paneles montados en cartonpluma, de dimensiones 110x76 cms que incluirían nueve planos dibujados, todos a *rotring 0,1*, cuatro láminas con fotomontajes de cada *variación* y dos maquetas, además de un pequeño libreto de presentación con una memoria gráfica¹⁴ [17]. Miralles enviaría una carta manuscrita por fax mostrando su satisfacción por la decisión del jurado y solicitando el material original de concurso para seguir avanzando en el proyecto [18]. Tagliabue (2011, p.311) afirma:

'(...) a pesar de que el proyecto se quedó olvidado en un cajón, años más tarde, en 2001, ya sin Enric, ganamos la ampliación del puerto de Hamburgo, el puerto más cercano al de Bremen'.

Trabajando en continuidad a las propuestas de Ostafen y Bremerhaven, EMBT en Hamburgo se centrará en la estrategia de urbanizar diversos espacios a partir de una topografía artificial en la que algunas zonas serán expresamente inundables. Así las nuevas *huellas* cambiantes del agua redibujarán el perfil del Elbe a lo largo de las diferentes estaciones [19].

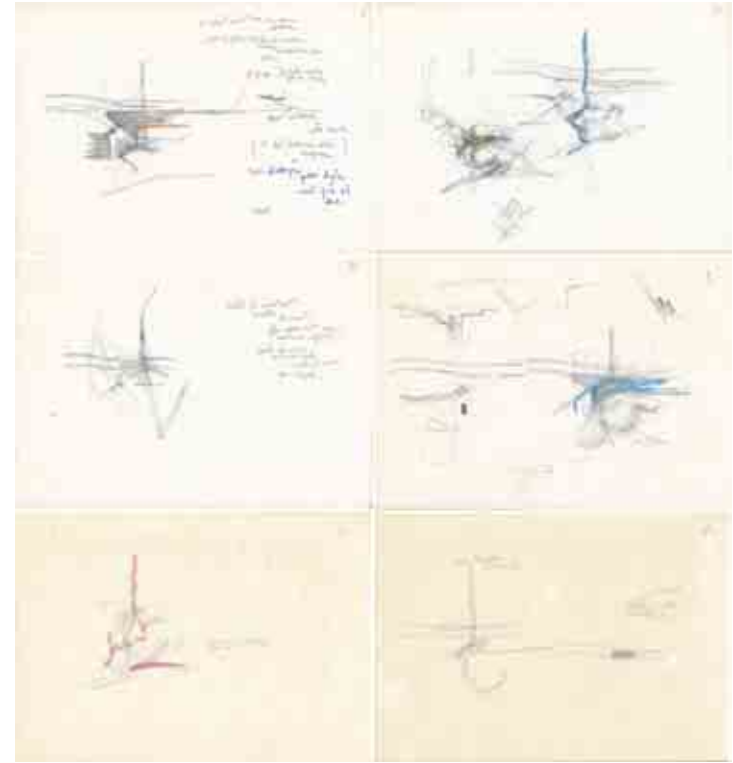
¹³ Nos referimos a los proyectos de Círculo de Lectores y Cementerio de Igualada (Miralles/Pinós), véase Granell, 2011. Pp.53:55; y también a concursos posteriores como el Palacio de Deportes de Chemnitz o la Biblioteca Nacional de Japón (Miralles/Tagliabue EMBT), véase *El Croquis* 100-101., 2000. p 108, 216:217

¹⁴ véase el anexo gráfico una relación del material de trabajo del concurso de Bremerhaven, así como más dibujos.



[19] ↑ Miralles, 1993. Anotaciones en el cuaderno ‘Bremen 3/93’. Se puede leer: *Entre los dibujos de Leonardo (...) y en M.A. son fragmentos, la expresión humana (su dibujo) aparece entre los elementos construidos de arquitectura. Como la misma cosa, como uno saliendo del otro.* Estilográfica de tinta color azul sobre papel, 15x21cm. (Archivo EMBT y Fundació Enric Miralles).

[20] ↓ Miguel Angel Buonarotti, 1520. Biblioteca Laurenciana. (*Miguel Angel Arquitecto, Electa 1992*)



- [21] → Miralles, 1994. Proyecto de Bremerhaven. Dibujos de tanteo, el proyecto avanza en un cambio de estrategia, transformando el perfil del agua. En algún dibujo se puede apreciar la silueta de un retrato. Grafito y lápices de colores sobre papel sulfurizado, dinA4 cada uno. (*Archivo EMBT y Fundació Enric Miralles*).
- [22] ↑ EMBT. Urbanización y regeneración del puerto Hafencity en Hamburgo. Imagen de la zona noroeste. Fotografía de la autora



[23] Miralles, 1992. Maqueta para el concurso de Osthafen. Re-presentación de la propuesta que abre un universo de posibilidades de seguir imaginando. Técnica mixta.

En definitiva, podemos afirmar que Miralles se muestra como un gran inventor de un repertorio de instrumentales que consiguen ‘desdibujar los límites’ entre la manera de iniciar pensamientos, materializarlos y re-presentar el proyecto arquitectónico.

REFERENCIAS

Argan, G.C, 1992 . *Miguel Angel Arquitecto* . Electa, Milan

Biblioteca Digital Hispánica [en línea] recuperado el 15/4/2015 <http://bdh.bne.es/bnearch/detalle/296334>

Bigas,M., Bravo, L., G Contepomi, 2009. 'Proyectar el infinito: Miralles, Max Bill, Klee', en *EGA* nº14.

Granell, E., 2011. 'Una maleta llena de arquitectura', en *Enric Miralles 1972-2000*. Edición a cargo de Rovira, JM.

Miralles, E., 1992. 'Marismas', en *Acerca de la casa*. Universidad Antonio Machado. Baeza.

Miralles, E., 1993a. *Cuaderno de viaje a Bremen*. Fundació Enric Miralles. Barcelona.

Miralles, E., 1993b. 'Frankfurt. Perspectives sobre el Main. Consulta sobre el futur de la zona de l'Osthafen', en *Quaderns* nº 198. Barcelona, [en línea] recuperado el 11-8-2014 :
<http://www.raco.cat/index.php/QuadernsArquitecturaUrbanisme/article/view/232313>

Miralles, E., 1995. Enric Miralles: mixed talks. Edición a cargo de Tagliabue, B. *Architectural monographs* nº 40. Academy editions. London.

Moneo, R. , 2000. 'Una vida intensa, una obra plena', en *El Croquis* nº100-101. Madrid.

Panofsky, E., 1972. *Estudios sobre iconología*. Alianza editorial. Madrid.

Pla, M., 2002. 'Del punt de fuga al Lungo Mare', en *INDE* nº7. Colegio de Arquitectos de Cataluña. Barcelona, 2002.

Tagliabue, B., 2004. *EMBT arquitectes associats. Work in progress*. Barcelona: COAC.

Tagliabue, B., 2011. 'Alegorías, formas y monólogos relevantes. 1991-1994', en *Enric Miralles 1972-2000*. Edición a cargo de Rovira, JM.

Wittkower, R., [1977] 2006. *La alegoría y la migración de los símbolos*. Biblioteca de ensayo Siruela. Madrid



4.

RECAPITULACION

4 RECAPITULACIÓN CONVERSACIÓN CON BENEDETTA TAGLIABUE.

**‘Una serie de explicaciones
que sólo se dan a los más
cercanos colaboradores.
(...)
es un cierto modo
de entender el trabajo que
cierra aún más las posibilidades de
comprensión de la obra
(...)
todas las observaciones
cierran el círculo de los que
pueden comprenderla¹’**

[00] (← pag ant.) Enric Miralles, 1993. Dibujos para la exposición realizada por Enric Miralles en la Graduate School of Design (GSD) de la Universidad de Harvard. (Extraído de la tarjeta-invitación para la inauguración de la Fundació Enric Miralles, 21-6-2012)

¹ Miralles, E., 1996.

CONVERSACION CON **BENEDETTA TAGLIABUE**

A continuación se transcribe una conversación con Benedetta Tagliabue, mantenida en el estudio EMBT a modo de entrevista informal, el 10 de marzo de 2015 por la mañana.

La reunión se inicia en la gran sala que está junto al patio, en torno a la mesa Inestable y con la presencia de multitud de maquetas. En primer lugar le muestro una ficha-modelo 'tipo' de clasificación de materiales de proyecto, que se ha elaborado especialmente para esta Tesis, y que incorpora el detalle de todo el material original de uno de los proyectos investigados: el concurso de Bremerhaven. Se relacionan datos como soporte, medidas, técnica, localización, etc; de los materiales de proyecto, que previamente se han escaneado y tratado digitalmente, incluyendo también una imagen en miniatura identificatoria de cada material. Se trata de un modelo que podría vincularse a los diferentes ficheros y archivos existentes (cajas de proyecto, diapositivas, fotomontajes, maquetas, publicaciones...etc) y así disponer de una base centralizada con toda la información. De esta manera, poco a poco se podría ir clasificando todo el material de la Fundació Enric Miralles. Benedetta comenta que es un material muy válido, y que piensa que sería interesante que lo adjuntase a la tesis. En este sentido se incorpora a la tesis un anexo gráfico con el material de trabajo y de representación del concurso de Bremerhaven.

Después le enseño un dossier con los resultados de mi investigación; la cual va mirando atentamente todas las páginas, una por una; intercalando al mismo tiempo, algunos comentarios. A continuación seguimos la conversación en el soleado patio del estudio, junto a los lucernarios que iluminan la Fundació Enric Miralles.

A partir de este momento atiende a un cuestionario que transcribo a continuación, donde se recogen también varios temas que habían surgido también unos momentos antes, al mostrarle la tesis:



[01] Zaragoza, I., 2015. Borrador de la Tesis doctoral.

IZ: Para acercarme a comprender el universo que abraza la capacidad creativa de Miralles me parece primordial este testimonio que me brindas, tan directo. Me gustaría iniciar la conversación a partir de la publicación monográfica editada bajo tu dirección en 1995 titulada *Enric Miralles: mixed talks*. En el capítulo *Don Quixote's itineraries or material on the clouds*², propones unas sugerencias como primer paso para la comprensión de los dibujos, proponiendo el 'mirarlos fuera de contexto' y continúas diciendo: 'también abre el camino para asociaciones inesperadas. Los dibujos se abren y hablan de ellos mismos'. Este ejercicio de abstracción abre un mundo de posibles lecturas muy sugerentes para el observador atento. Pero...**¿Y si el dibujo de la imaginación del lector no coincide con la interpretación que pretendía Enric?**

¿crees que podría existir un tipo/s de mensaje/s cifrado/s en cada documento? o ¿buscaría quizás provocar diferentes interpretaciones?

BT: Bueno no lo sé... esto de las interpretaciones..., Enric trabajaba también un poco con estas asociaciones *inconscias* (inconscientes) -yo creo-, que a veces mostraba. Le gustaba enseñarlas en sus propios escritos, en sus propios libros, hacer como este mundo de relaciones formales, especiales. Pero creo que lo pueden hacer también otros, por ejemplo ahora viendo tu Tesis... esta relación entre dibujos y fotos de una misma época de Enric, encontrando como similitudes o fuentes de inspiración no directas, me parecen... ejercicios *super* válidos. Porque realmente es un poco la mente que trabaja en esta manera...un tipo de mente que tenemos todos, visual y con esta capacidad de acercar cosas similares y utilizar unas dentro de otras, es el concepto interesante.

No es tan interesante reconocer que sea un sistema típico de Enric, me parece que es mucho más interesante que Enric descubra una capacidad mental que tenemos todos. Claro, en este sentido, claro que pueden haber muchas más combinaciones, muchas más sorpresas; muchos más acercamientos inteligentes de la obra de Enric; con otras cosas que podía conocer o que le gustaban particularmente, que eran muchas como tu sabes: un montón de libros, un montón de autores, un montón de cosas... que eran su formación.

² Véase el texto de Tagliabue, B., 1995. Don Quixote's itineraries, en Enric Miralles. *Mixed Talks. Architectural monographs* n° 40. Academy editions, Londres. P. 118.



[02] vista del patio del estudio EMBT, con el *gato* -que Enric y Benedetta se traerían del viaje a la India en 1992-, suspendido en uno de los pilares del porche.

IZ: Te propongo dejar que tus pensamientos vuelen hacia el pasado y me acompañes por algunos de los trabajos en los que estuviste junto a Enric. En principio he seleccionado los que he considerado más representativos para mi tesis, aunque se trata de una propuesta flexible; es decir, se pueden añadir proyectos, sustraer, saltar...

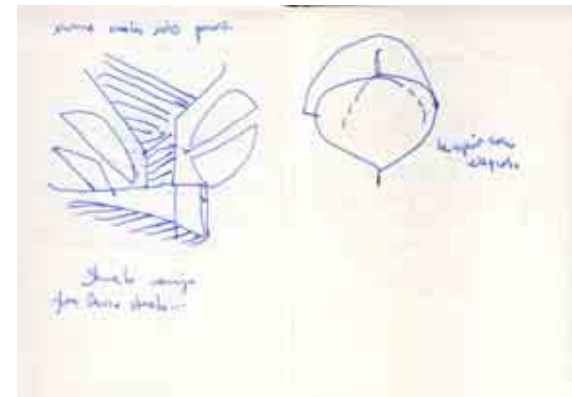
Hay un grupo de trabajos que he llamado **‘explorando por Europa’**:

La segunda mitad del 91, los concursos en Frankfurt, de los que hay muy poco material en las cajas de archivo, comentas en el texto “alegorías,,,”³ que fueron útiles para ver que, o bien por la dificultad del grafismo o bien por vuestra lejanía cultural, la arquitectura que proponíais no se entendía fácilmente en aquella cultura.

Empezamos, pues con el centro cívico en el barrio **Niederrad de Frankfurt**. En el manuscrito-memoria gráfica para explicar la propuesta, parte de unos dibujos muy esquemáticos, sus *anotaciones* involucradas en una representación *casi teatral* del proyecto, donde la cruz ejerce de fondo de escenario; las *escenas* se van sucediendo tantas veces como cree necesario, dibujando aspas que hacen de hilo conductor a todos los *desplazamientos, giros, gestos, saltos, vibraciones* de su relato⁴.

El símbolo de la cruz, que le había acompañado en muchos proyectos, pronto lo dejara, pero aparecerán otros muchos...no?

BT: Seguro.. era una persona que cada día iba como cambiando. Por ejemplo esta presencia de las obras completas de Kahn en su mesa, es algo que la gente no conoce mucho, y para Enric era fundamental, pero era fundamental en una cierta época, y muchos libros le acompañaban durante ciertos momentos, momentos de creación. Y esto de la cruz desde finales de los años 80 y principios de los 90, iba investigando todo el tema de la cruz con el Cementerio de Igualada, era un tema de la religiosidad, pero un símbolo que va mucho más allá de la definición de un tipo de religión. Era el símbolo de acabarse, pero a la vez el símbolo de duplicar. Era realmente una investigación muy fuerte, un símbolo que después Enric ha utilizado de muchas maneras. Más tarde, el símbolo de la cruz -que era importante en el Cementerio de Igualada- lo ha hecho desaparecer, y lo ha ido transformando...



[03] Miralles, 1992. Páginas de su cuaderno de viaje a la India: Centro gubernamental en Daka, de L. Kahn. Estilográfica de tinta color azul sobre papel, 21x15cm (Miralles 1992, Vol. 4, P.23). (Archivo EMBT y Fundació Enric Miralles)

³ Véase el texto de Tagliabue, B., 2011: Alegorías, formas y monólogos relevantes. 1991-1994

⁴ Véase la figura [01] en el capítulo 3.1.1

Pero aquí en Niederrad, era una cruz que se transformaba en dos triángulos, una manera como muy eficaz y muy sorprendente de ocupar un lugar y darle una percepción diferente a través de darle una nueva geometría.

Efectivamente no nos entendieron, dijeron ‘hay que raros estos dibujos tan limpios’, bueno damos una ‘honorable mention’...

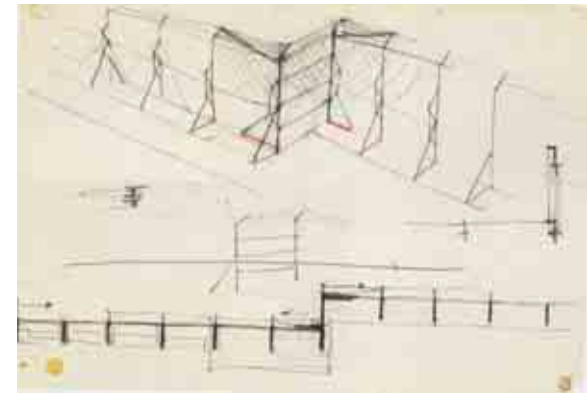
IZ: Dos meses más tarde participáis en una convocatoria de propuestas para repensar el futuro de una zona industrial en la misma ciudad de Frankfurt: Reconversión del complejo industrial **Lederfabrik** en uso residencial.

El texto explicativo del proyecto se centraría en la alegoría de la acción de ‘dar la vuelta a un bolsillo’, de esta manera resulta que lo que estaba dentro, pasa afuera y viceversa.

Miralles dibujaría una secuencia gráfica titulada ‘El interior del bolsillo’, donde dibujaría el fragmento *brazo-mano-bolsillo* repitiéndolo ofreciendo así una visión simultánea de la acción que nos remite al título⁵. Esta anotación simpática y *chisposa*, casi a modo de cómic ¿**la realizaría para intentar establecer puentes entre las culturas tan diferentes, es decir, como una escritura de comunicación; o sería un dibujo que formaría parte del grupo de materiales del proceso proyectual?**

BT: Es inteligente esta cosa que me dices, yo no lo había pensado, pero es verdad que este dibujo tan inmediato, también es una historia como muy común, en Alemania, en Italia, en cualquier lugar...se puede girar el bolsillo. Quizás sí que era una manera de inventar una comunicación muy fácil que superara las barreras. Referencias menos culturales, y más inmediatas...

IZ: Hay unos dibujos donde se representan las secciones de esas nuevas estructuras de la propuesta, como una serie de equilibrios inestables⁶... Observándolos con detenimiento, me vienen a la memoria los dibujos del Colegio Maravillas de Alejandro de la Sota...quizás la sección, la forma de la valla...? esas geometrías, la manera de entrar la luz...



[04] De la Sota, A., 1960. Colegio Maravillas. Dibujo de la valla. (Abalos, I., Llinàs, J., Puente, M., 2009. Alejandro de la Sota. Barcelona: Fundación Caja de Arquitectos)

⁵ Véase la figura [08] en el capítulo 3.1.2

⁶ Ibídem figura [13]

Al intentar indagar la afinidad entre estas obras, me encontré con la sorpresa de encontrar un collage realizado por Enric del gimnasio Maravillas (fechado en 1996) ..., entre las páginas de la monografía dedicada a Alejandro De La Sota (editada por la Fundación Caja de Arquitectos) **¿Por qué hace este collage?**

BT: Mira no me acuerdo, pero me parece que era un artículo o alguna cosa que tenía que presentar en relación al colegio Maravillas, pero era una de las obras que más le gustaba, era algo que le había impactado.

Como todos los arquitectos en el fondo somos unos copiones, y Enric también; en el fondo es una manera como de ir adelante... si copias un poco, puedes tener la capacidad de variar. Si lo piensas, realmente en muchas épocas y muchas culturas, copiar es fundamental. Lo que no puedo decirte es si es directa y conscientemente... o no.

IZ: En las mismas fechas en que estaríais haciendo los concursos de Frankfurt, también realizabais los proyectos de Japón: Takaoka y Unazuki... en un mundo de expresión gráfica completamente diferente... aparece por primera vez el color, los collages...

Los he agrupado en un capítulo llamado **‘el imperio de los signos’:**

La comunicación entre tan distintas y lejanas culturas, parece que en lugar de encontrarlo como un problema, se transformaría en oportunidad... **¿La idea de la caligrafía en la propuesta para el nuevo acceso a la estación de Takaoka, surgió de buscar un ‘lenguaje universal’ más cómodo?**

BT: Esto realmente, no lo se. Fue una manera también de Enric de entrar en el mundo del Japón. Si, por un lado tenía ganas de hacerse entender; pero por el otro tenía muchas más ganas de entender, de lo poco que podía saber de Japón por entonces. Lo de la caligrafía, los pinceles...esto ya lo había estudiado con su tesis: los dibujos, la manera de dibujar. Era como acercarse a otra cultura, poniendo algo sin ser *naif*, porque era muy consciente que no podía compararse con nada japonés.



[05] Miralles, 1992. Estación de Takaoka (Japón) (*revista Arquitectura* núm.13. Méjico: 1995)

Me gusta que tu lo hayas llamado *El imperio de los signos*, y me ha gustado mucho esto que tu has hecho de ir a recoger la fotografía de los cables de Takaoka y después de la imagen final. Realmente estábamos todos sorprendidos, yo me acuerdo en la reunión a la japonesa: ‘perfecto, entonces nos encargáis una fachada’ (*decíamos nosotros*), contestaban: ‘no, no, no la fachada ya la tenemos encargada y dibujada, ya está; no, no’. (*Decíamos:*) ‘Ah, entonces nos encargáis el parterre’; ellos decían: ‘no, no no, el parterre ya lo tenemos dibujado, y encargado’. ‘Pues que tenemos que hacer: organizar el tráfico’, contestaban: ‘no, no. no, el tráfico ya está’...O sea que parecía que estaba todo, no querían nada. Entonces Enric se inventa la transformación de la fachada (la que ya tenían encargada y dibujada), que era de lo más convencional, era lo más feo...y transformarla en algo que fuera un elemento para la ciudad, que tuviera presencia desde lejos...Esta relación con los cables, la verdad es que no me acordaba; recordaba que tuviera una relación con los raíles.

IZ: El concepto de enriquecer los proyectos con alegorías me resulta particularmente emocionante y enigmático...Resulta revelador el artículo ‘alegorías, formas y monólogos relevantes’⁷, donde explicas algún secreto de las figuras míticas como parte de las estrategias de Enric, desvelando que ‘su hermana Pilar acababa de alumbrar su primer hijo, y la imagen del niño junto a la madre fue la que inspiró dicho enjambre de hierros’, refiriéndote a **Unazuki**.

Por otro lado en el texto de *don Quixote*⁸ habías mencionado que en el notebook de Unazuki hay numerosas imágenes (no autobiográficas) de una madre y su hijo ¿ **también tiene relación con los dibujos de Henry Moore?**

BT: Le interesaba como mucha gente, tampoco digamos que fuera su artista favorito... En esa época le encantó adentrarse en los dibujos de Henry Moore, y sobre todo se enamoró mucho de los dibujos de la madre y el niño, una parte un poco autobiográfica por su hermana...además él vio algo que siempre le interesó: el pequeño y el grande, el gigante y el



[06] Miralles, 1992. Pabellón de meditación de Unazuki (Japón) con visitantes⁹ (*Mixed Talks. Architectural monographs n° 10. P.120*)

⁷ Ibidem nota 2

⁸ Ibidem nota 1

⁹ véase el pabellón de meditación de Unazuki en el vídeo: <https://www.youtube.com/watch?v=ratqaVV4LNk>

enano, estos dibujos que tienen que ver con una geometría que tiene que ver con el cuerpo. El cuerpo que no solo está presente, sino que es el cuerpo que abraza, que da nutrición, que permite el bienestar, el crecimiento...Creo que esto quizá, un poquito es esto, es lo que quería dar en el pabellón, en un pabellón de meditación.

El pabellón estaba en un lugar que no había lugar...porque si en Takaoka no había tema, porque no había lugar para nada; en Unazuki es que no había ni terreno! Una caída increíble, delante de este barranco, con el río al fondo...un lugar muy bonito, pero muy difícil imaginar cómo la gente pudiera estar allá... Entonces era como llevar a la gente de la manera más acrobática posible, llevándola lo más lejos posible, dándoles la sensación de estar en la naturaleza casi como flotando, mirando todo el paisaje... y quizás con esta sensación también de estar protegidos, cobijados, de ser parte de la naturaleza misma...no se.

Seguramente esto de '*...no se*' es quizás la cosa más interesante.

Realmente no lo sabía ni él. Como inspiraciones que le daban la posibilidad de hacer un proyecto que era su investigación en el momento y que quizá después iba a renacer más tarde en otros proyectos...

IZ:Y años más tarde, los jarrones del parque de Diagonal Mar evocarían tu maternidad con Domènec...

BT: Si que es verdad, no directamente, pero todo el mundo se dió cuenta, y todo el mundo lo decía ya como '*si ...que divertido!, este es el retrato de la Bene con barriga, gorda*'. Además, cuando estábamos haciendo el concurso de Palafolls, que era el primerísimo concurso, también Enric hizo un dibujo que era el feto de Domènec¹⁰. Él dibujó el feto y lo puso en un concurso...el problema es que no ganamos el concurso y lo tuvimos que cambiar... y ya está, no tuvo demasiada suerte...era tan introvertido..., pero lo ha hecho muchas veces esto. Imitaba en cualquier lugar y sobre todo imitando lo de alrededor, el mundo de sus amores y sus afectos.

¹⁰ Domènec es el hijo menor de Enric y Benedetta.



[07] ↑ Miralles, 1991. Dibujos de maternidades recogidas por Miralles en su cuaderno de notas de 1991. Inventadas o tomadas de Moore (*Mixed Talks. Architectural monographs n° 10*)

[08] ↓ EMBT, 2002. Parque de Diagonal mar. Jarrón y fragmento de la pérgola. © Lourdes Jansana.(*EMBT Enric Miralles Benedetta Tagliabue. Work in progress. Barcelona: 2004*)

IZ: Y los peces... un signo que se va repitiendo en muchos proyectos... En la publicación *Arquitectura Viva* dedicada a Inmateriales Japoneses¹¹, hay un texto de Enric que dice algo así como ' *me acuerdo de unos peces colgados en la puerta del estudio...* ' Y en un manuscrito autógrafa de Enric que enviaría por fax a Japón, definiría el proyecto de Unazuki como ' *pabellón de cristal (peces en el agua)* ' ¿a que se referiría? Tiene muchas fotos de los peces...

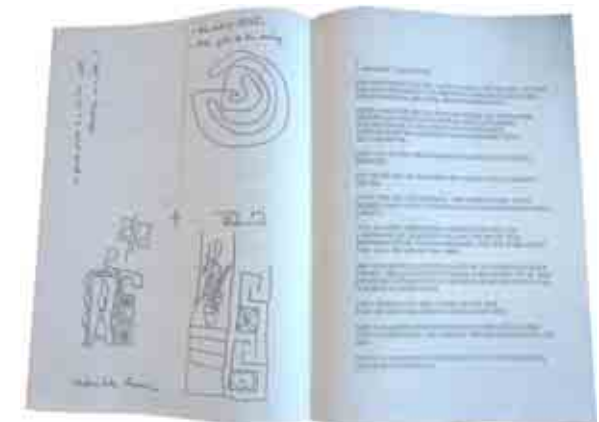
BT: Bueno claro, en Japón hay estos peces impresionantes que Enric también quería traer a Barcelona...pero es que a mi me dan terror los peces...solo faltarían los peces japoneses que son casi unas ballenas. Son muy bonitos, muy decorativos y muy considerados...y valen mucho, mucho dinero. Si, estos pececitos colgados en Avinyó eran muy bonitos, eran la soja, salsa de soja. Cuando íbamos a Japón con *Japan airlines*, te daban la soja metida en un plástico con forma de pez. Y el hizo esta pequeña escultura con estos plastiquitos, que tenían como un tapón rojo que era como la nariz del pez...era guapísima. Enric tenía una gracia que sabía darle vida a las pequeñas cosas. También hay en Mollet, esto es un poco, mas que nada, un homenaje a la alcaldesa: *Mollet* es un tipo de pez, entonces cuando escribía a la alcaldesa, siempre le hacía este tipo de broma con los pececitos.

IZ: Me acuerdo que en una publicación, incluimos un fax con los dibujitos de peces, dirigido a la alcaldesa..que era Montse Tura..

BT: Si, si, lo recuerdo.

IZ: Por otro lado, Enric habla del **concepto del laberinto en muchas de sus conferencias y escritos ¿se puede considerar como un símbolo?**

Además, en la performance que organizaste en el parque de Diagonal Mar¹², está Enric metido en su laberinto, no?



[09] ↑ Miralles, 1998. Fragmento de fax recibido del Ayuntamiento de Mollet, con la respuesta de Miralles sobrepuesta donde se aprecian los dibujos de peces (*EMBT Enric Miralles Benedetta Tagliabue. Work in progress. Barcelona: 2004. P.65*)

[10] ↓ Miralles, 1993. Concurso de Bremerhaven. Libreto-memoria gráfica de presentación. En la parte izquierda se aprecia el dibujo del laberinto, fotocopiado y montado en el Din A3; plegado en A4. (*Archivo EMBT y Fundació Enric Miralles*).

¹¹ Véase texto de Miralles: 'Takaoka, Unazuki', en *Arquitectura Viva* nº 52, 1997. Pp. 32-33

¹² véase la imagen de la performance 'Recuerdo de arena para Enric Miralles', 2010 en el capítulo 1: introducción.

BT: Si, esto lo hemos hecho conscientemente con el artista Jorge Rodríguez Gerada. Aquí Dani Roselló ayudó mucho. Había mucha relación directa con el tema del laberinto. Además cuando Jorge destroza el dibujo, lo hace con un dibujo del laberinto...pero directamente como un homenaje a Enric, sabiendo que era un libro que le encantaba.

IZ: Si miramos los documentos de proyectos por orden cronológico, me parece que por vez primera encontramos collages realizados a partir de la unión de maqueta con fotomontaje del lugar. ¿la invención de esta técnica surgió en el camino de representar las ideas del proyecto? Hay un collage de Unazuki que si me alejo del deslumbrante atractivo visual, me trae a la memoria el ámbito conceptual de los surrealistas...y en cuanto a la técnica manual para montarlo ¿cómo se realizó el proceso, a partir del recorte de la foto de la maqueta superpuesta, o se realizó un pequeño plató maqueta-fotomontaje del lugar? Hoy en día, con los medios que tenemos, el *photoshop*, etc... facilitaría enormemente el proceso...

BT: Estas cosas iban surgiendo poco a poco. Yo me acuerdo cuando fuimos a ver esta exposición de David Hockney en el MET¹³ de Nueva York, estábamos allí juntos, Enric miraba las exposiciones como corriendo, casi. Me dijo: ‘ay... este sistema lo tenemos que utilizar’...bueno, no estábamos ni trabajando juntos..El empezó de inmediato, a salir y hacer ‘fotos hockney’, él decía. Después, seguro que de la misma manera que Hockney ha ido evolucionando su propio sistema; la *foto hockney* ha ido como entrando en el tridimensional, en la maqueta, y esto ha sido como un proceso como de ir acercando los materiales. En el fondo Enric odiaba esta tema de hacer un análisis del lugar...siempre enseñaba que cualquier material que tu saques del lugar ya es parte del proyecto, entonces era como coherente en este sentido.

IZ: Y más tarde (noviembre de 92), en el espacio expositivo de GA de Tokio en “**Contemporary architectural freehand drawing**”, se presentaron dibujos de Unazuki. Los dibujos de colores de los “vestidos” del pabellón, hay algunos que parecen realizados como Ernst hacía los *frotages*...¿qué material se presentó?

¹³ MET son las iniciales de The Metropolitan Museum, de New York.



[11] ↑ Miralles, 1991. Pabellón de meditación en Unazuki. Presentación tridimensional formada por fotomontaje tipo ‘foto hockney’ del lugar y maqueta en un fragmento de la sección del valle. Se aprecia en primer plano el puente, alterado con el banco-mirador de su propuesta. Escala 1/500, 82x26x37cm. Imagen tomada de la exposición *Miralles Tagliabue EMBT. Proyectos para Asia 1991-2010* en el espacio expositivo de Casa Asia, Barcelona 2010.

[12] ↓ Hockney, D., 1982. ‘Merced river, Yosemite Valley’. Collage fotográfico. 132x155cm (www.hockneypictures.com)

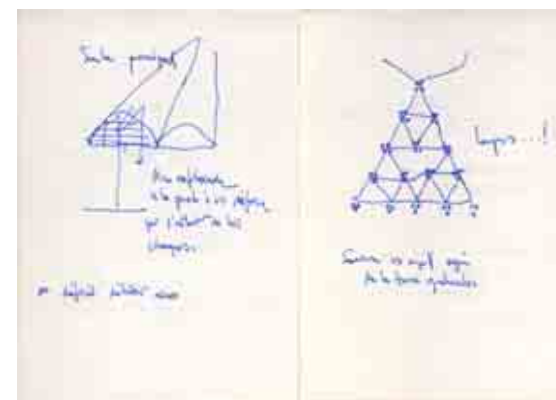
BT: Si algunos están hechos como con frotage, también lo descubría porque algún papel que él tenía, tenía como un marco con un perro... entonces jugaba con el frotage para hacer salir las cosas que le encantaban. Las varias estratificaciones de las cosas.

(habíamos acordado que nuestra reunión finalizaría a las 12,30 ya que tenía otra visita ya programada...pero llegado el momento, Benedetta me propone continuar con la conversación un poco más tarde...)

IZ: Y en febrero del mismo año 92, el **viaje a la India**...Es bien sabido que Le Corbusier era uno de sus referentes. Seguir, mirar, releer... los 5 cuadernos de viaje con las anotaciones de Enric, resulta apasionante y muy sugerente. Por ejemplo, hay un dibujo, que con un solo trazo se pueden interpretar múltiples lecturas. La más directa sería la visión del animal sagrado, imagen que nos traslada a algunos dibujos de Le Corbusier de sus *cahiers de notes*. A otro nivel más abstracto, se podría decir que esos perfiles se transformarían en los *paisajes horizontales superpuestos* que propondría al año siguiente, en los laberínticos pasillos del proyecto del hospital geriátrico en Palamós...o en los dibujos en el aire de la instalación Heaven, que pudimos ver en la Fundació Miralles. **¿estas asociaciones, serían como pequeños homenajes al maestro?**

BT: No, yo no creo que fuera solamente esto, era realmente un homenaje a los diseñadores y a esta capacidad del trazo de ir como contando la realidad, no? este misterio de que el movimiento de algo que pinta puede darte la referencia de alguna otra cosa. Creo que esto era realmente el tema de su tesis, “cosas vistas a izquierda y derecha”. Esta manera de sorprenderse con los dibujos que representa, con los dibujos de viaje que hacía Enric. Entonces yo creo que es coherente con esto, su sorpresa ante la capacidad del dibujo aunque sea mínimo, de contar una realidad con frescura y después traspasarla a los proyectos.

IZ: Hay un tercer grupo de trabajos que he titulado ‘**excavando en el tiempo**’: Aquí me gustaría comentar la propuesta de Osthaven y el concurso de Bremerhaven.



[13] Miralles, 1992. Páginas de su cuaderno de viaje a la India: Centro Gubernamental en Daka, de L. Kahn. El dibujo de la sala principal con reflexiones en torno a la entrada de la luz. La forma de estos trazos se podrían identificar con la sección de la ‘cubierta a la catalana’ que habría propuesto en el concurso del Centro Cívico en Niederrad¹⁴ (1991), o con la cubierta del Mercado de Santa Caterina que proyectaría con EMBT años más tarde. Estilográfica de tinta color azul sobre papel, 21x15cm (Miralles 1992, Vol. 4, P.24). (Archivo EMBT y Fundació Enric Miralles)

¹⁴ Véase capítulo ‘Explorando por Europa’

Proyectos que reflexionan sobre importancia de volver atrás en el tiempo, buscando trabajar “entre las cosas” y no “a través”...

¿crees que influiría tu formación más teórica en el departamento de historia de Venezia, en el modo de abordar los proyectos del estudio?

BT: seguro, Enric siempre era una persona que iba investigando los temas de su entorno, sobretodo de su entorno más amoroso y más querido... que era las personas que le rodeaban, y también sus libros. Yo creo que por ejemplo, él se leyó a Tafuri, sabiendo que yo había estudiado con Tafuri... Pero en este caso de Bremerhaven sobretodo, era más que nada trabajar con la gente de la Staedeschule. Antes de empezar el proyecto les pidió a los estudiantes que recuperaran mucho material, y ellos aportaron un material muy bonito de cuando se construyó Osthaven, que era relativamente reciente. Y entonces él con ésto supo ver la posibilidad de desmontar. Cuando lo ves que se está construyendo, ves la posibilidad de volver atrás, y deconstruir. Esto fue fundamental, fue como una especie de viaje hacia la posibilidad, a la reutilización que se había hecho del puerto naves, de diferentes tamaños, de crujías diferentes, yo creo que vino de aquí. No tanto de buscar a Tafuri... ni en el mundo de mi experiencia en la universidad de Venezia.

IZ: En cuanto a la invención de técnicas para iniciar y materializar pensamientos es impresionante...; los documentos parecen más abstractos. De hecho, a partir de **Osthaven** no he encontrado ningún dibujo en perspectiva en las carpetas de archivo...

¿cómo se iniciaría esta gran experimentación en el estudio?

El sugerente collage de Osthaven parece como realizado a modo de *papier déchiré*... mirándolo detenidamente he reconocido a *la Merced* coronando la cúpula de la basílica. Entre las paredes del estudio también está presente...

BT: Ah, no lo sabías?... Esto no se si era la madera de una maqueta que la fotografiamos, y después pusimos una parte de nuestro estudio de Barcelona... Esta parte de mar, de río, de agua, de cielo, el fondo marino del collage, y aquí era nuestro entorno doméstico: el patio con los limoneros que teníamos detrás, la vista a la virgen de la Merced, las ventanas que teníamos



[14] Miralles, E. 1993. Sala del estudio de la calle Avinyó con la mesa Inestable rodeada de objetos, imágenes, diapositivas y libros de Miralles. Foto © Giovanni Zanzi.

por encima del estudio...y también había esta vista de los chiringuitos que se hacen alrededor del río en verano en Frankfurt. Como un poco decir *'aquí se vive otra vez'*. Esto es lo que te lleva aquí.

Era tan sencillo, que realmente, nosotros no pensábamos que esto iba a ser el material definitivo...Enric era capaz de poco a poco, poco a poco... de transformarlo en material definitivo.

IZ: Y en esas mismas fechas, en las mesas 'de al lado' se trabajaría el proyecto del parque *de los colores* de Mollet...

BT: Un proyecto que comenzó el 90, y ha ido adelante hasta que se construyó...es como el cementerio de Igualada , Mollet...

IZ: El año siguiente (1993) sería muy intenso...

BT: Si...nos casamos, se cae el pabellón de Huesca. Enric va a Harvard. Cuando se cae la cubierta de Huesca, pensamos que ya está, se acabaría su carrera de arquitecto... No fue así,

IZ: Supo reaccionar muy bien

BT: Si porque era una persona super valiente...pero lo que le costó

IZ: He encontrado una colección de dibujos de planta coloreados, donde dibujaría con colores las distintas trazas de las ruinas; construyendo la solución a la nueva cubierta...

BT: Si, la nueva cubierta...

IZ: Participáis en concurso por invitación para la reutilización del puerto de **Bremerhaven**. El primer concurso internacional ganado!



[15] Miralles, 1991. Parque y centro cívico en Mollet del Vallés. Maqueta. Técnica mixta. Imagen recortada por la autora. (Archivo EMBT y Fundació Enric Miralles).

¿se podría considerar la manera de trabajar de Enric las *manchas* como la invención de una nueva versión en homenaje a la *escritura automática*?

BT: Enric se inventa el '*blot*' (mancha), que seguro que era como buscando en los libros. Y últimamente estaba en esa época, muy obsesionado, y sobretodo en el 93 con este tema de las manchas de los psiquiatras, sabes estos... tiraban unas manchas de tinta en el papel, las doblaban y obtenían una imagen ..para el muy interesante¹⁴. Es como lo que comentábamos de que una línea te puede poner en la imaginación una vaca, no? Y en realidad es una línea cortísima. Entonces el estaba muy obsesionado con esto, como la mente puede hacer relaciones visuales con cosas que no tiene nada que ver. Esto le interesaba, por ejemplo la (mesa) Inestable la hizo un poco con este tema. En ese año me parece que hizo trabajar en esto a los estudiantes de Harvard. Y durante un tiempo en el estudio se trabajaba un poco con esto, como las copias, parecido...pero no exactamente igual, con las similitudes y yo creo que un poco le vino la idea de que las '*blot*' pueden servir perfectamente para solucionar todo un tema.

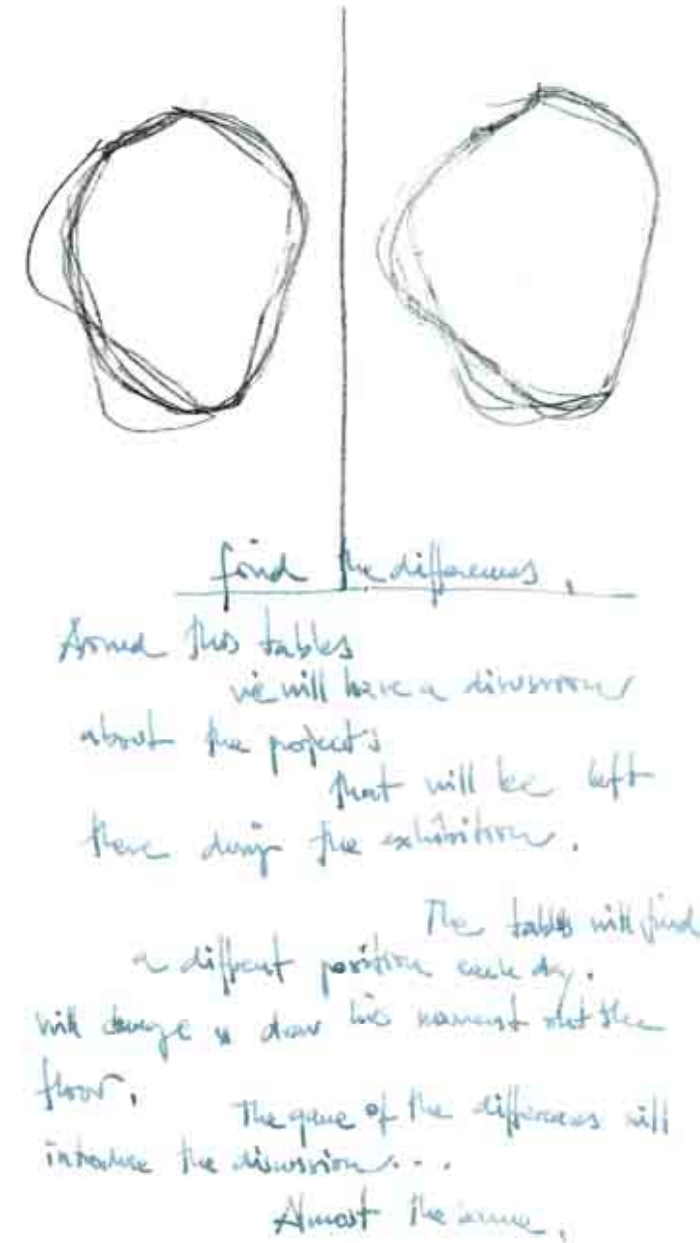
Tengo que decir que nadie lo entendía del todo, todos teníamos una fe total en Enric, lo entendías... y no lo entendías!

IZ: Era lo interesante, no?

BT: Si, si . como cuando escuchabas una conferencia de él, decías '*uaaa! dice unas cosas increíbles*', en cambio otras veces no se le entendía, pero no llegaba ni a entenderse él mismo. Pero era así, era como que tenía una intuición; y a veces... al final le salía para llegar a explicarla, pero a veces no. Me acuerdo una conferencia donde estaba una amiga mía, que le habían dicho que tenía este novio tan estupendo y tan guapo...ella vino a escuchar la conferencia y después de 20 minutos me dice a mi '*Benedetta, no entiendo nada*'(risas) y eso que ponía toda la fe del mundo, porque era mi novio, y tenía que ser encumbrado pero... (risas)

[16] Miralles, 1991. Mesa Inestable: 'encuentra las diferencias'. Estilográfica sobre papel (Archivo EMBT y Fundació Enric Miralles).

¹⁴ se refiere al test de Rorschach. Véase interpretación de Gombrich, E.H., [2002 (1998)] Arte e ilusión, p.89; que califica el proceso de interpretación de las manchas como una 'proyección'



IZ: Y la exposición en la **GSD** en Harvard, que pudimos ver recientemente en la Fundació Enric Miralles ¿marcaría una nueva etapa?

BT: Esto de hacer un dibujo ampliado, que resulta que es la unión de muchos dibujos de muchos proyectos, todos juntos ampliados en un papel...que después se utiliza como papel pegado a la pared. Y después una serie de fotografías, todas recortadas, donde el edificio no sabes que es, que desaparece totalmente, dentro de plexiglás doblados... Normalmente la gente que exponía en Harvard, quería hacer entender como era el proyecto. Enric, no.

IZ: Como decías en el texto ‘alegorías, monólogos relevantes’, realmente en el mundo de Enric Miralles ‘hay mucho más por descubrir’...Esta serie de actividades que estás organizando con la Fundació para mi investigación son muy interesantes...las exposiciones ‘Miralles en el tiempo’, la de ‘GSD’, conferencias de Elías Torres, Rafael Moneo...además de los trabajos con las escuelas de arquitectura...¿Tienes más actividades en perspectiva?

BT: No directamente, pero ahora estamos como esperando fondos, pero ahora tenemos un Máster, que tenemos intención de impartir, donde estudiamos a Enric. Pero nos hemos dado cuenta que no vale la pena estudiar a Enric, a nivel teórico, sino que hemos de hacer como hacia él, que hacía las cosas en práctica. Realmente, si le gustaban los fotomontajes de Hockney, lo que tenía que hacer para demostrar que le gustaba era hacer otros ‘diez mil’...y variantes sobre el tema. Entonces nuestro Máster sobre Enric Miralles será también así, hacer trabajar a la gente, un poco siguiendo las líneas que vamos cogiendo de Enric.

IZ: Seguro que me he dejado un montón de cosas...**Hay algún concepto que quieras añadir, o que pienses que sea relevante para esta investigación?**

Esas densas agrupaciones de líneas, recuerdos, deseos, metáforas...que configurarían esa materialidad abstracta sobre el papel; se transformarían y multiplicarían a partir de entonces – e inminentemente con EMBT (Miralles Tagliabue)-, en un metalenguaje de lo visual en que sus sorprendentes formas y matices también se conglomerarían con recortes, fragmentos, alegorías, manchas, colores...y no se acabará nunca...



**FUNDACIO
ENRIC
MIRALLE/**

[17] ‘Miralles en Harvard 1993’. Recreación literal de la exposición realizada por Enric Miralles en la Graduate School of Design (GSD) de la Universidad de Harvard, presentado en el espacio expositivo de la Fundació Enric Miralles. Barcelona, junio 2012 (*Fundació Enric Miralles*).

BT: Al final se irán separando las cosas, no? Porque al final después de tanta transformación, miras el principio y miras el final; y posiblemente no lo reconoces...es un poco lo que creo que es interesante. Porque así nosotros también podemos ir un poco por nuestra cuenta. Es evidente que Enric ha sido nuestro punto de partida y que los proyectos que compartíamos eran fundamentales...pero ahora vamos por caminos que a lo mejor se distancian, no sé...Además tenemos experiencias que Enric no pudo probar, como por ejemplo esto de la China, trabajando en otros lugares. Cuando estaba vivo, en el Parlamento de Escocia; un proyecto a distancia, era ya posible...pero mucho más complicado. Se hizo a través de internet, entonces ya existía, pero era no era tan fácil como ahora. Había una idea *super innovadora*, de poner una cámara para que pudiésemos hablar en directo...ahora imagínate..., ahora con el 'skipe', lo más normal es '*hacemos un skipe*' y lo pones en un segundo. Pero entonces era mucho mas complicado, y también se trabajaba mucho con fax...Ahora tenemos este reto de que es más fácil trabajar a distancia. Además nosotros, con la crisis que hay en España, solo trabajamos fuera... y hay muchas más cosas, que nosotros tenemos que asumir.

IZ: Muchas gracias. Y gracias también por hacerme sentir tan cómoda durante las diversas estancias en el estudio EMBT y de la Fundació Enric Miralles, donde me das la oportunidad de *bucear* entre los muchos e interesantes materiales originales.



[18] Benedetta Tagliabue.

REFERENCIAS

Gombrich, E.H., [1998] 2002. Arte e ilusión. Estudio sobre la psicología de la representación pictórica. Debate, Madrid. P. 89.

Livingstone, M., 1993. *David Hockney*. Barcelona (Catálogo de la exposición en La Virreina)

Miralles, E., 1997. 'Takaoka, Unazuki'. *Arquitectura Viva* nº 52, Madrid. Pp. 32-33

Tagliabue, B., 1995. 'Don Quixote's itineraries or material on the clouds', en Enric Miralles: mixed talks. *Architectural monographs* nº 40. Academy editions. London. Pp. 118-120

Tagliabue, B., 2011. 'Alegorías, formas y monólogos relevantes. 1991-1994', en *Enric Miralles 1972-2000*. Edición a cargo de Rovira, JM. Fundación Caja de Arquitectos, Barcelona. Pp. 300-312.

! *Supplement*

CONCLUSIONE/5

5. CONCLUSIONES

**‘(...) no es una obra lo que cuenta,
sino la trayectoria del espíritu
durante la totalidad de la vida, no
lo que se ha hecho en el transcurso
de ésta, sino lo que se deja
entrever y lo que permitirá hacer a
los otros en una fecha más o menos
lejana ¹’**

[00] (← pag ant.) Enric Miralles, 1992. ‘Sorprendente’. Anotación extraída de uno de los cuadernos autógrafos de su viaje a la India. Se trata de un término que aparece repetido en varias de sus páginas.

¹ Miró, J. Cuaderno VI ‘Une femme’ 1940-41. Los cuadernos catalanes, p 146

CONCLUSIONES

A partir del análisis de las obras y de los hallazgos realizados en los documentos más representativos del período comprendido entre 1991 y 1993, han ido aflorando diversos resultados que evidencian los objetivos de la investigación.

La invención de instrumentales y estrategias basados en un lenguaje alegórico y metafórico, para iniciar y materializar pensamientos de los proyectos, es un hilo conductor que une todas las obras analizadas de esta etapa. Este ascendente se manifiesta en el fondo y en la forma, pues el interés de Miralles estaba alejado de los aspectos únicamente gráficos o visuales. Las alegorías, iconos, metáforas, signos, etc...se introducen en el proyecto a través del material de trabajo y vierten sus contenidos en el marco de los mismos. De este modo se confirma que las obras analizadas de este período son susceptibles de múltiples lecturas, siendo indisociable la materialización y la re-presentación de las mismas.

La relevancia de la experimentalidad en la manera de trabajar cada proyecto unido a la investigación de las preexistencias históricas, sociales, culturales, contextuales y físicas del lugar; todo ello como fundamento sobre el que construir los proyectos del puerto de **Osthaven** y el de **Bremerhaven**, va más allá de la tentación por considerar que en esos elocuentes documentos de trabajo, Miralles iniciara puntualmente el uso del color. La etapa de la que analizamos su cristalización presenta ‘señales’ claras, al menos desde 1991 o 1992, y su desarrollo abarca los ámbitos de la arquitectura, de la docencia, de los escritos, de las conferencias, de las exposiciones y de la vida personal del arquitecto. La fuerza de este proceso reside en la coherencia y la estrecha interpretación entre todas sus esferas.

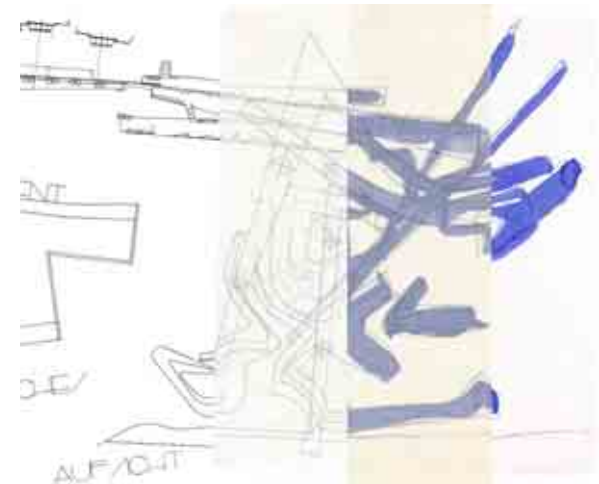
Se ha podido comprobar que las obras de ese período, distan mucho de ser uniformes unas con otras, tanto en el sentido conceptual como entre los diferentes documentos de trabajo; pero el lenguaje alegórico de Miralles va apareciendo en todas ellas.

La **producción de material de trabajo** en los proyectos de **Niederrad** y **Lederfabrik**, aunque se han encontrado pocos documentos, un grupo de ellos son los dibujos rápidos que Miralles denominaría ‘anotaciones’, y en el caso de Niederrad se ayudaría también de comentarios parciales con los que explicaría el proyecto. Otro grupo lo forman documentos de representación, dibujos ‘económicos’ en los que cada plano incluye simultáneamente amplia información tanto gráfica como escrita. Las láminas de concurso se componen con dibujos muy ‘limpios’, dibujados la mayoría en diédrico y acabados en tinta a grosor de 0,1. Se acompaña –casi a nivel anecdótico–, algún diagrama perspectivo. La geometría de la cubierta se podrá relacionar con proyectos futuros como **Santa Caterina** o **Palafolls**.

En las cajas de archivo de los proyectos del ‘Imperio de los signos’ se encuentra mucho más material de trabajo. El primer grupo lo constituyen los collages fotográficos al estilo ‘Hockney’. Otro grupo de ‘anotaciones’, que aparecen repletas de explicaciones, convirtiéndose en relato-memoria gráfica que muestra un pensamiento y que se entremezcla con lo gráfico. Aquí los dibujos ‘económicos’ acabados a grosor 0,1 muestran todo el proceso del rigor geométrico, aparecen por primera vez curvas sinuosas que hacen aflorar una especie de ‘constelaciones’ con los rastros de todos los centros de los fragmentos de circunferencia que van dando forma al proyecto. Se trabajan los ‘dibujos en el espacio’ a partir de maquetas de alambre, cuya representación a través de fotos intencionadas introduce por primera vez en los documentos el tema del movimiento. La maqueta salta al escenario del fotomontaje y viceversa, transformando los ‘hockneys’ al nuevo sistema del universo tridimensional ‘miralles’. El nuevo empleo del color, trabajado también con las técnicas de los surrealistas mostrará el potencial caleidoscópico de los ‘vestidos’ propuestos para el **pabellón de Unazuki**.

En **Osthaven** el plano de emplazamiento se convertirá en un generoso y detallado dibujo. Aparecen por primera vez documentos donde se entremezclan fragmentos de dibujos en color, fotomontajes, *cut outs*, maquetas..., confeccionados con la intención de constituir un profundo trabajo intelectual de investigación. La ausencia de los dibujos perspectivos parece definitiva, y la finalidad de la maqueta trasciende a un cometido de proceso proyectual y no únicamente de representación final como en proyectos anteriores.

En el concurso de **Bremerhaven**, la invención de la estrategia abstracta de la **mancha azul** (*blot*) le permitirá sintetizar la complejidad del lugar. A partir distintos trazados y superposiciones se iría tejiendo todo el material de trabajo más previo a través de la rigurosa



[01] Miralles, 1993. Concurso Bremerhaven. Collage con fragmentos de documentos de proceso de proyectación: ‘mancha’ de tinta azul a pincel sobre papel + calcado en grafito sobre papel vegetal + geometrización con escuadras y compás en grafito + dibujo a tinta china grosor 0,1. (Archivo EMBT y Fundació Enric Miralles. Montaje de la autora de la tesis).

geometría. Los fotomontajes se integran con los dibujos y las maquetas se recortan (*cut out*) para formar parte de los collages.

A través de otra mirada, también se ha podido descubrir algunas de **las cosas que Miralles explica** ‘(...) **al proyecto fuera del mismo proyecto** (...)’² para iniciar el pensamiento. Se reconoce un repertorio de **alegorías** muy variado. En este sentido se han podido apreciar modos de dar forma a los proyectos mediante la estrategia de establecer conexiones de diversa índole: en unas ocasiones con una relación existente, en otras con su entorno más querido, en otros casos relaciones imaginarias, o basadas en la historia del lugar..., aunque en ningún caso aflorarán de manera literal en sus documentos.

En el concurso de **Niederrad** generaría la forma de la propuesta como si de **una cámara oscura** se tratase, donde fuera posible cambiar las dimensiones de las cosas. En el concurso de **Lederfabrik**, también vincula el pensamiento del proyecto a la abstracción de una idea de su imaginación: en este caso la alegoría de la acción de ‘**dar la vuelta al bolsillo**’.

En los proyectos de Japón, sería la observación y la abstracción del entorno, una de las fuentes sobre las cuales Miralles construiría alegorías. En **Takaoka**, utilizaría la imagen del trazado de los cables y los postes que se ven por las calles de toda la ciudad para construir una conexión y generar las propuestas formales de la fachada. En **Unazuki** se descubren varias alegorías. Por un lado, también a nivel caligráfico, la que relaciona la geometría de las calles de la ciudad con la configuración de las aletas del pabellón; y por otro, a nivel más conceptual la que relaciona la característica retraída que lleva implícito el acto de la meditación, con la forma introvertida de la planta de la propuesta. Otras alegorías más personales en las que la clave facilitada por Benedetta, conecta con la parte más carismática de Enric, con las que se ha podido relacionar la **alegoría de la maternidad** en el proyecto del pabellón de **Unazuki**.

En Osthaven y en Bremerhaven, encontraría las conexiones que darían forma al proyecto ‘excavando en el tiempo’. El modo de trabajar **Osthaven** responde a la alegoría de las ‘**huellas**’ de las marismas que el lugar habría tenido años atrás, sobre las que se construiría la propuesta. En el proyecto de **Bremerhaven** se descubre cómo la alegoría de **la superposición**

² Miralles, E., 1997. ‘Mélanges’, en *Architecture d’Aujourd’Hui*, nº 312. Pp. 68-81

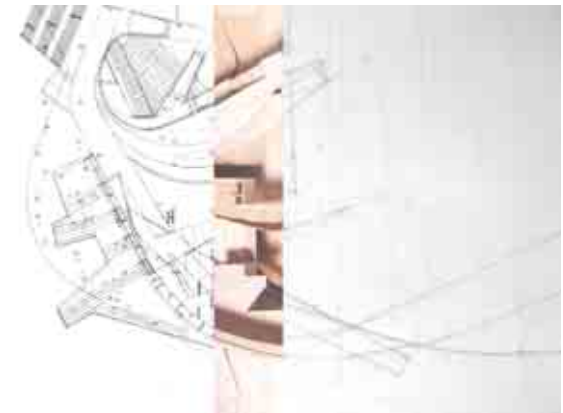
de momentos que define una ciudad, se puede leer sobre una manera de trabajar y representar un proyecto.

Por otro lado se han identificado un repertorio de **signos** que hacen visibles esas relaciones o fuentes de inspiración de Miralles en sus proyectos.

Así pues, en los cuadernos de **viaje a la India** se descubren unas siluetas curvilíneas que recuerdan la vaca sagrada, convirtiéndose en un **icono** que lo atraparía y transformaría en las plantas del **Hospital de Palamós**, y también en unos contornos para la **exposición Heaven** que montaría años más tarde en Japón (Miralles/Tagliabue EMBT). También se encuentran unas siluetas que recuerdan los muros de sombras del **parque de Mollet**. En **Takaoka** se reconoce la relación de semejanza de la propuesta de la fachada, con la imagen de las vías de tren; interpretado como el icono que simboliza la propia estación, cuya imagen es representada en la fachada del edificio formando parte de la escenografía urbana.

En varios de los documentos se evidencia el **símbolo** de la **cruz**, aunque se muestra expresada de maneras diversas. En el concurso de **Niederrad**, se puede observar cómo la cruz adapta la forma de una “x” significando un símbolo casi mágico; que representa a los rayos visuales en una cámara oscura, ‘donde lo grande se puede transformar en pequeño’ y viceversa. En el caso de **Lederfabrik** toma prestada la cruz de *Le Poème* de Le Corbusier, aunque transformada y repetida: lo que para el maestro sería ‘la ventana’ como símbolo, Enric lo convertiría en forma de ‘ventanas reales’ que a su vez son los ‘objetos’ que caen del ‘bolsillo’. En el proyecto de **Unazuki**, se descubre la cruz en movimiento, entre los reflejos del modelo en el agua. En los dibujos de **Ostaven** se deja entrever alguna cruz en forma de diferentes aspas, mostrándose como continuidad a los dibujos de etapas anteriores de Miralles. También se observa alguna cruz transformada paradójicamente en una geometría sinuosa, en la que casi ya no se reconoce como tal; pues al adquirir la segunda dimensión para conformar la planta de los rascacielos de la propuesta, suaviza y pliega ligeramente a su vez los contornos de su perímetro.

La forma de las **aves** aparece en varios documentos de esta etapa analizada. En las páginas de los cuadernos de viaje a la India, se aprecian tanto copiados del natural como atrapados de la iconografía de la obra de Le Corbusier. Aparece en la **exposición ‘el Jardín habitado’** y se descubre en la forma del proyecto del **aulario de Valencia** y **Unazuki**. También utilizará este símbolo en un collage representativo del gimnasio Maravillas. En la publicación de Wittcower se ha encontrado la pista de la significación de grandeza hacia el contenido de este símbolo.



[02] Miralles, 1992-93. Aulario de la Universidad de Valencia. Collage con fragmentos de: dibujo de representación de la planta *cota 6,33* realizado a tinta china a grosor 0,1+ fotografía de la maqueta elaborada en madera de balsa a escala 1/200+ dibujo a lápiz sobre papel vegetal. (Archivo EMBT y Fundació Enric Miralles. Montaje de la autora de la tesis).

El **laberinto** como signo que establece relaciones especiales, formaría parte de su imaginario a diferentes niveles. Por un lado lo utilizaría como metáfora para explicar proyectos, como por ejemplo en la conferencia ‘Acceder’³: ‘entonces creo en la confusión, este modo laberíntico de plantear un trabajo, que es el propio de pensarlo, el propio de construirlo’. También definiría la propuesta construida de **Unazuki** como un laberinto; a nivel más gráfico se descubren dibujos de laberintos y espirales en sus *notebooks* de **Bremerhaven** y del **viaje a la India**. Estos símbolos, que se pueden relacionar con referentes como las variaciones infinitas de Max Bill o las espirales de Le Corbusier, le acompañarán en muchos de sus proyectos futuros, como por ejemplo en el concurso del **Cementerio de Venezia** o en la biblioteca de **Palafolls** (Miralles/Tagliabue EMBT). El propio Miralles menciona en la citada conferencia la significación de dicho término: ‘laberinto como de giros a través de ti mismo, alrededor de lo que estás pensando’. En la propuesta para **Bremerhaven**; con la transformación de este símbolo, evocaría la ‘superposición de momentos que define una ciudad’.

Los **peces** será un elemento que fascinará a Miralles. Benedetta nos lo confirma en la entrevista. Se identifican en documentos de **Unazuki** y en dibujos de su cuaderno de **Bremerhaven**. En el proyecto del **Círculo de Lectores**, realizado el año anterior al de los analizados en la etapa de estudio de esta Tesis, Miralles explicaría en sus escritos la conexión de su propuesta con los ‘peces’ de los dibujos y textos de García Lorca. Asimismo, este motivo también se apreciará en documentos posteriores, como en el **concurso de Roma**.

Los **elementos vegetales** se identifican entre los documentos de **Osthaven**, evocando su entorno doméstico en un fragmento de ‘*cut out*’ de la foto del limonero del patio, insertada en el collage. En muchos de los proyectos posteriores utilizará este motivo, como por ejemplo en el concurso del **Parlamento de Edimburgo** (Miralles/Tagliabue EMBT). En ocasiones se reconoce más fácilmente en sus documentos, y en otras la transformación lo acercará hacia la abstracción. Las técnicas utilizadas son diversas: dibujado a grafito, con colores, como manchas, en collage...

La **forma humana** está presente en varios documentos de sus proyectos de todas la épocas de Miralles. Así pues en los documentos de **Unazuki** se reconocerán referencias a la obra de las maternidades de Henry Moore. Dando un paso más, al leer algunos dibujos a partir de la **anamorfosis**; se descubren vínculos de este concepto en el proyecto de **Takaoka** con el que

³ Véase la transcripción ‘Acceder’ (conferencia en Santander, Julio 1993), en *Arquitectos* 132, nº 94/1. Consejo Superior de los Colegios de Arquitectos de España: Madrid, 1994. Pp. 58-59.

haría años más tarde con EMBT en el **parque de Diagonal Mar** (Miralles/Tagliabue EMBT).. Se encuentran unas reflexiones sobre la figura humana en la arquitectura de Leonardo y Miguel Angel en el *notebook de Bremen*; que han provocado volver a mirar los documentos de **Bremerhaven**; encontrando entre los dibujos arquitectónicos de varios de ellos unas siluetas que sugieren la forma de rostros.

En cuanto a los **instrumentos de comunicación visual** de Miralles; aunque el dibujo es común a todos, irían evolucionando a lo largo de esta etapa analizada. Así nos encontramos con que en los proyectos del capítulo ‘Explorando por Europa’ utilizaría además de la geometría expresada en diédrico, algún boceto perspectivo realizado en grafito a mano alzada y también la maqueta aparentemente realizada con finalidad representacional. Se considera el concepto del proyecto ‘**dar la vuelta a un bolsillo**’ como una manera de inventar un intento de comunicación con el cliente que superara las barreras de otra cultura.

En ‘El imperio de los signos’ abriría varios frentes de comunicación para explicar su trabajo. Por un lado los relatos gráficos con anotaciones hechas a mano, por otro lado se dibujarían perspectivas delineadas a tinta en grosor 0,1, las maquetas y los montajes. En el caso de **Takaoka** se considera que la propia propuesta a modo de ‘**dibujo en el aire**’ facilitaría la transmisión de la idea de proyecto, potenciada por la realización de maqueta con hilos de alambre y las fotografías intencionadas (en blanco y negro) que se confunden con los dibujos o los cables. En ‘Excavando en el tiempo’ el propio material de trabajo se iría meditando, transformando y tejiendo como material definitivo, desdibujando los límites entre proyectación, presentación y comunicación del proyecto.

En esta etapa también crearía las conocidas ‘**manchas**’; como resultado de un ejercicio de síntesis, a modo de **icono** que resume y presenta el proyecto ya acabado, y que permite recordarlo sintéticamente. Exceptuando los concursos de **Niederrad** y **Lederfabrik**, se han encontrado las ‘manchas’ de todos los proyectos de esta etapa estudiada; representación que realizaría también en trabajos posteriores.



[03] Miralles, 1991-93. Estación de Takaoka.
Collage-superposición con fragmentos de: dibujo de representación del alzado realizado a tinta china + fotografía de la obra construida + fotografía en b/n de la maqueta de hilos de alambre. (Archivo EMBT y Fundació Enric Miralles. Montaje de la autora de la tesis).

En la práctica docente que impartiría en la Stäedelschule de Frankfurt, uno de los temas en los que insistiría a sus alumnos sería en alargar al máximo el proceso inicial de los proyectos. Con la intención de producir material de trabajo más tangencial y *oculto*, en la estructura de los ejercicios docentes dedicaría gran parte del tiempo en estudiar el tema descubriendo las posibles implicaciones más transversales de las propuestas.

El legado de Miralles consigue desdibujar los límites entre la manera de iniciar pensamientos, materializarlos y re-presentar el proyecto arquitectónico. Gran parte de los documentos presentados en esta investigación corresponden a los estadios iniciales o intermedios de proyecto, con la intención de facilitar la interpretación de cada proyecto. Se ha podido comprobar la importancia de esta cuestión ya que ha sido posible reconocer los pensamientos del proyecto, que en documentos de representación de los estadios más definitivos, la síntesis y evolución propia del proceso arquitectónico no los hace tan visibles. Podemos afirmar que Miralles se muestra como un gran inventor de un repertorio de instrumentales que consiguen ‘desdibujar los límites’ entre la manera de iniciar pensamientos, materializarlos y re-presentar el proyecto arquitectónico.

Como resultado del análisis del proceso de estos proyectos de Enric Miralles de la etapa 1991-1993; las densas agrupaciones de líneas, recuerdos, deseos, metáforas, etc...configurarían una personal materialidad abstracta sobre el papel, sobre la que se pueden leer diversos signos, alegorías, símbolos y figuras, algunos de los cuales se han podido interpretar, y en otros queda pendiente descubrir más ideas incluidas entre ellos. Todo este contenido se iría transformando y se multiplicaría a partir de entonces –e inminentemente con EMBT Miralles/Tagliabue-, en un **metalenguaje** de lo visual en que sus sorprendentes formas y matices también se conglomerarían con recortes, fragmentos, manchas y colores. Este metalenguaje lo utilizará también en otros proyectos posteriores, lo que abre las puertas a futuras investigaciones. El laberinto como símbolo, acompañaría también a Miralles en varios proyectos futuros.

Recursos gráficos como el uso del collage y el fotomontaje, a modo de documentos abstractos y conceptuales que transmiten una idea, se inician también en esta etapa, como consecuencia de su interés, entre otros, por los trabajos de Hockney, Max Ernst y los surrealistas, y que iría

transformando y evolucionando para crear un lenguaje propio. **Figuras iconográficas** como la maternidad de Moore, los peces de García Lorca, la caligrafía china, los elementos vegetales, la figura del laberinto como símbolo, la cruz, etc... son elementos que a partir de esta época analizada, seguirá utilizando y transformando en sus proyectos posteriores.

Con esta investigación se llega al convencimiento de que en el caso de los trabajos de Miralles, cada figura o motivo encontrados en su obra tienen historia propia, en otras palabras, tienen una forma que proviene de algún lugar real o imaginario. Se ha podido comprobar que mantiene una continuidad ya que se han detectado elementos comunes en proyectos distintos, y en ocasiones manifiestan un diálogo activo con el momento en el que se produce. También se han descubierto nuevos símbolos creados a partir de la modificación y transformación de otros, revitalizando así las formas y sus contenidos.

Esta **transformación** y sorpresa constante provoca al espectador la ilusión de entrar en un atractivo juego de búsqueda de conexiones e introduce el concepto del **movimiento** y del **tiempo** en su obra. Lo que aparentemente parece estático a la percepción sensorial, está en realidad en situación dinámica y en continuo cambio. En este sentido se introduce el concepto del devenir en la obra de Miralles, entendiéndola no como algo estático sino como un flujo o una corriente dinámica. Por otro lado una de las consecuencias de descubrir el contenido intelectual en la obra de Miralles es la modificación de la experiencia del tiempo. El observador, deseoso de descubrir elementos formales aparentemente ocultos, requiere cierto tiempo en el ejercicio de la búsqueda de **profundidad** ilusoria.

Se considera que la obra de Miralles es insondable en su totalidad y que nunca llegaremos a conseguir su total comprensión, por lo que esta Tesis no pretende esclarecer la totalidad de su trabajo. Además se considera que hay términos que no se pueden reducir a ninguna definición ni clasificación precisa, como el del laberinto, que incluso podría estar próximo a un autorretrato de Miralles, con el que se podría identificar su figura en diferentes niveles. En definitiva, se espera haber conseguido ‘lanzar una serie de hilos’ sobre los que seguir investigando.

Dado que se ha trabajado con los documentos de archivo originales, se ha considerado interesante aportar datos de clasificación que hasta ahora no habían sido conocidos como las técnicas, el tipo de soporte, la escala, las dimensiones, etc. La clasificación y digitalización de los mismos se cede a la Fundació Enric Miralles, con objeto de que resulten de base para futuras investigaciones.

Desmenuzar estos contenidos e intenciones a partir de la exploración teórica y gráfica del aspecto instrumental de Miralles constituye una base interesante en las aulas para al menos aquellos docentes que impartimos e investigamos en la línea de investigación ‘La expresión del proyecto de arquitectura. Análisis y evolución’ (EDPA)⁴, de la ETSAB UPC BarcelonaTech.

⁴ EDPA son las siglas de la línea de investigación: *la Expresión Del Proyecto de Arquitectura. Análisis y evolución*; centrada en el análisis de las relaciones que se establecen entre el lenguaje gráfico y el proyecto de arquitectura, tanto a lo largo de su evolución histórica como en la actualidad. Forma parte del grupo de investigación *Arquitectura: Representación y Modelización* (AR&M), del Departamento Expresión Gráfica Arquitectónica 1 (EGA1) de la Universitat Politècnica de Catalunya (UPC BarcelonaTech).



6 BIBLIOGRAFIA

‘El silencio tiende a expresar algo, la luz lo crea, le da forma. El genio creador posee dos aspectos, uno luminoso y el otro no luminoso. El luminoso se hace luz, llama y materia, de la que surgen los medios, las posibilidades y las evidencias. En consecuencia, las montañas, los ríos y el aire son luz extinguida. Nosotros mismos lo somos... La fuerza expresiva y creadora se unen formando la inspiración.’¹

[00] (← pag ant.) EMBT Miralles/Tagliabue, 1999. Rehabilitación de una casa en La Clota. (*Catàleg Premis FAD 2000*)

¹ Louis Kahn. ‘El silencio y la luz’. Citado por Giurgola, R. En Louis I. Kahn, Gustavo Gili 1979 p. 16

BIBLIOGRAFIA

PUBLICACIONES DE ENRIC MIRALLES

MONOGRAFÍAS

AA.VV. , 1995. *Architectural monographs* n° 40: Enric Miralles: mixed talks. Edición a cargo de Benedetta Tagliabue. Academy editions. London.

KA, Korean Architects , 1996. *Enric Miralles. Some ways of remembering the projects 1986/1996*. Korea, Architecture & Environment Publications: Korea

MIRALLES, Enric, 1996. *Enric Miralles. Obras completas*. Edición a cargo de Benedetta Tagliabue. Electa, Madrid

ARTÍCULOS Y ESCRITOS

MIRALLES, Enric, 1997. ‘Mélanges’, en *Architecture d’Aujourd’Hui*, n° 312. Groupe Expansion, Paris. Pp 68-81.

MIRALLES, Enric, 1997. ‘Miralles / portrait. (Sans titre)’, en *Architecture d’Aujourd’Hui*, núm 312, p. 96.

MIRALLES, Enric, 1997. ‘Takaoka, Unazuki’. *Arquitectura Viva* n° 52, Madrid. Pp. 32-33

MIRALLES, Enric, 1995. ‘Manchas. Una introducción’, en *El Croquis* n° 72 [II], Madrid. Pp. 276-277

MIRALLES, Enric, 1995. ‘Bremerhaven: sketches in blue’. *Topos* n° 10. Kallway, Munich. Pp. 123-131

MIRALLES, Enric, 1995. ‘Chemnitz Stadtrekonstruktion. Projekte der Architekturklasse der Städelschule Frankfurt am Main. Architecture Studio at the Städelschule. 1993/94’. *Architekturklasse der Städelschule*. Verlage Jürgen Hausser, Darmstadt, Alemania.

MIRALLES, Enric, 1994. ‘Al margen de otras consideraciones’, en *El Croquis* , n° 70, Madrid. Pp.36-39

MIRALLES, Enric, 1993. ‘The New Race Course’, en *Galopprennbahn Niederrad Slut Race Course. Architecture studio at the Städelschule*. Verlag Jürgen Häusser, Darmstadt. Pp. 5-6.

MIRALLES, Enric, 1993. ‘Enric Miralles. Maresmes’, en *Quaderns* n° 198. COAC: Barcelona. Pp. 20-21
[en línea], recuperado el 9-9-2014: <http://www.raco.cat/index.php/QuadernsArquitecturaUrbanisme/article/view/232313>

MIRALLES, Enric, 1992. 'Marismas. Dekonstruktion als Voraussetzung eines neuen Stadtteil'. *En Wohnen und Arbeiten Am Fluss. Perspektiven für den Frankfurter Osthafen*. Deutsches Architektur Museum Frankfurt am Main. Oktagon Verlag München die Architekten und Autoren, Frankfurt. Pp 232-243.

MIRALLES, Enric, 1992. 'Alison & Peter Smithson', en *Arquitectura* nº 292. Madrid. Pp. 85-89

MIRALLES, Enric, 1991. 'Cejas', en *El Croquis* nº 49-50: Miralles-Pinós. El Croquis Editorial, Madrid. Pp. 110-111

MIRALLES, Enric, 1991. 'Sede Social del Círculo de Lectores'. *El Croquis* nº49-50: Miralles-Pinós. El Croquis Editorial, Madrid. Pp.242

MIRALLES, Enric, 1991. 'El Interior de un Bolsillo'. *El Croquis* nº49-50: Miralles-Pinós. El Croquis Editorial, Madrid. Pp. 199

MIRALLES, Enric, con PRATS, Eva, 1991. 'Cómo Acotar un Croissant'. *El Croquis* nº49-50: Miralles-Pinós. El Croquis Editorial, Madrid. Pp. 240-241.

CATÁLOGOS²

AA.VV. 'Construcciones con espejos' Volumen II, N. 384, p 384, Dibujos Previos; Volumen III, Ilustración 384. Firminy Vert, Francia 1993. (Catálogo de la exposición "Project Unitè". Julio 1993)

MIRALLES, Enric. *Instalación pan, neón y hierro*. Galería Antonio Barnola. Barcelona, 1993. (Catálogo de la Exposición "El Jardín Habitado", Diciembre 92/Enero 93).

MIRALLES, Enric. *Enric Miralles, texto y dibujos previos de una instalación de neón*. Edita Ajuntament de Barcelona, Museo del Calçat, pp 52-53. Barcelona, 1993. (Catálogo de la Exposición "Rápido" en el Museo del Calzado, 4/12/92-22/1/93).

AA.VV. 'Enric Miralles. Erläuterungen des Verfassers'. *Saalbau. Kultur-freizeit- und bildungsstätten*, pp 18-21. Saalbau GmbH, Frankfurt, 1992. (Catalogo del Concurso Bürgerhaus Niederrad)

AA.VV. 'Un pragmatisme visionnaire. Remarque sur l'architecture de Enric Miralles', *4 De Barcelona: Lapeña-Torres, Llinás, Mateo, Miralles*. Arc en reve Centre d'architecture, Burdeos, Francia 1992. Pp 37-45. (Catalogo exposición 23 Enero-23 Abril 1992)

MIRALLES, Enric, 1992. 'Izquierda y derecha. (Una nota y tres aclaraciones)', en *La mirada del arquitecto, anotaciones, paisajes, impresiones*. Editado por Manuel Baquero, Zaragoza. Pp. 14-18. (catálogo exposición Bienal de Arquitectura)

² Catálogos de exposiciones monográficas o colectivas de Enric Miralles

TESIS DOCTORAL

MIRALLES, Enric, 1987. 'Cosas vistas a izquierda y a derecha (sin gafas)'. Tesis doctoral, Universitat Politècnica de Catalunya UPC: Departament de Projectes Arquitectònics, ETSAB. Steegman, E. (director).

CONFERENCIAS³

MIRALLES, Enric. 'No, así no se juega'. (conferencia en Zaragoza, 1992)
Catálogo Bienal de Arquitectura y Urbanismo de Zaragoza, Experimenta Edición. Electa: Madrid, 1993. Pp 97-117

MIRALLES, Enric. 'Marismas'. En *Acerca de la Casa*. (Curso de la Universidad Antonio Machado, Baeza 1992).
Junta de Andalucía, Consejería de Obras Públicas y Transportes: Sevilla, 1994. Pp 123-127.

MIRALLES, Enric. 'Acceder' (conferencia en Santander, Julio 1993), en *Arquitectos* 132, nº94/1. Consejo Superior de los Colegios de Arquitectos de España: Madrid, 1994. Pp. 58-59.
Antología de escritos (a cargo de B.García, Carolina) 'Palabras, verbos...y otros compañeros de viaje' [en línea], recuperado el 2-11-2014: <file:///C:/Users/kant/Downloads/Dialnet-PalabrasVerbosYOtrosCompanerosDeViaje-3745024.pdf>

MIRALLES, Enric. 'Lecture', en *Technology Place and Architecture*. Rizzoli: Nueva York, 1998.

MIRALLES, Enric. 'Enric Miralles: darreres obres i projectes'. *Cicle Afers internacionals 1r quadrimestre: Annals d'arquitectura*, 1998, nº 3. (Resumen de la conferencia Enric Miralles celebrada en la Sala de actos de la ETSAB el 6 d'octubre de 1998). [en línea], consultado 21-2-2011: <http://hdl.handle.net/2099/1355>

MIRALLES, Enric. 'Projectes recents'. (conferencia dentro del ciclo "pensar, construir, habitar". Fundación Pilar i Joan Miró). Colegio Oficial de Arquitectos de Baleares. 1998.

³ transcripciones literales de conferencias celebradas de Enric Miralles

ENTREVISTAS A ENRIC MIRALLES⁴

BARBA, Jose Juan, 1999. 'Enric Miralles. Cronotropías', en *Metalocus* nº3: Madrid. Pp. 14-31. [en línea], recuperado el 15-4-2015: <https://homenajeaenricmiralles.wordpress.com/2015/01/07/enric-miralles-cronotropias-metalocus-1999/>

CONTEPOMI, Gustavo, BRAVO, Luis, 1997. 'Conversación con Enric Miralles', en *El país fértil. Notas para una pedagogía del proyecto*. G.Contepomi. Tesis doctoral, UPC, 2009, pp 265-279.

MASSAD, Fredy; YESTE, Alicia, 1997. 'La forma d'allò imperfecte. Impressions (l'arquitectura) d'Enric Miralles', en *Transversal* nº 4/97. Lleida, Pp. 63-64.

MATEO, Josep Lluís, 1993. 'Lugar y aprendizaje. Una entrevista con Enric Miralles', en *Arquitectura Viva* 28, pp 26-28.

S/n, 1989. 'Entrevista después de la conferencia de Enric Miralles en San Sebastián'. [en línea], consultado 7-7-2013: <http://patmol.blogspot.es/1181463240/>

GARANZ, 1996. 'Café gourmet: Enric Miralles', en Revista digital Wam [en línea], consultado 12-3-2015: <http://www.arranz.net/web.arch-mag.com/2s/cafe/cafe1t.html>

QUADERNS, 1993. 'Entrevista amb Enric Miralles'. *Quaderns* nº 198. COAC: Barcelona. Pp. 18-19

TUÑÓN, Emilio, MORENO MANSILLA, Luis, 2000. 'Apuntes de una conversación informal con Enric Miralles', en *El Croquis* nº 100-101: Miralles Tagliabue 1996-2000. Pp 8-25

ZABALBEASCOA, Anatxu, 1999. 'Entrevista. Miralles Tagliabue. Arquitecturas del tiempo', en *Miralles Tagliabue. Arquitecturas del tiempo*. Gustavo Gili, Barcelona. Pp. 60-63

ZAERA, Alejandro, 1995. 'Una conversación con Enric Miralles', en *El Croquis: Enric Miralles 1983-2000*. Pp. 260-275

⁴ transcripciones literales de entrevistas realizadas a Enric Miralles

PUBLICACIONES SOBRE ENRIC MIRALLES

MONOGRAFÍAS SOBRE ENRIC MIRALLES

AA.VV. *Enric Miralles, 1972-2000*. Edición a cargo de Josep M Rovira. Fundación Caja de Arquitectos. Barcelona, 2011.

AA.VV. *Enric Miralles. Aprendizajes del arquitecto*. Fundación Caja de Arquitectos. Barcelona, 2010.

AA.VV. *EMBT Miralles Tagliabue: obras y proyectos*. Edición a cargo de Marco De Michelis, Maddalena Scimemi. Skira. Milano, 2002. (Catálogo de la exposición “Miralles Tagliabue Venezia-Vigo”).

AA.VV. *EMBT Enric Miralles. Benedetta Tagliabue. Work in progress*. (catálogo de la exposición). Actar, Barcelona, 2004.

AA.VV. *Arquitectura dibujada. El proyecto de Miralles/Tagliabue para Diagonal Mar*. Salvat + Miralles Tagliabue EMBT. Colección diseño gráfico con Mariscal. Barcelona, 2001.

AA.VV. *Miralles Tagliabue. Arquitecturas del tiempo*. Edición a cargo de Anatxu Zabalbeascoa. Gustavo Gili. Barcelona, 1999.

BESTUÉ, David. *Enric Miralles a izquierda y derecha. (También sin gafas)*. Tenov SL, Barcelona, 2011.

CUITO, Aurora. *EMBT Architectes*. Loft publicaciones. Barcelona, 2003.

Enric Miralles Benedetta Tagliabue 1996-2000. Mapas para una cartografía. El Croquis n° 100-101. Madrid, 2000.

Enric Miralles: 1983-2000. Editorial El Croquis. Madrid, 2000.

Enric Miralles/Carme Pinós 1988-1991. En construcción. El Croquis n° 49-50. Madrid, 1991.

TEXTOS SOBRE ENRIC MIRALLES⁵

- AA.VV. *Enric Miralles 1955-2000*. DC papers, edición a cargo de Carolina B. García, *DCA* n°. 17-18. ETSAB UPC: Barcelona, 2009.
- AA.VV. 'Enric Miralles', en *SD Space Design Magazine* n° 342. Kajima Institute Publishing Co. Tokio, 1993.
- AA.VV. 'Marismas. Dekonstruktion als Voraussetzung eines neuen Stadtteil', en *DEUTSCHES ARCHITEKTUR MUSEUM FRANKFURT AM MAIN. Wohnen und Arbeiten Am Fluss. Perspektiven für den Frankfurter Osthafen*, Oktagon Verlag Munchen. Frankfurt, 1992. Pp 232-243.
- AA.VV. MACHI NO KAO. TOYAMA. 1992.'Takaoka train Station Pavilion', 'Unazuki, Observation Pavilion-'Memory of Suspension Bridge'. Toyama, Japón, 1992. Pp 22-29, pp 72-79.
- BURILLO, Luís, 1987. 'Tres notas a los dibujos de Miralles/Pinós', en *El Croquis* n° 30, Madrid. pp 90-91.
- CURTIS, William, 1991.'Mapas mentales y paisajes sociales'. *El Croquis* n° 49-50: Miralles-Pinós. Madrid. Pp. 6-25.
- FAURA, Ramón, 2011. 'Palacio de deportes, Huesca 1988-1994. Club de Tiro con Arco, Barcelona 1989-1991', en *Enric Miralles 1972-2000*. Edición a cargo de Rovira, JM.Fundación Caja de Arquitectos, Barcelona. Pp 173-193.
- FISCHER, Alfred, 1992. 'Metallfabrik Mittelschule Barcelona'. *Umnutzung alter Gebaude und Anlagen*. Karl Kramer Verlag, Stuttgart-Zurich. Pp 108-111.
- FRAMPTON, Kenneth, 1998. 'Lecture. Enric Miralles', 'Discussion. Enric Miralles Andres Mariasch', en *Technology, Place and Architecture. The Jerusalem Seminar in Architecture*. Rizzoli, Nueva York. Pp 34-49, pp 50-55.
- GRANELL, Enric, 2011.'Una maleta llena de arquitectura', en *Enric Miralles 1972-2000*. Edición a cargo de Rovira, JM. Fundación Caja de Arquitectos, Barcelona. Pp. 39-58.
- JODIDIO, Philip, 1997. 'Unazuki Meditation Pavilion', en *New Forms. Architecture in the 1990's*. Taschen Publication, Alemania. P. 150.
- KOGOD, Lauren, 1995.'How not to theorise this work', en *Architectural monographs* n° 40: Enric Miralles: mixed talks. Academy editions. London. Pp. 121-123.
- LAHUERTA, Juan José, 1996. 'Por el momento... Enric Miralles', en *Enric Miralles. Opere e progetti*. Electa, Milan. Pp 9-25.
- LAHUERTA, Juan José, 1991. 'Signos', en *El Croquis* n° 49-50: Miralles-Pinós. Madrid. Pp. 28-29.

⁵ también se incluyen textos que forman parte de las publicaciones 'AA.VV.' ya reseñadas en el apartado correspondiente

- MIÀS , Josep, 2001. 'Enric Miralles, para evitar equívocos'; en *DPA* núm.17 *Max Bill*. Barcelona: UPC.
[en línea], recuperado el 13-2-2015: <http://homenajeamiralles.wordpress.com/2015/02/11josep-mias-rememora-a-enric-miralles/>
- MONEO, Rafael. 'Un fulgurante cometa'. Barcelona. *El País*, 4-7-2000.
- MONEO, Rafael. 'Cosas vistas de izquierda a derecha (sin gafas): un comentario a la tesis doctoral de Enric Miralles Moya, 1987', en *Enric Miralles 1955-2000*. DC papers, edición a cargo de Carolina B. García, *DCA* n°. 17-18. ETSAB UPC: Barcelona, 2009, p. 115-128, [en línea], recuperado el 21-2-2011: <http://hdl.handle.net/2099/9303>
- MONTANER, Josep M. 'Enric Miralles, ésta es su obra'. Barcelona. *La Vanguardia*, 11-7-2000.
- MUNTAÑOLA, Josep, 1994.' Las estructuras de la memoria en la arquitectura de Enric Miralles', en *3ZU* n° 3. Escuela Técnica Superior de Arquitectura de Barcelona, [en línea], recuperado el 21-9-2014: <http://hdl.handle.net/2099/2289>
- PLA, Maurici, 2009. 'Enric Miralles y Raymond Queneau'. en *Enric Miralles 1955-2000*. DC papers, edición a cargo de Carolina B. García, *DCA* n°. 17-18. ETSAB UPC: Barcelona. Pp. 249-252, [en línea], consultado el 21-2-2011: 2011: <http://hdl.handle.net/2099/9303>
- PLA, Maurici, 2002. 'Del punt de fuga al Lungo Mare'. Revista *INDE* n°7. Col.legi d'arquitectes de Catalunya. Barcelona. P.9.
- QUETGLAS, Josep, 1991.'No te hagas ilusiones'. *El Croquis* n° 49-50: Miralles-Pinós. Pp. 22-27.
- QUETGLAS, Josep, 2000.'Enric Miralles. Desde vers une architecture al primer volumen de OEVRES COMPLETEES'. *El Croquis* n° 100-101: Miralles-Tagliabue. Pp.26-29.
- ROVIRA, Josep M, 2011. 'Acercarse a Miralles', en *Enric Miralles, 1972-2000*. Fundación Caja de Arquitectos. Barcelona. Pp.7-25.
- ROVIRA, Josep M, 2011. 'Biblioteca pública, Palafolls (Barcelona) 1997-2005', en *Enric Miralles, 1972-2000*. Fundación Caja de Arquitectos. Barcelona. Pp.325-338.
- TAGLIABUE, Benedetta, 2011. 'Alegorías, formas y monólogos relevantes, 1991-1994', en *Enric Miralles, 1972-2000*. Fundación Caja de Arquitectos. Barcelona. Pp.301-312.
- TAGLIABUE, Benedetta, 2002.' Familias', en *El Croquis* n° 100-101: Miralles-Tagliabue. Madrid. Pp. 22-25.
- TAGLIABUE, Benedetta, 1995. 'Don Quixote's itineraries or material on the clouds', en *Architectural monographs* n° 40: Enric Miralles: mixed talks. Academy editions. London. Pp. 118-120.

PRODUCCIÓN CIENTÍFICA SOBRE ENRIC MIRALLES

PONENCIAS DE CONGRESOS (EDPA)⁶ SOBRE ENRIC MIRALLES

BIGAS, Montserrat; BRAVO, Luis; CONTEPOMI, Gustavo., 2008. 'Arquitectura y método en Enric Miralles: notas para una pedagogía gráfica actual del proyecto arquitectónico', en *Actas del XII Congreso Internacional de Expresión Gráfica Arquitectónica*. E. Rabassa Díez, pp. 83-92.

BRAVO, Luis; ESCODA, Carmen, 2012. 'Urban experiences: EMBT. Gas Natural's building, Santa Caterina market and Diagonal-Mar park', en *Proceedings of the 6th International Conference of the International Forum on Urbanism :Tourbanism*. pp. cd- F. 73 3. p 1 - 10.0025.

BRAVO, Luis; BIGAS, Montserrat, 2008. 'Miralles-Max Bill: proyectar el infinito', en *Primer Seminario Internacional Architectonics Network*. Ediciones UPC, pp. 14-15.

ESCODA, Carmen, 2006. 'Estrategias de implantación y de representación', en *Actas del XI Congreso Internacional de Expresión Gráfica Arquitectónica Vol 1. Funciones del Dibujo en la producción actual de Arquitectura*. Universidad de Sevilla, pp.311 - 320.

ZARAGOZA, Isabel; ESQUINAS, Jesús, 2012. 'De la arqueología al orden conglomerado. Notas al proceso gráfico de Miralles y Tagliabue en relación a la rehabilitación del Ayuntamiento de Utrecht', en *Actas del 11 Congreso Internacional de Expresión Gráfica aplicada a la Edificación*, Universitat Politècnica de Valencia, pp.566-572.

ZARAGOZA, Isabel; ESQUINAS, Jesús, 2014. 'Le Corbusier visto a través de los ojos de Enric Miralles. Anotaciones de viaje', en *Actas del 15 Congreso Internacional de Expresión Gráfica Arquitectónica*, Universidad de Las Palmas de Gran Canaria, pp.691-696.

ARTÍCULOS EN REVISTAS (EDPA)⁵, SOBRE ENRIC MIRALLES

BIGAS, Montserrat y BRAVO, Luis , 2008. 'Dibujo, imagen y arquitectura. Notas sobre el inicio del proceso gráfico del proyecto en Aalto y Miralles', en *Revista EGA* nº13. Valencia.

BIGAS, Montserrat , BRAVO, Luis, 2008. 'Notas sobre la construcción del proyecto en Enric Miralles', en *Arquitectonics* nº 16-17. Barcelona.

⁶ EDPA son las siglas del grupo de investigación del departamento de Expresión Gráfica Arquitectónica I de las Escuelas Técnicas Superiores de Arquitectura ETSAB y ETSAV de la UPC BarcelonaTech; denominado 'La Expresión del Proyecto de Arquitectura'. A su vez forma parte del grupo de investigación AR&M.

⁵ Ibídem 5

BIGAS, Montserrat , BRAVO, Luis y CONTEPOMI, Gustavo, 2009. ‘Proyectar el infinito: Miralles, Max Bill, Klee’, en Revista *EGA* nº14. Valencia.

BIGAS, Montserrat , BRAVO, Luis y CONTEPOMI, Gustavo, 2010. ‘Espacio, tiempo y perspectiva en la construcción de la mirada arquitectónica contemporánea: de Hockney a Miralles’, en Revista *EGA* nº 15. Valencia.

BIGAS, Montserrat , BRAVO, Luis y CONTEPOMI, Gustavo, 2011. ‘Proyectar el contexto. Sobre la evolución reciente del concepto de rehabilitación en arquitectura’, en Revista *EGA* nº 18. Valencia.

ZARAGOZA, Isabel; ESQUINAS, Jesús, 2015. ‘Enric Miralles: Desdibujando límites entre representación y proyecto’, en Revista *EGA*. Valencia. (Fecha aceptación del comité científico: febrero 2015).

TESIS DOCTORALES (EDPA)⁵, SOBRE ENRIC MIRALLES

BIGAS, Montserrat , 2006. ‘Enric Miralles, procesos metodológicos en la construcción del proyecto arquitectónico’. Tesis doctoral, Universitat de Barcelona UB: Facultat de Belles Arts. Bravo, L. (director).

ESCODA, Carmen , 2007. ‘El Magnetismo del lugar en la arquitectura’. Tesis doctoral, Universitat de Barcelona UB: Facultat de Belles Arts. Cabezas, L. (director).

LOPES, Laura, 2008. ‘Arquitectura y representación: Álvaro Siza y Enric Miralles’. Tesis doctoral, Universitat Politècnica de Catalunya UPC: Departament d'Expressió Gràfica Arquitectònica I, ETSAB. Bravo, L. (director).

CONTEPOMI, Gustavo , 2009. ‘El país fértil. Notas para una pedagogía del proyecto’. Tesis doctoral, Universitat Politècnica de Catalunya UPC, Departament d'Expressió Gràfica Arquitectònica I, ETSAB. Bravo, L. (director).

ARRIBAS, Irma , 2012. ‘Architecture is not building’. Tesis doctoral, Universitat Politècnica de Catalunya UPC, Departament d'Expressió Gràfica Arquitectònica I, ETSAB. Bravo, L. (director).

OTRAS TESIS, SOBRE ENRIC MIRALLES

FERNANDEZ, Javier, 2014. ‘La planta Miralles. Representación y Pensamiento en la Arquitectura de Enric Miralles’. Tesis doctoral UPM, Madrid.

VIDAL, Rut, 2010. ‘La letra dibujada en prosa de Enric Miralles’. Tesina de Máster. UAB, Barcelona.

⁵ Ibídem 5

DOCUMENTOS AUDIOVISUALES SOBRE ENRIC MIRALLES

AA.VV. *Enric Miralles. Aprendizajes del arquitecto*. A cargo de CORTÉS, Gustavo, BIGAS LUNA studio, TAGLIABUE, Benedetta, ROVIRA, Josep M. Vídeo [DVD] y libreto. Barcelona, 2010.

AA.VV. '*State of works July 2002*' (*Enric Miralles- Benedetta Tagliabue*). Vídeo dirigido por BIGAS LUNA studio, a cargo de TAGLIABUE, Benedetta (Vídeo [DVD]). Barcelona, 2002.

BIGAS, Montserrat. *Enric Miralles, Benedetta Tagliabue & Max Bill: Projecting the infinite* [en línea], consultado: 23-4-2015 <https://www.youtube.com/watch?v=FFP6mTlbsCo>

CONFERENCIAS SOBRE ENRIC MIRALLES

PRATS, Eva. *Afinitats*. Conferencia para la asignatura de Composición III impartida por el profesor de la ETSAB Josep Maria Montaner. Barcelona, 2009, [en línea], consultado: 11-12-2010: <http://hdl.handle.net/2099.2/1479>

TAGLIABUE, Benedetta. *Els projectes que no vam construir*. Arquitectura: la institucionalització d'una poètica. Centre de Cultura Contemporànea de Barcelona. Consorci Universitat Internacional Menéndez Pelayo de Barcelona - Centre Ernest Lluch, 6 de julio de 2009, [en línea], consultado: 22-2-2011, <http://hdl.handle.net/2099.2/1202>

PÁGINAS WEB SOBRE ENRIC MIRALLES

Fundació Enric Miralles [Página web] : <http://www.fundacioenricmiralles.com/>

Estudio EMBT Miralles Tagliabue [Página web]: <http://www.mirallestagliabue.com/>

Homenaje a Miralles [Página web]: <https://homenajeaenricmiralles.wordpress.com/>

ARTE, COMUNICACIÓN Y REFERENTES

ARGAN, Giulio Carlo, 1992. *Miguel Angel. Arquitecto*. Electa. Milán.

ABALOS, I., LLINÀS, J., PUENTE, M., 2009. *Alejandro de la Sota*. Fundación Caja de Arquitectos. Barcelona.

BARTHES, Roland, 1991. *El imperio de los signos*. Mondadori España. Madrid. [Ginebra,1970]

BERGER, John, 1974. *Modos de ver*. Gustavo Gili. Barcelona.

BIBLIOTECA DIGITAL HISPÁNICA [en línea] recuperado el 15/4/2015 www.bne.es/es/Catalogos/BibliotecaDigitalHispanica/Colecciones/

BORRÁS, M.LI., FELDMAN, A., TREVES, T. , 2006. *Henry Moore*. Fundació La Caixa. Barcelona (catálogo de la exposición en la Fundación Miró).

CAGE, John, 1999. *Escritos al oído*. Colección de Arquitectura. Colegio Oficial de Aparejadores y Arquitectos Técnicos. Murcia.

COHEN, J., BENTON, T.,2008. *Le Corbusier Le Grand*. Phaidon. Londres.

DELEUZE, Giles, 1969. *Difference et repetition*. Paris.

DELEUZE, Giles, 1987. *El Bergsonismo*. Ediciones Cátedra. Madrid.

ESCODA, Carmen, 2006. 'Estrategias de implantación y de representación'. *Actas del XI Congreso Internacional de Expresión Gráfica Arquitectónica Vol 1. Funciones del Dibujo en la producción actual de Arquitectura*. Universidad de Sevilla. Pp.311 - 320.

ESPAÑOL, Joaquim, 2001. *El orden frágil de la arquitectura*. Fundación Caja de Arquitectos. Barcelona.

GIURGOLA, Ronaldo, 1980. *Louis I. Kahn*. Editorial Gustavo Gili. Barcelona.

GOMBRICH, E.H., [1998] 2002. *Arte e ilusión. Estudio sobre la psicología de la representación pictórica*. Debate. Madrid.

KAHN, Louis , 1988. *The Louis I. Kahn Archive. Personal drawings*. Garland Architectural Archives. New York.

KRAUSS, Rosalinde, 1996. *La originalidad de la Vanguardia y otros mitos modernos*. Alianza editorial. Madrid. [New York 1985].

- KRUSTRUP, Mogens, 1991. *Porte Email. Le Corbusier Palais de l'Assemblée de Chandigarh*. Arkitektens Forlag . Copenhagen.
- LE CORBUSIER, [1955] 2006. *Le Poème de l'angle droit*. Círculo de Bellas Artes. Madrid.
- LE CORBUSIER. [1957] 1991. *Ouvre complète:1952-57*. (vol. 6). Girsberger. Zürich.
- LIVINGSTONE, Marco, 1993. *David Hockney*. Ajuntament de Barcelona (Catálogo de la exposición en La Virreina).
- MANSILLA, Luis Moreno. 2002. *Apuntes de viaje al interior del tiempo*. Fundación Caja de Arquitectos. Madrid.
- MILLAN, Antonio, 2006. 'Notas sobre el orden conglomerado', en.Revista *EGA* nº 11. Valencia.
- MIRÓ, Joan [1940] 2002. *Los cuadernos catalanes*. Institut Valencià d'Art Modern. Colegio oficial de Aparejadores y Arquitectos técnicos de la región de Murcia. Valencia-Murcia.
- MONEO, Rafael. CORTES, J.A., 1976. *Comentarios sobre dibujos de 20 arquitectos actuales*. ETSAB. Barcelona.
- MONTES, Carlos , 2007. 'Et in arcadia ego. Panofsky en perspectiva', en *Ra.Revista de Arquitectura*, vol. 09. Universidad de Navarra, pp. 29-42. [en línea], consultado: 14-7-2014, <http://hdl.handle.net/10171/18046>
- MOOS, Stanislaus Von, 1977. *Le Corbusier*. Lumen. Barcelona. [Suiza: Verlag,1968].
- MURO, Carlos, SALVADÓ; Ton, 1996. 'Reciclajes: Alejandro de la Sota', en *Wam* núm 01, [en línea], consultado el 15-3-2015 <http://www.arranz.net/web.arch-mag.com/1/recy/recy2t.html>
- PANOFSKY, Erwin, 1979. *El significado de las artes visuales*. Alianza editorial. Madrid. [New York, 1955].
- PANOFSKY, Erwin, 1972. *Estudios sobre iconología*. Alianza editorial. Madrid, [New York, 1962].
- PEREC, Georges, 1992. *La vida, instrucciones de uso*. Anagrama. Barcelona.
- PETIT, Jean (a cargo de) 1965. *Textos y dibujos para Ronchamp*. Associaton ouvre N.D. du Haut, Ronchamp. Ginebra.
- REDONDO, Ernest; PEDREIRA, Cristina, 2014. 'El torno del alfarero en la era del dibujo digital', en *Actas del 15 Congreso Internacional de Expresión Gráfica Arquitectónica*, Universidad de Las Palmas de Gran Canaria. Pp.611-617.
- SANDER, Jochen, 2013. *Dürer*. Städel Museum. Frankfurt.

SENNET, Richard, 2013. *Artesanía, tecnología y nuevas formas de trabajo*. Katz Editores. Madrid.

TAFURI, Manfredo, 1982 [1978]. *La arquitectura del humanismo*. Xarait Ediciones. Madrid.

THOMPSON, D'Arcy Wentworth, 2003. *Sobre el crecimiento y la forma*. Cambridge University Press. Madrid. [Cambridge, 1961].

VIDOTTO, Marco, 2005 [1997]. *Alison + Peter Smithson. Obras y proyectos*. Gustavo Gili. Barcelona.

VENTURI, Robert, 1999 [1966]. *Complejidad y contradicción en arquitectura*. Gustavo Gili. Barcelona.

WITTKOWER, Rudolf, 2006. *La alegoría y la migración de los símbolos*. Biblioteca de ensayo Siruela. Madrid [London, 1977].

YALE UNIVERSITY ART GALLERY, [en línea] consultado el 23-4-2015 en <http://artgallery.yale.edu/collections/objects/43973>

AMERICAN

ANEXOS

ANEXO 1. SELECCIÓN DE FRAGMENTOS DE TEXTO

ANEXO 2. COMPENDIO GRAFICO: MATERIAL DE TRABAJO DE BREMERHAVEN

‘el que sabe hablar mejor
sobre su pensamiento

es un literato,
para quien la misma palabra es
un instrumento de trabajo,
es quien sabe mejor

describir las obras,

con mejor precisión ¹,

¹ Miralles, E., 1997. La forma d'allò imperfecte. Impressions (l'arquitectura) d'Enric Miralles. Entrevista de Fredy Massad y Alicia G.Yeste a Enric Miralles. *Transversal* 4/97. P 64.

/ELECCION DE FRAGMENTO/ DE TEXTO

SELECCIÓN DE FRAGMENTOS DE TEXTO

Como se ha explicado en el apartado de metodología, una parte importante de la investigación ha sido la búsqueda de material escrito. Se ha tomado como base la abundante bibliografía sobre Miralles, tanto textos autógrafos y transcripciones de conferencias; como ensayos redactados por teóricos de la arquitectura, así como relatos o testimonios de colaboradores próximos.

Durante el desarrollo de la investigación se ha procedido a ‘coleccionar’ los fragmentos que se han considerado más relevantes y se han ido organizando por fichas en las que se ha ido anotando unas etiquetas a modo de palabras clave, incluyendo también los correspondientes datos bibliográficos. A través de estas fichas temáticas se han ido estableciendo las conexiones con el discurso de la Tesis, así como iluminando las narraciones con eventuales citas de textos o de transcripciones de entrevistas, conferencias, etc.

A continuación se presenta este apéndice documental; que se inicia con una relación ordenada de palabras clave, seguida de una selección de fragmentos de texto considerados relevantes para la Tesis. Se ha considerado incluir también aquellos escritos que no ha habido espacio para citarlos, pero no por ello se consideran partes secundarias de la Tesis.

ANEXO 1. SELECCIÓN DE FRAGMENTOS DE TEXTO

SELECCIÓN DE FRAGMENTOS DE TEXTO

PALABRAS CLAVE:

ALEGORIAS
ANOTACIONES
ANTROPOMORFISMO
APRENDIZAJE
ARQUITECTURA
ARTESANAL
ASOCIACIONES DE IDEAS
ATENCION EN CUALQUIER PARTE
AVANZAR POR INTERRUPCIONES
CONCURSOS
CONSTRICCIÓN
CONSTRUCCION
CONEXIONES
DESCOMPONER
DESCRIPCION APUNTE GRAFICO
DIBUJOS
DIBUJOS INCONSCIENTES
DIVERTIDO
ESCANEAR LA REALIDAD
ESCRITURA AUTOMATICA
EXPRESION GRAFICA
FORMA
FRAGMENTOS
GEOMETRIA
ICONOGRAFIA
INICIAR PENSAMIENTO
INTUICIÓN
INVENCION, INVENTAR
INVESTIGACIÓN FORMAL
JEROGLIFICOS
LABERINTO
LUGAR
MAPAS MENTALES
MANCHAS
MECANISMOS DE TRABAJO
MIRÓ
MOMENTO, MOMENTOS DE PROYECTO
MOVIMIENTO
NO HAY PUNTOS SIGNIFICATIVOS
ORDEN CONGLOMERADO
OULIPO
PROCESO
PROFUNDIDAD DE LA PLANTA
PUBLICACIONES
REFERENTES
REPETICION
REPRESENTACION TEATRAL
SUPERPOSICION
SURREALISMO
SIMULTANEIDAD DE PERCEPCIÓN
SIGNOS
TIEMPO
TAPIZ, TEJIDO
VANGUARDIAS
VARIACIONES
VIAJES

CIT

GEOMETRIA
ICONOGRAFIA

MIRALLES

(...)

'Me gusta la geometría.

He tenido interés en los estudios iconográficos, de una manera autodidacta.'

Miralles, E., 1997. 'Miralles / portrait. (Sans titre)', en *Architecture d'Aujourd'Hui*, núm 312, p. 96. (traducido por la autora)

CIT

APRENDIZAJE

MIRALLES

‘He de acceptar que en totes aquestes pàgines no hi ha res.
Són uns marges que ni tan sols defineixen lo que farem dins.

Sempre tot ho he escrit als marges:
Només un joc al voltant de les coses”

...”diria que la tesi es el treball de anar veient
com es transforma en NO RES tot alló sobre lo que es treballa
al voltant d’una obra i d’un aprenentatge...’

Miralles, E., 1987. Coral hipòcrita en *“cosas vistas a izquierda y a derecha (sin gafas)”*. Tesis doctoral UPC, vol 1, P.1

CIT

MOVIMIENTO
INVENTAR

DELEUZE

'Se trata de producir en la obra un movimiento capaz de conmover el espíritu fuera de toda representación; se trata de convertir al movimiento mismo en una obra, sin interposición; se trata de sustituir por signos directos las representaciones mediatas; de inventar vibraciones, rotaciones, torbellinos, gravitaciones, danzas o saltos que alcancen directamente al espíritu...

Es una idea de hombre de teatro, una idea de

Escenógrafo'...

Deleuze, G., 1969. *Différence et répétition*, citado por Enric Miralles en '*Cosas vistas a izquierda y a derecha (sin gafas)*'. Tesis doctoral, 1987. vol 1, p.26

CIT

DESCRIPCION APUNTE GRAFICO
VISION TIPOGRAFICA
REPETICION

DELEUZE

‘Tiempo y espacio son –Deleuze- ellos mismos
medios repetitivos...

...

La repetición –compás, una división regular del
tiempo, un retorno isócrono de elementos idénticos...

Sin embargo los acentos, las
intensidades no se producen a intervalos iguales... actúan creando
desigualdades...

Puntos de distinción, instantes privilegiados...

Repetición de puntos de desigualdad,
de flexiones, de acontecimientos rítmicos...”

Parece estar oyendo una descripción de un apunte
gráfico, o la visión tipográfica de un texto... ambos repetición de un
movimiento exterior-interior, instantáneo...’

Deleuze, G., 1969. *Différence et répétition*, citado por Enric Miralles en ‘*Cosas vistas a izquierda y a derecha (sin gafas)*’.
Tesis doctoral UPC, 1987. vol 1, p.32

CIT

INVESTIGACIÓN FORMAL
TELA DE ARAÑA

MIRALLES

‘ Un viajero aún menos conocido: D’Arcy Thomson.’

...’El capítulo “On the transformations, or the composition of Related forms” parece que estuviera en las anotaciones de todos:

Ese tejido de líneas sobre las cosas:

“first outlines for sketch of the Universe...”

Ese estudio de las formas que de ser descriptivo pasa a ser una descripción que se expresa con símbolos breves atendiendo a la claridad del mismo pensamiento.

La comparación –solo- de formas afines, estará interesada en la deformación del sistema de coordenadas,...

Y para hacerlo

gráficamente comprensible Thomson nos habla de ‘the marbled paper? Of the bookbinder have a beautiful illustration of ‘visible’ stream life’...

Pasar de ser una observación a ser unas figura

Los primeros viajeros que he escogido para dibujar sus observaciones: la tela de araña que lanzas sobre las cosas como en este libro, la especulación formal casi les pasará inadvertida.....

Y este es uno de los temas de este capítulo:

La investigación formal que se produce en el trabajo de copiar, de PENSAR formas que ya están ahí... la desatención en el momento de ver las cosas como si las tuviéramos a mano.

La elección de la retícula casi pasa inadvertida... es el instrumento para la desaparición de una forma...’

Miralles, E., 1987. *Cosas vistas a izquierda y a derecha (sin gafas)*. Tesis doctoral UPC.

CIT

TEJIDO DE LINEAS
TELA DE ARAÑA

D'ARCY THOMSON

'first outlines for sketch of the Universe...'

... 'the marbled paper? Of the bookbinder have a beautiful illustration of 'visible' stream life'...

'On the transformations, or the composition of Related forms'.

D'Arcy Thomson citado por Enric Miralles en '*Cosas vistas a izquierda y a derecha (sin gafas)*'. Tesis doctoral UPC, 1987. vol 2, p.9

CIT

ATENCIÓN EN CUALQUIER PARTE
NO HAY PUNTOS SIGNIFICATIVOS
REPETICIÓN

MIRALLES

‘La atención –y así os propongo pasar las páginas- está en cualquier parte.
No hay puntos significativos.

Ahora el dibujo es como un mapa.

Y su observación nos devuelve los movimientos de su pensamiento...

Aquí tendría que hablar de lo que ha quedado por decir...

‘la diferencia entre conocimiento y expresión: diferencia entre la expresión
de lo concreto, de lo invisible, y el conocimiento. O la expresión de la
idea, de la cualidad propia, diferencial, del sujeto...’

Paso entre ello como a lo largo de este trabajo, que quizás sólo es el
reflejo de lo que he ido encontrando al buscar entre las respuestas a estas
preguntas que acompañan a esa necesidad-obligación de hacer aparecer los
pensamientos...

De aquí salgo como lector del Cuaderno del Bosque de Pinós (1940-41) de Francis Ponge:

¿Pero aquí mi propósito no es hacer un poema, sino progresar en el conocimiento y la expresión del bosque de pinos?... ‘rescatar algo para mí’...

‘mi propósito es el conocimiento del bosque de pinos, es decir, el destrozamiento de la cualidad propia de este bosque’...

‘allí encuentro, no la necesidad de expresarse,
sino de expresar al bosque de pinos...’

Y esa lectura me lleva de nuevo al instante, a la repetición: pensamiento, poema, variantes, notas... ‘creo que el artista no puede pretender nada mejor que
eternizar el momento de la cosa y de sí’.

Y a la vez esa ambición de decirlo todo sobre una
cosa.

Como si en ella se encontraran todas las leyes de su desarrollo... miramos
Una y otra vez ese instante-dibujo...

Mirarlo quiere decir repetirlo,

Repetidos cada vez que se vuelve a ellas. Jamás están en el papel. No se toma la hoja para contemplarlos...

Se vuelve a ellos con una hoja blanca:

Están en los ojos.’

Miralles, E., 1987. *Cosas vistas a izquierda y a derecha (sin gafas)*. Tesis doctoral UPC. vol 3, p.1

CIT

INVESTIGACIÓN FORMAL
TELA DE ARAÑA

MIRALLES

Son una serie de imágenes superpuestas

Que aparecen en el papel más para
contar, que para pensar. Y que solo aparecen al reconocer sus correspondencias internas que las alejan de todo lo que las rodea, incluso del porque
fueron pensadas...

llevamos las cosas a su destino...
como la escritura que conserva el germen de su expresión –System of Ornament L.S.- Vemos las cosas llegar a su destino...”

...”dos arcos que se cruzan sin más sentido que una
mano que los dibuja, hacen nacer todo el eco de correspondencias que hay
en estas páginas...

el arco de la mano es el contrapunto de la línea
del horizonte.

Así estos dibujos son similares a cuando hablamos por gestos... Esfuerzo
por hacerlos entender...

Hacer entender, cosas en
movimiento, signos plásticos... cosa y acción no están formalmente
separados...

Así ahora, estos dibujos están en movimiento... puntos, pilares, recorte
de un vacío...
lo que está dentro...

El fuera.
No hay ninguna gramática, ni se
pueden decir o pensar de otro modo.

Se busca ante la analogía de estructura, no de imagen.
Se conduce a través de los pilares el espacio del pensamiento...
El ojo pasa entre las rayas:

descubriendo estas ramificaciones...
Ríos, cables, nervios, ramos... rayos...
Es constantemente visible de donde nacen.

No esconden nada.

Ese es su juego.

Decir nada, y esconder nada.

Permitir que las cosas aparezcan y estar atento a ellas.

Me gustaría que fueran ‘franjas luminosas muy claras y continuas’.

Miralles, E., 1987. *Cosas vistas a izquierda y a derecha (sin gafas)*. Tesis doctoral UPC. vol 3, p.4

CIT

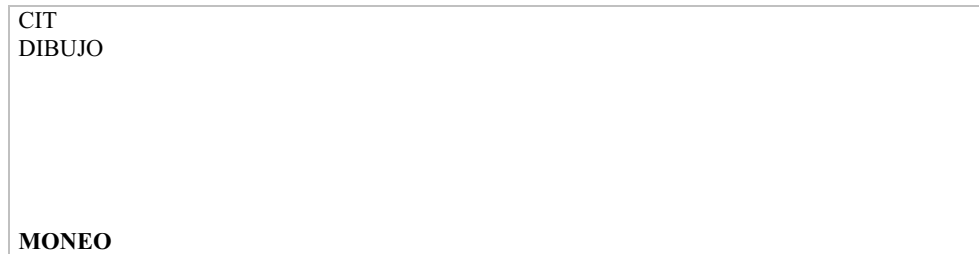
CUBISMO

GOMBRICH

‘El cubismo es, pienso, el esfuerzo más radical por pisotear la ilusión y para obligar a una sola lectura del cuadro...La idea de que el mundo visible desde nuestra experiencia es una construcción hecha con recuerdos de movimiento, tacto y visión justificaba el experimento de prescindir de la convención del ojo único e inmóvil, e incluso de mostrar varios aspectos de un mismo cuadro’.

(acerca del cubismo)

Arte e ilusión. Gombrich, E.H. Gustavo Gili, Barcelona .1979.



‘Estaríamos dispuestos a afirmar que el dibujo es la primera construcción de la arquitectura. El arquitecto, cuando dibuja, está ya construyendo (dando a la palabra el más directo inmediato y cotidiano sentido) su arquitectura’.

Moneo, R. Cortés, J.A. *Comentarios sobre dibujos de 20 arquitectos actuales*. Barcelona: ETSAB, 1976

CIT

ARQUITECTURA

MIRALLES

‘Prefereixo que les idees es vagin movent en llibertat i després, quan el projecte està acabat, cinc anys després, tornar a repensar les coses i, potser, entendre-les millor.

Qui sap parlar millor sobre el seu pensament és un literat, per a qui la paraula mateixa és un instrument de treball, és qui millor sap descriure les obres, amb major precisió.

Jo vull que la gent que aprèn amb mi sigui conscient del moment en què son i no de quina arquitectura han de fer. Han de ser conscients del moment en què son i de les possibilitats al seu abast, i tenir una certa consciència crítica d’allò que estan fent. Jo crec que aquesta és la millor manera d’aproparse a la professió, més que pensar una certa referència estilística pot donar-los el camí d’entrada’.

Miralles, E., 1997. ‘La forma d’allò imperfecte. Impressions (l’arquitectura) d’Enric Miralles’. Entrevista de Fredy Massad y Alicia G.Yeste a Enric Miralles. *Transversal* 4/97. P 64.

CIT

VARIACIONES
ARQUITECTURA

MIRALLES

‘siempre hemos presentado nuestros trabajos, no como la única y mejor solución, sino como una de las muchas variantes que, sin embargo, buscan una complejidad parecida a lo real.... ... nosotros querriamos presentar nuestro trabajo bajo este aspecto: variaciones. Mil y un proyectos, así una narración continúa de un trabajo que va pasando de una situación a otra. Sin embargo querría hacer notar que estas variaciones ya son en sí un material de trabajo, son una base material siempre útil, real, medible, calibrada respecto a condiciones concretas. Esas variaciones se traducen en planos y no en diagramas. La voluntad de materialidad abstracta de los propios planos los aleja del valor diagramático...

...estos planos, o estas variaciones, son construcciones desde su inicio. Aquello que es un plano, es decir, que tiene como referencia la realidad constructiva que incluye noción de medida, el sentido de lo particular, etc-, ya es arquitectura. Es una de las formas que tenemos de trabajar, para construir un pensamiento. Las dimensiones, el trazado, lo específico van construyendo esta base de trabajo’

Miralles, E., 2000. ‘Apuntes de una conversación informal. E. Miralles entrevistado por Emilio Tuñón y Luis Moreno Mansilla’. *El Croquis*, nº 100-101: Miralles Tagliabue 1996-2000. P.21

CIT

REPETICION
GEOMETRIA

MIRALLES

‘Yo no opero con criterios visuales, sino constructivos y, por tanto, la repetición es muy importante, porque cada nuevo dibujo efectúa una operación de olvido, y las leyes que se van generando son de coherencia interna. Por eso la geometría es tan importante para mí como instrumento de articulación de situaciones muy concretas, Porque me permite olvidar, hacer las cosas menos reconocibles’.

Miralles, E. Citado por Moneo, R., en *Una vida intensa, una obra plena* . *El Croquis* 100-101: Miralles Tagliabue 1996-2000. P 306.

CIT

INVENCION
ICONOGRAFIA

MONEO

‘Sería equivocado confundir su obra con el descubrimiento del mecanismo de producción, con la explotación del descubrimiento de un determinado proceso de proyecto...manifestar la condición matérica de los elementos con los que trabajaba fue siempre una de sus obsesiones... hay un gusto en buscar la expresión propia de los materiales ... Pero hay sobre todo, interés en hacer que los materiales permitan nuevos modos de usarlos, dando pie a la invención.

...no dibujaba para ver, dibujaba para construir. De ahí que su arquitectura rara vez sea corpórea, maciza. Su arquitectura es atmosférica, difusa. Representarla es muy difícil – por no decir imposible- tarea. Frente a la representación, el documento. La línea vence a la sombra, ya que con las sombras no se redactan documentos. Sus dibujos, sus maquetas, quieren ser documentos...Cabría decir que, en cierto modo, geometría, estructura y construcción coinciden, se confunden en una sola realidad: aquella que atrapa al arquitecto y que permitiría introducir el bien conocido en la crítica de arte concepto de iconografía. Si nos adentramos en la copiosa obra de EM veremos que hay siempre en ella una presencia iconográfica de la estructura que encuentra traducción geométrica en los elementos de construcción’.

Moneo, R. Una vida intensa, una obra plena. *El Croquis* 100-101: Miralles Tagliabue 1996-2000. P 306.

CIT

FRAGMENTOS

MONTANER

‘Sabia hacer que sus inmensos conocimientos de obras, viajes y libros no afloraran nunca literalmente sino a través de su filtro creativo. Para ello aplicaba el incansable método de subvertir toda tipología convencional. Seguía en ocasiones formas del organicismo mineral, en otras un método liberadamente gestual y expresionista, en otras se acercaba al caos del movimiento. Miralles iba cosiendo con la fluidez de sus formas gestuales todo un repertorio de fragmentos que iban reapareciendo y reformulándose continuamente en sus obras’.

Montaner, J.M., 2000. ‘Enric Miralles, ésta es su obra’. Barcelona: *La Vanguardia*, 11-7-2000

CIT
ORDEN CONGLOMERADO

SMITHSON

‘Utilizamos el término “orden conglomerado” para la sensación que experimentamos ante una estructura que se está ordenando”, cuando no entendemos el lugar de un vistazo o no conocemos el edificio”(…) “experimentamos la sensación de una construcción ordenada incluso cuando no la comprendemos o nos hallamos “perdidos”...”con capacidad para absorber adiciones espontáneas, subtracciones y modificaciones técnicas, que no estorban su sentido del orden’.

Smithson, A y P, 1993. ‘Conglomerate Ordering’, en *Italian Thoughts* . P.60, citado por A. Millán en ‘Notas sobre el orden conglomerado’ revista *EGA* nº 11. Valencia 2006. P.88

‘Sus necesidades nos condujeron a lo que estamos empezando a llamar un ‘orden conglomerado’, es decir, una organización del edificio tal que los modos para orientarse y para interpretarlo se obtengan de antiguos indicativos... percepción de la densidad de la obra construida y de su ocupación...posición del sol...la manera en que el terreno desciende por fuera..la disposición de los principales itinerarios por dentro’

Smithson, A y P., 1984., en Vidoto, M. *Alison + Peter Smithson. Obras y proyectos*. Barcelona: Gustavo Gili. 2005 [1997] P.196

CIT
ORDEN CONGLOMERADO

MILLAN

‘La cubierta de un edificio de un orden conglomerado es otra cara...todas las caras son del mismo valor, todas igualmente consideradas, pero ninguna son “alzados”. Un edificio conglomerado parece tirado abajo para hallar el suelo, no el suelo dispuesto para recibir al edificio’.

Millán, A., 2006. ‘Notas sobre el orden conglomerado’. revista *EGA* nº 11. Valencia . P.88

CIT

JUEGO
MOMENTOS DE PROYECTO

QUETGLAS

‘(...) La arquitectura no se detiene en el edificio, sino que se capilariza en los modos de habitar.

Cualquier momento del proyecto ya es arquitectura, estar dibujando , estar visitando, estar conversando no son requisitos documentales para alcanzar una finalidad posterior, sino que en ellas mismas ya consiste lo arquitectónico.

Una definición de “jugar” así entendida tiene como componente la fusión íntima de dos materiales : vida y arquitectura.

(...) si el ejercicio del músico o del actor está delimitado con el tiempo, el juego de la arquitectura no tiene principio ni final, puesto que se extiende y coincide con todos los momentos de la propia vida personal del arquitecto (...)

(...) Enric Miralles parece iniciar un momento que puede llamarse “clásico”, para decir un momento en el que se ha vuelto innecesario revestir el proyecto de formulaciones generales, puesto que la atención a los determinantes concretos del encargo ya es suficiente.

...diría que como Le Corbusier abandona la pedagógica provocación de *Vers une architecture*, propia de quien no construye y proyecta sólo para enseñar a proyectar, y la sustituye por el primer volumen de sus obras completas, donde los principios no están enunciados sino que cada proyecto es capaz de defenderse por sí solo’.

Quetglas, J., 2000. ‘ (Desde Vers une architecture al primer volumen de Oeuvres complètes) Enric Miralles’. *El Croquis* nº 100-101: Miralles Tagliabue 1996-2000. P.30.

CIT

SUPERPOSICION
MOMENTO

TAGLIABUE

‘Enric nunca se dejó llevar por su gran facilidad de dibujo... quiso trabajar, por el contrario, mucho más de lo necesario; buscando con la superposición de ideas -haciendo casi como incrustaciones- lo que ni el ni nadie era capaz de imaginar aún...de allí que hallamos necesitado el esfuerzo de tanta gente. El atelier de maquetas fue cobrando importancia en el proceso de invención, siendo el lugar donde la arquitectura se construía con las manos (...) es difícil decir cosas ciertas de las arquitecturas aquí presentadas, porque siempre han sido una cosa y su contraria... para responder a lo que nos pedía el momento, la situación, lo inesperado y también para proponernos a nosotros mismos un diálogo que no nos aburriese nunca’.

Tagliabue, B., 2000. ‘Familias’. *El Croquis* 100-101: Miralles Tagliabue 1996-2000. P 22.

CIT

JEROGRAFICOS
MAPAS

CURTIS

‘Esos mapas mentales que constituyen los dibujos de Miralles son como jeroglíficos repletos de ideas y significados ocultos, pero son también partituras musicales para la orquestación de las actividades humanas con el terreno. Los materiales y la estructura están implícitos en las líneas, como también lo están la luz, el espacio, las vistas y el detalle’.

Curtis, W., 1991. ‘La arquitectura de Miralles y Pinós’. *El Croquis* 49/50: Miralles-Pinós, p.14.

CIT

SILENCIO
MOMENTO

CAGE

‘Cuando era joven y escribía todavía música desestructurada, aunque metódica y no improvisada, uno de mis profesores, Adolph Weiss, se quejaba de que tan pronto como había comenzado una pieza ya la llevaba hacia el final. Introduce el silencio. Yo era una tierra, por así decir, en la que el vacío podía crecer.

(...)

La gente presta atención a la actividad vibratoria, no en relación con un ideal de ejecución fijado, sino atenta cada vez a cómo va a ser esta vez, sin que necesariamente sea igual dos veces. Una música que transporta al oyente al momento en el que él está’.

Cage, J., 1999. *Escritos al oído*. Murcia: Colección de Arquitectura. Colegio Oficial de Aparejadores y Arquitectos Técnicos. P.38, p.48

CIT

PROCESO
APRENDIZAJE

MIRALLES

‘Esforzarnos en que no todos enseñemos lo mismo.

No pensar que tu enseñanza es completa, sino simplemente es una prueba en un sentido.

...me interesa mucho que el estudiante explicito lo que hace, más que el resultado final.

Hay momento en Ronchamp en que el proceso de pensamiento... es mucho más interesante que el resultado final. Por ejemplo las ventanitas, están muy por debajo de la idea de rehacer el muro con los restos de los cascotes.

...la idea es ir buscando realidades en las cuales puedas hablar de arquitectura’.

Miralles, E., 1997. ‘Conversación con Enric Miralles. G.Contepomi y L. Bravo’, en *El país fértil. Notas para una pedagogía del proyecto*. G.Contepomi. Tesis doctoral, UPC, 2009

CIT

AVANZAR POR INTERRUPCIONES
CONEXIONES

MIRALLES

‘Reflexionar sobre el dibujo
produce pensamientos erráticos...
que son olvidados de un
modo casi inmediato...
(...)

Repetir todo esto en el
papel...

Rehacerlo es documentarlo.

La técnica y la velocidad es
la de la escritura.

Deben establecerse unas
condiciones de trabajo que
permitan recibir constantes
modificaciones, desamblajes,
nuevas conexiones...

es decir;
avanzar por interrupciones.’

Miralles, E., 1992. ‘Izquierda y derecha. (Una nota y tres aclaraciones)’, en *La mirada del arquitecto, anotaciones, paisajes, impresiones*, en el catálogo exposición Bienal de Arquitectura. Editado por Baquero, M., Zaragoza. P. 15.

CIT

ARTESANAL
CONSTRICCIÓN
DIVERTIDO
INGENUO
OULIPO

PLA

‘El primer manifiesto de OULIPO introdujo, en oposición a la “inspiración”, el concepto oulipiano operativo de constricción:”cualquier obra literaria se construye a partir de una inspiración (al menos eso es lo que el autor deja entender), la cual debe adaptarse como pueda a una serie de constricciones y procedimientos que se introducen unos dentro de otros al igual que muñecas rusas. Constricciones del vocabulario de la versificación general, constricciones de las formas fijas (como en el caso de los sonetos), etc.

Sin embargo, la propuesta de Oulipo iba más allá. Ya no se trataba solamente de seguir aplicando las constricciones intrínsecas a cualquier obra literaria, sino que, a partir de la constatación de su presencia en cualquier obra literaria, se trataba de inventar nuevas constricciones ficticias que actuaran como dispositivos para "potencializar" la literatura. De ese modo era posible lograr que el trabajo del escritor oulipiano fuese "ingenuo, divertido y artesanal" exactamente las mismas cualidades que Enric Miralles deseaba para su propio trabajo. Por tanto no se trataba ni mucho menos de un juego, sino más bien de un ejercicio: el ejercicio de una disciplina, cuyos principios dejaban de venir impuestos, puesto que por vez primera pedían ser formulados por sus propios practicantes.

Por tanto, la invención de constricciones propuesta por Oulipo significaba una reelaboración global de toda la disciplina literaria. Y a partir de ello se puede entender mejor el interés de Enric Miralles por las constricciones: era un interés por no seguir proyectando bajo el dictado de unos principios heredados, por ser capaz de rehacer todo el sistema de principios que rigen la arquitectura, con la perspectiva de poder inventar nuevas constricciones de forma inagotable: podían ir mucho más allá del vocabulario, de la gramática, de la novela o de la tragedia clásica’.

Pla, M, 2009. ‘Enric Miralles y Raymond Queneau’, en *DC. Revista de crítica arquitectónica*, nº 17-18. Pp. 249-252.

CIT

ANOTACIONES
SIMULTANEIDAD

MONEO

‘Enric quiere, desde el primer momento, explicarnos cómo procede. Quiere ser aquél “que escribe como lee”. Hojeando, saltando de una página a otra, proponiendo una lectura de la obra de arquitectura que implica la simultaneidad.

(...)

Enric me había enviado otra carta de la que cito alguno de sus párrafos...

“...este anexo que he escrito cuenta, sigue contando, algunas de las cualidades de un pensamiento que se entremezcla con lo gráfico y pone su origen de expresión material en unos trazos que están más cercanos a la escritura que a ningún aprendizaje artístico...”

(...)

Enric Miralles nos dice que quiere ver la arquitectura, o mejor todavía, hacerla con los instrumentos del dibujante y con una convencida vocación de lector.

(...)

Un dibujo que debería ser espontáneo y directo para poder ser considerado como “anotación”, y desde ella descubrir la solución a un problema arquitectónico específico’.

Moneo, R., 2009. ‘Cosas vistas de izquierda a derecha (sin gafas): un comentario a la tesis doctoral de Enric Miralles Moya’, 1987. *DC. Revista de crítica arquitectónica*, nº 17-18, p. 115-128.1139-5559.<http://hdl.handle.net/2099/9303>

CIT

ESCRITURA AUTOMATICA
DIBUJOS INCONSCIENTES
ESCANEAR LA REALIDAD

AA

‘Per Miralles projectar és escanejar la realitat, un dels millors anàlisis que podem fer, una manera d’adquirir coneixements. La realitat no és només el lloc, l’entorn, l’ambient, és també el client, els usuaris, els “voyeurs”. El sentit del projecte ho troba en dibuixos inconscients, tal com Andrée Breton o Max Ernst feien amb l’escriptura automàtica. Un sistema interactiu, recreat en inspiracions del client o de l’espai’.

Miralles, E., 1998. Cicle Afers internacionals" 1r quadrimestre: *Enric Miralles: darreres obres i projectes*. Annals d'arquitectura, n° 3.
ETSAB
<http://hdl.handle.net/2099/1355>

CIT

VIAJES

MIRALLES

‘El otro día me preguntaban acerca de lo mismo. Con este viajar, ¿qué pasa al final? Pues aquellos sitios con los que estableces nuevas relaciones son en el fondo la transformación de un viaje real de conexiones que ya habían sido establecidas de una manera privada dentro de la propia habitación (...) tejer de otro modo las relaciones que se inician con los libros en la estantería de la habitación’.

Miralles, E., 1993. ‘Lugar y aprendizaje. Una entrevista con Enric Miralles’. Por Mateo, J L. *Arquitectura Viva* nº 28, pp 26-28.

CIT

MODO ECONOMICO DE TRABAJAR
CONCURSOS
PUBLICACIONES
REPRESENTACION

MIRALLES

‘...construir es casi un trabajo de recuperar, de hacer memoria. Es algo muy distinto a avanzar amnésicamente cuando se está trabajando al principio, en la formación de una idea’

‘Incluso los primeros concursos fueron trabajados pensados en el ámbito de la construcción. Y su representación en planos transmite un modo económico de trabajar que necesita de la presencia simultánea del máximo número de datos para definirse. Sobre una misma planta aparece el resto de la construcción. Esta información añadida produce el efecto de dar una apariencia ambigua al resultado final, y exige cierto esfuerzo de interpretación, pero creo que refleja mi modo de trabajar’.

Miralles, E., 1993. ‘Lugar y aprendizaje. Una entrevista con Enric Miralles’. Por Mateo, J L. *Arquitectura Viva* nº 28, pp 26-28.

CIT

ANOTACIONES

MIRALLES

‘...estos proyectos como mejor pueden presentarse es a través de notas, comentarios parciales... con relaciones a otras cosas...’

Miralles, E. ‘Manchas. Una introducción’, en *El Croquis 1983-2000: Miralles Tagliabue 1996-2000*, p.276

CIT

ASOCIACIONES DE IDEAS
INICIAR PENSAMIENTO
INVENCION
INTUICIÓN
REPRESENTACION

MIRALLES

‘Pero lo más importante es el arte de iniciar el pensamiento, el camino de inventar y representar cosas. Esto no viene del fondo del laborioso proceso de la arquitectura, sino que está condicionado por lo que se explica al proyecto fuera del mismo proyecto. Cómo ir hacia las cosas, encontrar lo que deberían englobar, enriquecerlas, darles forma..., éste es el trabajo real. Es enigmático, tiene que ver con la intuición, con asociaciones de ideas, y transita entre un proyecto y otro’

Miralles, E., 1997. ‘Mélanges’, en *Architecture d’Aujourd’Hui*, núm 312, p. 69. Citado por Rovira, J., en *Enric Miralles. Aprendizajes del arquitecto*. Video y libreto. Fundación Caja de Arquitectos, Barcelona. 2010.

CIT

DESCOMPONER

LUGAR

ESCODA

‘...lejos de buscar el efecto de su gran escala y grandilocuencia, se descompone en otros tantos proyectos menores como sean necesarios para crear una continuidad armoniosa y amable con su variado entorno’

Escoda, C., 2007. *El magnetismo del lugar en la arquitectura*, Tesis doctoral UPC. P. 225.

CIT

ICONOGRAFIA
MIRÓ

MIRALLES

‘...fent una introspecció de les coses, diria que en molts de treballs dels que he estat fent hi ha alguna mica d’aquesta actitud directa i material de Miró, que sempre he respectat molt, (...)
quan comença a treballar amb les constel.lacions, aquest caràcter de figures organitzades però independents, o sigui, que compleixen i compleixen amb el caràcter narratiu, amb el caràcter pictòric, amb tota aquesta mena d’atributs, però no deixen de ser més que sí mateixes i en això tenen una enorme llibertat. Per a mi va ser com una revelació descobrir fa molts anys, quan començaba a treballar, els dibuixos que hi ha al darrera d’aquests quadres, aquests esqueixos tan elementals on explica purament el programa iconogràfic. Aleshores, aquesta qualitat com de l’instant, de l’esqueix, de la forma molt precisa, d’aquest tipus d’ anotació que només necessito entendrala jo mateix. La cosa impressionant d’una anotació es que em serveix per recordar el que vull fer, es com una mena de document transitori (...)
Per tant, aquest caràcter instantani era el que em vaig donar compte que, a lo millor, valia la pena començar a fer. (...)
Però en canvi t’adones, que la precisió del dibuix era la única garantia que podies donar d’un resultat final. En aquest cas, el primer experiment molt elemental era, purament, tornar a les formes construïdes la seva qualitat de dibuix. (...)son uns documents molt petits i aleshores anaves una mica descobrint com un pensament iconogràfic, començant a mirar l’obra en la qual has participat des de l’inici com una cosa llunyana. (...)
Això es simplement com anar produint un material que tingui una certa densitat que et permeti anar pensant els projectes més enllà de les hipòtesis més contextuals o més lògiques.(...)

Miralles, E., 1998. Projectes recents . Conferència inédita dentro del ciclo “Pensar, construir, habitar”. Fundación Pilar i Joan Miró. COABalears. (*Archivo EMBT y Fundació Enric Miralles*)

CIT

DIBUJOS INCONSCIENTES
PROYECTO

MIRALLES

‘Un proyecto consiste en saber atar múltiples líneas, múltiples ramificaciones que se abren en distintas direcciones. Mi modo de trabajar está muy ligado a la idea de curiosear o de distraerse. Una vez fijado el problema, el siguiente paso es casi olvidarte de la finalidad de lo que estabas haciendo, casi para distraerte; luego volverás a fijar otra vez el problema, pero hay una parte de distracción, de comportamiento errático donde los saltos son fundamentales, pero son saltos cortos’.

Miralles, E., 1995. ‘Una conversación con Enric Miralles. Alejandro Zaera’, en *El Croquis 1983-2000: Miralles Tagliabue 1996-2000*, p. 264.



MIRÓ

‘Lo importante no es acabar una obra, sino permitir entrever que permitirá algún día comenzar algo’.

Cuaderno VI "Une femme" 1940-41. pp144. 1976

‘no es una obra lo que cuenta, sino la trayectoria del espíritu durante la totalidad de la vida, no lo que se ha hecho en el transcurso de ésta, sino lo que se deja entrever y lo que permitirá hacer a los otros en una fecha más o menos lejana’.

Cuaderno VI "Une femme" 1940-41. pp146

Miró, J., 1940-41. *Los cuadernos catalanes*. Institut Valencià d'Art Modern. Colegio oficial de aparejadores y arquitectos técnicos de la región de Murcia. Valencia-Murcia 2002

CIT

PROCESO
INTUICION
METODO HEURISTICO

MIRALLES

‘Creo que pertenezco a una tradición que valora el proceso de fabricación como el origen del pensamiento creativo, por ejemplo, al girar una hoja de papel de dibujo, de forma que la hagamos perder su naturaleza intrínseca. En parte, se trata de capitalizar una intuición, de verla en todas sus formas posibles, de alinear los diferentes elementos de forma acrobática, como en un juego. Uno intenta representar todos los aspectos de su proyecto dentro de unos límites dictados por la hoja de papel. No se trata de acumular datos de la forma más eficiente, sino de multiplicar formas, lo pensado al principio. Así el proyecto avanza mediante comienzos sucesivos, como si cada uno fuese el definitivo, mientras se desmonta constantemente el conjunto y se modifica la escala. Lo mejor de un bosquejo son los estados intermedios, donde emerge el potencial caleidoscópico en todos sus aspectos y donde se puede adivinar lo que sobra en el proyecto pero se podría usar en otro. Las nuevas situaciones que surgen casi espontáneamente van distanciando una obra de su punto de partida. Se trata de un método heurístico que sigue una idea abstracta hasta obtener la forma de una construcción’.

Miralles, E., 1998. *Lecture, Technology Place and Architecture*. Nueva York: Rizzoli. Citado por Rovira, J., en *Enric Miralles, 1972-2000*. Fundación Caja de Arquitectos. Barcelona, 2011 .p 261

CIT

DIBUJAR

MIRALLES

‘Dibujar no es sólo dibujar, es cortar, pegar, mezclar, amontonar, gritar, mirar’

Miralles, E., 1999. Citado en *Metalocus* núm. 3

CIT

DIBUJAR

CURTIS

‘Partituras musicales para la orquestación de actividades humanas. Los materiales y la estructura están implícitos en las líneas, como también lo están la luz, el espacio, las vistas y el detalle.

Dicho esto, los dibujos tienen sin duda una fascinación y unas cualidades intrínsecas propias.

(...) Como método de notación, poseen su propia genealogía. Los minúsculos croquis que proporcionan sucintas vistas recuerdan los económicos garabatos de De la Sota. Las líneas entrelazadas y las figuras onduladas de los dibujos más elaborados indican lo mucho que se ha aprendido de Le Corbusier y de Klee, y tal vez incluso de Miró.(...)

Las líneas superpuestas de diferentes grosores crean transparencias que son una especie de taquigrafía de la estratificación espacial de los edificios terminados (...)

el máximo de tensión con el mínimo de medios

(...)

densas agrupaciones de ideas sobre el papel’

Curtis, W., 1991. ‘Mapas mentales y mapas sociales’, en *El Croquis* nº 49/50: Miralles-Pinós, Madrid. P. 14.

CIT

ARTESANO

SENNET

‘¿cómo puede hacerse un mal uso de una herramienta tan útil?cuando el CAD empezó a utilizarse en las facultades de arquitectura en sustitución del dibujo manual, una joven profesora del Instituto Tecnológico de Massachussets comentó lo siguiente: “Cuando dibujas a mano el plano del lugar de la obra, añadiendo poco a poco las líneas y los árboles, el espacio se va incorporando a tu imaginación. Llegas a conocer el terreno físicamente, de un modo que no es posible cuando usas el ordenador. Has de terminar conociendo el lugar a base de dibujarlo una y otra vez, no pidiendo al ordenador que lo ”recree” por ti. En este comentario no hay nostalgia; es una mera descripción de lo que se pierde intelectualmente cuando el trabajo en pantalla sustituye al dibujo a mano.Como en otras prácticas visuales, a menudo los croquis arquitectónicos son una descripción de posibilidades; y estas posibilidades cristalizan a medida que vamos perfeccionando el dibujo a mano, en un proceso en el que el arquitecto se comporta igual que el jugador de tenis o el músico, implicándose cada vez más en su tarea, madurando el resultado gracias a la reflexión.’

Sennet, R., 2013. *Artesanía, tecnología y nuevas formas de trabajo*, Katz Editores. Madrid, p.36.

CIT

MARCAS

MIRALLES

‘(...)a veces las marcas tienen un significado, si alguien las sabe interpretar, las entiende. Pero muy a menudo tienes que pararte como un desconocido, aceptar la marca porque está ahí, porque te la has encontrado, como cuando encuentras algunas inscripciones en una roca. Me interesa ese trabajo de ir aceptando los resultados que van apareciendo’.

Miralles, E. ‘Una conversación con Enric Miralles’, en El croquis nº72 p 10. Citado por Bigas, M. en *Enric Miralles . Procesos metodológicos en la construcción del proyecto arquitectónico* Tesis doctoral UPC, Barcelona, 2006, p.33..

CIT

TAPIZ

MIRALLES

‘...en muchos de los proyectos recogidos aquí la forma surge de la situación concreta de un lugar. Cuando una dimensión ha sido definida, diría que casi todo ha sido expresado, incluido el carácter del lugar en su aspecto más material.

Me gusta pensar que la forma final de muchos de estos proyectos aparece como un dibujo dentro del tejido de un tapiz’

Miralles, E., 1996. *Enric Miralles. Obras completas*. Edición a cargo de Benedetta Tagliabue. Electa, Madrid, p. 7.

CIT

PROYECTOS

MIRALLES

‘Del modo de trabajar es de donde me gustaría sacar el material para este tipo de proyectos, que lo que construyes responde (...) a las acciones que tú estás provocando’.

Miralles, E., 1992. ‘Marismas’. Transcripción de conferencia en *Acerca de la Casa*. Curso de la Universidad Antonio Machado, Junta de Andalucía, Consejería de Obras Públicas y Transportes, Sevilla 1994. Pp 123-127.

CIT

PROFUNDIDAD DE LA PLANTA
INVENCION

PLA

‘(...)Miralles siempre estuvo atento a la dimensión estrictamente disciplinaria de todo lo que miraba. Ya de estudiante se acostumbró a identificar cualquier arquitectura con las técnicas empleadas para llegar a pensarla, siempre más allá de la limitada capacidad humana de imaginar las cosas de una manera directa. A través de la práctica del proyecto, Miralles entendió enseguida que la imaginación humana es pobre y limitada. Hacía falta experimentar con unos procedimientos que permitiésen concebir espacios y objetos más allá del estricto imaginario humano.

(...)Miralles decidió convertirse en un inventor de tecnologías del pensar, unas tecnologías que más tarde le llevarían a superar la propia noción del proyecto.

(...)solía decir. “La sección ha de tener profundidad” De esta manera decretaba la imposibilidad de cualquier sección de tener profundidad, ya que mantiene una relación demasiado directa con el espacio habitado. Miralles trabaja a fondo la profundidad de la planta, y enseguida se interesa por el plano de emplazamiento, que acaba siendo lo más importante: también la cartografía es leída en profundidad, y los planos de emplazamiento son los únicos capaces de explicar toda la sistematización geométrica del proyecto. (...)Miralles se desprende pronto de la medida y de la escala: los ángulos agudos o los arcos de circunferencia se ajustan de una manera precisa a la geometría general del territorio, pero pueden prescindir perfectamente de la medida y de la escala.

Miralles empieza a cruzar los trazos, una figura imposible si no se tiene en cuenta la profundidad de la planta. La costumbre de cruzar las trazas se convierte en la costumbre de enroscarlas o de plegarlas sobre ellas mismas, de formar siluetas, de proyectar sombras de tinta que surgen de las mismas trazas. Miralles empieza a construir todo tipo de espacios y objetos sin la necesidad de someterse a la imaginación directa. Pronto la planta quedará atrás, ya que los pensamientos arquitectónicos pueden identificarse plenamente con estos dibujos, que adoptan incluso las cualidades de diagrama o esquema.

La relativización de la planta y la identificación del proyecto con el dibujo le lleva a emplear otras técnicas: lápices de colores, acuarelas, guache, collage, maquetas de fragmentos, prototipos.

(...) Miralles pone en crisis la noción misma de proyecto, ya que a partir de ahora proyecto se puede identificar con la construcción, con un dibujo infantil o con unas pinceladas de acuarela.’

Pla, M., 2002. ‘Del punt de fuga al Lungo Mare’. Revista *INDE* n°7. Col·legi d’arquitectes de Catalunya. Barcelona. P.9.

CIT

PROCESO

MIRALLES

‘La propuesta de trabajar en el hipódromo como tema de proyectos de arquitectura en la Stedelschule (...) en los proyectos del segundo semestre del curso 1991-1992.

(...) La solución o la mejor de las observaciones sobre un tema dado no aparecerá necesariamente al final del proceso.

Dedicamos mucho tiempo a la fase inicial de las propuestas.

(...)

El entorno de Stedelschule es ideal en esto y permite dedicar ese tiempo: no tanto en el desarrollo y detalles finales del proyecto, pero en esto dedica suficiente tiempo para estar cada uno con su propio trabajo (...)

Las discusiones vendrían más allá de la cuestión de soluciones concretas para iniciar una conversación a partir de un material o de un posible conocimiento, con el que enfrentarse a cada propuesta.

Por encima de todo, tratamos las implicaciones transversales de cada proyecto, como si el sentido de los argumentos elegidos pudiera ser descrito con más libertad en sus márgenes. Para producir material lateral, oculto... para estar con un impulso inicial sin estar inmersos en la realidad. Para prolongar este momento al máximo posible. Esto nos conduce a descubrir implicaciones latentes de nuestro tema, las reglas de juego, los tiempos de formación, las diferentes ocupaciones del lugar, los diferentes modos de comportamiento’.

Miralles, E., 1993. ‘The New Race Course’, en *Galopprennbahn Niederrad Slut Race Course. Architecture studio at the Stedelschule*. Verlag Jürgen Häusser, Darmstadt, p.5

CIT

ESFUERZO INTERPRETACION

MIRALLES

‘El problema de los arquitectos vivos es que estás demasiado apegado a ellos, compartes demasiadas cosas siempre me han atraído aquellos que son más remotos donde tienes que efectuar un esfuerzo de interpretación’

Miralles, E., 1998. ‘Enric Miralles. Contra la mimesis’. Citado por Rovira, J., en AA.VV. *Enric Miralles. Aprendizajes del arquitecto*. Fundación Caja de Arquitectos. Barcelona, 2010. P. 23.

CIT

SIGNO ICONICO

ECO

‘El signo icónico construye un modelo de relaciones entre los fenómenos gráficos homólogo al modelo de relaciones perceptivas que construimos al conocer y recordar el objeto. Si el signo icónico tiene propiedades en común con algo, no es con el objeto sino con el modelo perceptivo del objeto; puede construirse y ser reconocido por medio de las mismas operaciones mentales que realizamos para construir el objeto de la percepción, con independencia de la materia en que se realizan estas operaciones’

Eco, U. , 1968. *La estructura ausente. Introducción a la semiótica*. P.234

CIT

DOCUMENTOS DE PROYECTO
DEFINICION ESTILISTICA: MECANISMOS DE TRABAJO
GEOMETRIA
SIMBOLOS
CONSTRUCCION

MIRALLES

‘Los planos siempre están contruidos para que alguien que supiera leerlos tuviera la información necesaria para construirlos. Yo siempre intento que en todos los documentos exista toda la información necesaria para producir el objeto. El resultado de entender el plano no está en el plano mismo sino en la cabeza de quien lo lee; no son planos representativos, sino documentos informativos. Por eso te digo que esa definición estilística estaría más en los mecanismos de trabajo, en mi obsesión por la geometría y por la estructura y la construcción como instrumentos de coherencia del proyecto, más que por las imágenes, los símbolos o las representaciones’.

Miralles, E., 1996. ‘Una conversación con Enric Miralles’, en *El Croquis*: Enric Miralles 1983-2000. El Croquis Editorial. Madrid, p. 270

CIT

CUT OUT
TIEMPO

MIRALLES

‘Pasaremos a otro tipo de material que es el que produces cuando el proyecto está terminado, construido y empieza a ser utilizado (y al menos yo me he encontrado en la necesidad de producir un material para que eso que está terminado vuelva otra vez a la mesa de dibujo y lo puedas pensar de nuevo), pero sin repetir en otros proyectos, sino insistir en aquél, es decir, como si este juego del tiempo no existiera demasiado.

Yo creo que puede describirse mucho mejor así, aceptando detenerse en cualquier sitio y empezar a mirar. Empezar a mirar contando más con la cabeza que se mueve’

Miralles, E., 1993. ‘No, así se juega’. *Catálogo Bienal de Arquitectura y Urbanismo de Zaragoza*, Experimenta Edición. Electa: Madrid, 1993. P. 94. (Fragmento de la transcripción de la conferencia)

CIT

SIGNOS

BARTHES

‘El autor no ha fotografiado jamás, en ningún sentido, el Japón. Más bien ha sido lo contrario: el Japón lo ha deslumbrado con múltiples destellos; o mejor aún: el Japón lo ha puesto en situación de escribir’. *p10*

‘Sucede que en este país (el Japón), el imperio de los significantes es tan vasto, excede hasta tal punto la palabra, que el intercambio de signos sigue siendo de una riqueza, de una movilidad, de una sutileza fascinantes, a despecho de la opacidad de la lengua, a veces incluso gracias a esa opacidad. (...) no es la voz quien comunica, es todo el cuerpo (los ojos, la sonrisa, el mechón, el gesto, el vestido) el que mantiene con nosotros una especie de balbuceo al que el perfecto dominio de los códigos quita todo carácter regresivo, infantil. Fijar una cita (por gestos, dibujos, nombres propios) lleva sin duda una hora, pero durante esa hora, para un mensaje que se habría resuelto en un instante si hubiera sido hablado (...), lo que se conoce, se degusta, se recibe, es todo el cuerpo del otro, y es él quien ha desplegado (sin un verdadero fin) su propio relato, su propio texto’. *P19*

‘De la pintura, la comida japonesa toma también su cualidad menos inmediatamente visual, la cualidad más profundamente metida en el cuerpo, unida al peso y al trabajo de la mano que traza o cubre y que no es el color, sino la pincelada. El arroz cocido (...)no puede definirse más que por una contradicción de la materia; a la vez es cohesivo y separable; su destino sustancial es el fragmento, el ligero conglomerado’. *P22*

‘A veces el trozo de tempura se divide en capas (...)Lo que importa es que el alimento se constituya en trozo, en fragmento (estado fundamental de la cocina japonesa, ...), no sólo por la preparación (...)de la que sale un pedazo acabado, separado, nombrado y, sin embargo, totalmente horadado; pero el cerco es tan ligero que se hace abstracto: el alimento no tiene más envoltura que el tiempo que lo ha solidificado’. *p39*

‘La estación, vasto organismo donde se albergan a la vez los grandes trenes, los trenes urbanos, el metro ...la estación le da al barrio esa referencia, que, en opinión de algunos urbanistas, permite a la ciudad significar, ser leída. La estación japonesa está atravesada por mil trayectos funcionales, desde el viaje hasta la compra (...) destinada al comercio, al pasaje, a la partida, y conteniéndolo todo, sin embargo, en un único edificio, la estación (...)está limpiada de ese carácter sagrado que marca ordinariamente a los grandes puntos de referencia de nuestras ciudades: catedrales, iglesias, alcaldías, monumentos históricos’. *p58*

Bartres, R., 1991. *El imperio de los signos*. Mondadori España. Madrid. [Ginebra,1970]

CIT

LECTURA GRAFICA

MIRALLES

‘(palladio)...siempre intentando no caer para nada en una lectura gráfica de las cosas. Pero al final, esta planta se puede escribir físicamente por su estiramiento...

(...)

Éstos serían los primeros dibujos para la construcción de la fachada de una estación de tren. Es un proyecto donde hay un trabajo de comunicación con personas que ni hablan ni piensan como tú. Partes de algo directo: el tren pasa a ser la fachada, la información sobre el tren pasa a construir ese lugar. Realmente lo que está interesando más es interpretar la ciudad de esa manera: la ciudad como un sistema de comunicaciones, en un lugar que además es un cruce de las comunicaciones.. como ejercicio físico ... estas piezas las podríamos haber visto como en el p... se estiran hasta que son capaces de casi romperse para conseguir uno de estos plegamientos en su interior... en Icaria sucede algo parecido. Los voladizos, el tipo de estructura también esta físicamente al límite de lo que su propia capacidad existente le permite.p.22

(...)

esta es una construcción, es un pequeño corredor de meditación, pero lo que es fundamentalmente es una pieza. Si esto hace un metro y medio,...parece realmente una habitación entre los árboles. Fundamentalmente, aunque sea sólo gráficamente ya se explica: cómo los bordes se inclinan sobre sí mismos, etc. Estas piezas formarían parte de un proyecto mucho mayor no dibujado, y que seguramente seria un buen ejercicio, ahora que todos tenemos menos trabajo: un ejercicio de ver a qué proyecto pertenece esta pieza.’

Miralles, E., 1993. ‘Acceder’. Transcripción de la conferencia impartida en el ciclo de conferencias ‘La pequeña arquitectura’ en la Universidad Menendez Pelayo de Santander UMP. ‘Enric Miralles 1955-2000. Antología de textos’, en *DC. Revista de crítica arquitectónica*, nº 17-18, p. 22-23. [en línea] <http://hdl.handle.net/2099/9303>

CIT

RETICULAS
FRAGMENTOS

KRAUS

‘He presenciado y he participado en debates acerca de si la retícula proclama el carácter centrífugo o centrípeta de la obra de arte. Por lógica, la retícula se extiende hacia el infinito en todas las direcciones. Cualquier límite que le imponga una pintura o escultura sólo puede verse –en función de dicha lógica- como arbitrario. En virtud de la retícula, la obra de arte dada se nos presenta como un mero fragmento, un diminuto retal arbitrariamente cortado de un tejido infinitamente mayor. De este modo, la retícula opera desde la obra de arte hacia fuera, forzando nuestro reconocimiento de un mundo situado más allá del marco. Ésta es la lectura centrífuga. La centrípeta opera, con bastante naturalidad, desde los límites externos del objeto estético hacia el interior. En esta lectura, la retícula es una representación de todo aquello que separa la obra de arte del mundo, del medio ambiente y de otros objetos. La retícula es una introyección de los límites del mundo en el interior de la obra; es una proyección del espacio que hay dentro del marco sobre sí mismo. Es una modalidad de repetición, cuyo contenido es la naturaleza convencional del propio arte’.

Krauss, R., 1985. *La originalidad de la Vanguardia y otros mitos modernos*. Alianza, Madrid, 1996. P33

CIT

ICONO
INDICE
FOTOMONTAJE
REPETICIÓN
REPRESENTACION
SIGNO
SURREALISTAS

KRAUS

‘(...)Los vanguardistas de los años veinte concebían el fotomontaje como un medio de infiltración de la mera imagen de la realidad en su significado. Para ello recurrían a la yuxtaposición de imágenes, de la imagen con el dibujo, o de la imagen con el texto.’ pp.118

‘La estrategia de la duplicación

La duplicación hace que pensemos que a un original se le ha añadido su copia. El doble es el simulacro, el segundo, la representación del original.

(...) Pero al ser contemplado junto al original, el doble destruye la pura singularidad del primero.

(...) Señala el primer eslabón de la cadena como un elemento significativo: transforma la materia prima en la forma convencional del significante’. Pp124

‘(...)Desde el punto de vista técnico y semiológico, las pinturas y los dibujos son iconos, mientras que las fotografías son índices’.

‘Partiendo de esta especial posición de la fotografía con respecto a lo real, de su identidad como una especie de depósito de la propia realidad, las manipulaciones realizadas por los fotógrafos surrealistas –el establecimiento de espacios divisorios y la duplicación- pretenden registrar los espacios y las duplicaciones de esa misma realidad (...). El procedimiento fotográfico se utiliza por tanto para producir una paradoja: la paradoja de la realidad convertida en signo, de la presencia transformada en ausencia, en representación, en espacio vacío, en escritura.’

‘Ésta es la intención que late en el corazón del pensamiento surrealista, ya que es precisamente esta experiencia de *la realidad como representación* lo que caracteriza los dos conceptos clave del surrealismo, la idea de Lo Maravilloso y de la Belleza Convulsa.(...)

El primer tipo hace referencia al mimetismo, a aquellos casos en la naturaleza en que una cosa imita a otra; (...)

El mimetismo es por tanto un ejemplo de la producción natural de signos, del modo en que un elemento de la naturaleza se convierte en la representación de otro.’ pp.126

Krauss,R.,1985.’Los fundamentos fotográficos del surrealismo’, en *La originalidad de la Vanguardia y otros mitos modernos*. Madrid : Alianza, 1996. Pp. 101-132

CIT

LABERINTO

MIRALLES

‘(...) Cuando empiezas o cuando terminas un proyecto, o una construcción, porque no puedes ir más allá, porque si estiraras un poco más se rompería, y casi su aspecto contrario, que sería el momento en que te detienes sobre un lugar, se produce ese laberinto como de giros a través de ti mismo, alrededor de lo que estás pensando.

(...) me parece que simplemente estabas preocupado por que tu proyecto apareciera en este lugar así, casi como una huella que va desapareciendo sobre lo que existe, al final un modo de formularlo es este laberinto.

(..) entonces creo en la confusión, este modo laberíntico de plantear un trabajo, que es el propio de pensarlo, el propio de construirlo’.

Miralles, E., 1993. ‘Acceder’ (desde una conferencia en Santander), en *Arquitectos 132*, nº 94/1, pp. 58-59. (Editado por el Consejo Superior de los Colegios de Arquitectos de España. Madrid, 1994). Antología de escritos (a cargo de B.García, Carolina) ‘Palabras, verbos...y otros compañeros de viaje’ [en línea] : <file:///C:/Users/kant/Downloads/DialnetPalabrasVerbosYOtrosCompanerosDeViaje-3745024.pdf>

CIT

SIMBOLOS
GARCIA LORCA

MIRALLES

‘(...) que se conserva en la memoria con la extrañeza de la máquina de coser, que insiste en lo físico de las cosas, las notas en hojas, los pensamientos en objetos...Habría que acercarse a ella con la corrección del que toma buena postura al sentarse para conseguir la mejor caligrafía posible al escribir... Allí sentados casi nos parece ver nuestras ideas...es posible adormecerse con los brazos cruzados..y sorprendernos con la visión de nuestros zapatos entre los objetos recolectados, o los dedos que ya son peces...’

Miralles, E., 1992. ‘Alison & Peter Smithson’. *Arquitectura* n° 292. Madrid. Pp. 85-89

CIT

CURIOSIDAD
GEOMETRIA
LABERINTO
TIEMPO

MIRALLES

‘Yo trabajo a través de la curiosidad, de meterme en las cosas, de descubrirlas, de encontrar las posibilidades’.

‘Por ejemplo en el proyecto del Parlamento Escocés es muy importante dónde están las cosas, que el público esté justo debajo de la sala de debates, que para pasar de un sitio a otro crucen por ciertas habitaciones, situaciones que le dan un carácter laberíntico. Te encuentras que en vez de “*espacio*” como “*fluidez*” trabajas con un “*espacio*” como “*laberinto*”.

(...)

Las maquetas en el despacho son básicamente un instrumento de comunicación, comunicación entre la gente que trabaja, mía con ellos y con el cliente. La forma no se define en las maquetas, se define mucho más en el trabajo geométrico y ahí vendría la relación con la escala. Yo siempre pienso en el tamaño real del edificio.

(...)

en mi caso uso las nuevas tecnologías como instrumento de comunicación, aunque poco a poco te vas desplazando. Yo empecé explicando mis trabajos casi con diagramas perspectivas hechos a mano, luego me interesé mucho más por la visión del movimiento haciendo montajes, posteriormente con el escáner pudiendo poner las cosas unas encima de otras. Pero estoy muy interesado en explicar las cosas como escultura, como dibujo, como algo que puedas directamente confeccionar, meditar, es decir, las obras no se construyen cibernéticamente. Puedes representar tres dimensiones, puedes cortar los perfiles, puedes cortar los cristales, pero hay algo en el montaje que no es cibernético ni creo que lo vaya a ser nunca.’

Miralles, E. , 1999. ‘Cronotropías’ Entrevista de Barba, J.J. en *Metalocus* nº 3: Madrid. Pp. 14-31

CIT

DIBUJOS
ASOCIACIONES INESPERADAS

TAGLIABUE

‘mirarlos fuera de contexto’

(...)

‘también abre el camino para asociaciones inesperadas. Los dibujos se abren y hablan de ellos mismos’

Tagliabue, B., 1995. ‘Don Quixote’s itineraries or material on the clouds’, en. *Architectural monographs* n° 40: Enric Miralles. Mixed Talks. Londres: Academy editions, pp. 118-119.

CIT

ALEGORIAS

TAGLIABUE

‘Y el pabellón empezó por una pequeñísima maqueta de alambre, en la que emergía la presencia de una ”figura grande/figura pequeña”. Una estrategia que Enric ha repetido mucho, ya que le gustaba trabajar desde el secreto de la figuras míticas. (...) se trata de la representación de una maternidad, correspondiente a un momento autobiográfico de Enric: su hermana Pilar acababa de alumbrar su primer hijo, y la imagen del niño junto a la madre fue la que inspiró dicho enjambre de hierros’.

Tagliabue, B., 2011. ‘Alegorías, formas y monólogos relevantes. 1991-1994’, en *Enric Miralles, 1972-2000*. Edición a cargo de Josep M Rovira. Fundación Caja de Arquitectos. Barcelona, 2011. Pp.300-312.

CIT

SIMBOLOS

TAGLIABUE

‘Enric en estos años, daba conferencias en las que explicaba su interés por el símbolo de la “cruz”: negación e indicación al mismo tiempo, subrayar y negar...este simbolismo profundo le fascinaba...lo explicaba con arte, con Tapies, con Beuys, y en este proyecto lo experimentó en un esquema de planta, que separa y une al mismo tiempo un lugar’.

Tagliabue, B., 2011. ‘Alegorías, formas y monólogos relevantes. 1991-1994’ en *Enric Miralles, 1972-2000*. Edición a cargo de Josep M Rovira. Fundación Caja de Arquitectos. Barcelona, 2011. P. 302.

CIT

ALEGORIAS
INTERPRETACION

WITTCOWER

'la mayor parte de las veces nos es necesario ahondar en una maraña de relaciones históricas, religiosas, literarias o filosóficas.

(...)

Es todavía más difícil determinar el significado superpuesto cuando el artista alude a asuntos puramente personales'

'pero es necesaria una advertencia: toda descripción implica juicios de valor, dado que nunca puede ser completa (el intérprete selecciona a partir de un complejo conjunto de líneas, colores, formas, etc. lo que le parece importante).(...) Por sutil que pueda ser el análisis descriptivo, no puede explicar por qué ésa, y solamente esa combinación, modificación y reinterpretación de los símbolos convencionales surte del mecanismo selectivo de la personalidad del artista.'

Wittkower, Rudolf. *La alegoría y la migración de los símbolos*. Biblioteca de ensayo Siruela. Madrid: 2006 [London, 1977]pp. 265-266

CIT

SIMBOLOS

WITTCOWER

‘(...) toda obra de arte es un símbolo de impulsos conscientes o subconscientes, y que lo que llamamos “estilo personal” debe ser considerado una manifestación exterior de estos impulsos.

(...) los análisis interpretativos, más que descriptivos, de la función expresiva y el significado de la línea, forma y color en un contexto dado difícilmente pueden ser probados de manera objetiva’

‘(...) es la participación emocional la que hace de las artes un patrimonio vivo. Es por lo tanto incumbencia del intérprete investigar la razón de esa participación emocional y tratar de proyectar luz sobre el proceso incesante de generación, degeneración y regeneración de los símbolos visuales.

(...) cada generación no sólo interpreta su propio sentido en esos símbolos anteriores hacia los que se siente atraída por afinidad, sino que también crea nuevos símbolos usando, modificando y transformando los del pasado.(...)

Por ejemplo artistas como Picasso, Henry Moore y Graham Sutherland crean nuevos símbolos y revitalizan los antiguos’

Wittkower, Rudolf. *La alegoría y la migración de los símbolos*. Biblioteca de ensayo Siruela. Madrid: 2006 [London, 1977], pp 268-271

CIT

FORMA_CONTENIDO

PANOFSKY

En una obra de arte, la “forma” no puede separarse del “contenido”: la distribución del color y de la línea, de la luz y de la sombra, de los volúmenes y de los planos, por grata que pueda ser como espectáculo visual, debe también entenderse como vehículo de una significación que trasciende lo meramente visual”.

El significado de las artes visuales.p.187

¿pero cómo se llega a una descripción pre-iconográfica correcta, y a un análisis iconográfico correcto en el sentido más estricto, con la intención última de penetrar en el significado intrínseco o contenido?

En el caso de la descripción pre-iconográfica, que se mantiene dentro de los límites del mundo de los motivos (...)Los objetos y acciones cuya representación por líneas, colores y volúmenes constituye el mundo de los motivos pueden ser identificados a partir de la experiencia práctica’

Panofsky, E., 1972. *Estudios sobre iconología*. Madrid: Alianza editorial, P.18

CIT

REPRESENTACION TEATRAL
SIMULTANEIDAD PERCEPCIÓN

MIRALLES

‘(...)

Esta mirada distraída, que piensa otra cosa, responde al deseo del que proyecta de poseer todas las formas delineadas simultáneamente desde todos los ángulos.

Lejos del esfuerzo por rehacer cada vez el proyecto, se termina por conocer este espacio, como se reconocen los objetos que se llevan en el bolsillo...conocer su forma y ver cómo su tamaño cambia en ese lugar.

Al darle la vuelta al bolsillo –dentro- afuera- caen los objetos y los recompensamos...este movimiento, ese modo de aparecer queda para otros proyectos. Sin embargo, ésta sería una representación teatral, equivalente a aquélla de su construcción.’

Miralles, E., 1991. ‘El interior de un bolsillo’. *El Croquis* n°49-50: Miralles-Pinós, p.199

CIT

MANCHAS
GEOMETRIA
ANOTACIONES

MIRALLES

‘Estos dibujos recuerdan el carácter resumido de una obra

(...)

Como la tarea de tejer el material de trabajo a través de la geometría, identificándola con la estructura...

Pidiéndole responder a la necesidad objetiva de relaciones dimensionales con un lugar.

(...)

Estos proyectos como mejor pueden presentarse es a través de notas, comentarios parciales...con relaciones a otras cosas...y una de esas notas –una anotación personal- son estas manchas’.

Miralles, 1996. ‘Manchas.(Una introducción)’. *Enric Miralles 1983-2000*. El Croquis Editorial. Madrid. Pp276-277

CIT

SIGNOS

LAHUERTA

‘(...)curvas suaves que se cruzan siguiendo desarrollos muy ampliados interrumpidos por la casualidad de lugar, del momento, o pequeñas cruces, diminutas aspas, puntos que parecen marcar coordenadas inextricables. Hay muchos, muchos de tales signos.

(...)

De lo grande a lo pequeño, de lo mayor a lo menor, pues, la misma voluntad de representar un pensamiento en un signo, el mismo deseo de *hacer ver* el trabajo intelectual, la sensibilidad poética, de la que el signo es decantación última, esencial, suspiradamente críptica. El signo quiere decirnos: sobran la palabras’

Lahuerta. J., 1991. ‘Signos’, en *El Croquis* 49-50, pp.28-29

CIT

ANTROPOMORFISMO

MIRALLES

‘Uno de los dibujos que (...)

Es un dibujito de Francesco di Giorgio: el de un hombre dentro de una cruz en una planta de iglesia. ¡es increíble!... Un manifiesto puro. Este misterio de que al final la figura humana está siempre detrás de la arquitectura...’

Miralles, E., 2000. ‘Apuntes de una conversación informal con Enric Miralles’. Tuñón, E. , Moreno Mansilla, L., en *El Croquis* nº 100-101: Miralles Tagliabue. p.12

CIT

ARTES
CONTORNOS
INVESTIGACION FORMAL

ALBERTI

‘Creo que las artes que aspiran a imitar las creaciones de la naturaleza se originaron del siguiente modo: en un tronco de árbol, en terrón de tierra, o en cualquier otra cosa, se descubrieron un día accidentalmente ciertos contornos que sólo requerían muy poco cambio para parecerse notablemente a algún objeto natural. Fijándose en eso, los hombres examinaron si no sería posible, por adicción o sustracción, completar lo que todavía faltaba para un parecido perfecto. Así, ajustando y quitando contornos y planos según el modo requerido por el propio objeto, los hombres lograron lo que se proponían, y no sin placer. A partir de aquel día, la capacidad del hombre para crear imágenes fue creciendo hasta que supo formar cualquier parecido, incluso cuando no había en el material ningún contorno vago que le ayudara.’

Leon Battista Alberti, 1464. *De statua*, Citado por Gombrich en *Arte e ilusión*, p.90

CIT

TIEMPO

MIRALLES

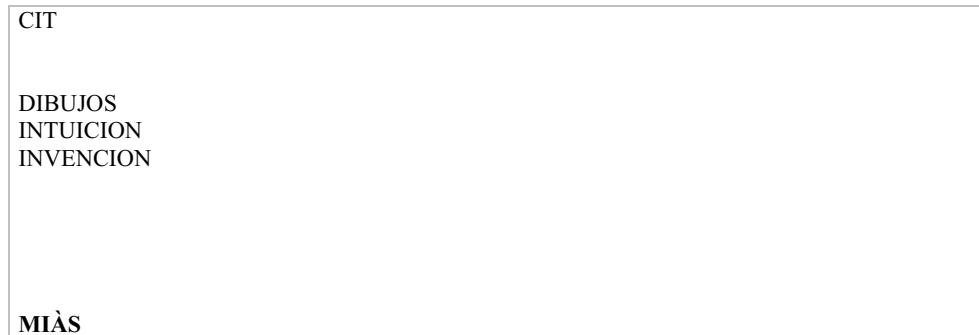
‘Hay un momento en que tienes toda la arquitectura delante de ti.

Luego, poco a poco, vas teniendo lo que tú haces.

Nuestro trabajo,
sin teorías predeterminadas, sin afirmaciones apriorísticas,

Consiste en andar errando’

Miralles, E. Texto extraído de una antología de textos titulada ‘Enric Miralles en todos los tiempos’ que se facilitó a los asistentes a la inauguración de la exposición ‘Enric Miralles con el tiempo’ comisariada por Zabalbeascoa, A., y celebrada en la Fundació Enric Miralles el 22 de noviembre de 2013.



‘(...) Nos interesa un dibujo que busca y encuentra su espacio para inventar, para dudar, para intuir algo nuevo, donde las cosas no se corresponden’

Miàs , J., 2001. ‘Enric Miralles, para evitar equívocos’, en revista *DPA* nº.17: *Max Bill*. Barcelona: UPC.
<http://homenajeamiralles.wordpress.com/2015/02/11/josep-mias-rememora-a-enric-miralles/>

COMPENDIO GRAFICO

COMPENDIO GRAFICO: MATERIAL DE TRABAJO DE BREMERHAVEN

Como se ha explicado en anteriores apartados, durante el desarrollo de la investigación de la presente Tesis; se han consultado los documentos originales de Miralles que están depositados en los archivos del estudio EMBT y de la Fundació Enric Miralles.

Debido a la dificultad que suponía revisar las carpetas y materiales dispersos en los diferentes archivos (*cajas de proyecto, diapositivas, montajes, maquetas, cajas amarillas, publicaciones, ...etc*); se ha considerado interesante elaborar una ficha-modelo 'tipo', de clasificación de materiales de trabajo (cuadernos, planos, maquetas, fotomontajes, etc); diseñada expresamente para esta Tesis. Se relacionan datos como soporte, medidas, técnica, localización,...incluyendo también una imagen en miniatura identificatoria de cada grupo de materiales; y que –con toda la delicadeza que merecen-, previamente se han escaneado y tratado digitalmente. Se trata de un modelo que podría vincularse a los diferentes ficheros y archivos existentes en el estudio EMBT y la Fundació Enric Miralles citados anteriormente; y así disponer de una base centralizada con toda la información. De esta manera, poco a poco se podría ir clasificando y numerando cada uno de los documentos originales de todos los proyectos.

En este sentido -a modo de muestra-, se ha incorporado el detalle de todo el material original de uno de los proyectos investigados. Se ha elegido el material de trabajo del concurso de Bremerhaven, por tratarse del primer concurso internacional premiado, que marcaría una nueva etapa de internacionalización de su trabajo. Además, por la particularidad de este proyecto, se considera que quedaría entremedio de la época de transición de Miralles², y a partir de la cual se crearía EMBT Miralles Tagliabue.

A continuación se presenta la citada ficha de Bremerhaven, seguida de una selección de documentos gráficos presentados en dimensiones generosas -aunque limitadas por el formato de la presente Tesis-; con el objeto de que puedan servir de base para futuras investigaciones.

² La etapa de transición de Miralles considerada en la presente Tesis; como se ha mencionado en otros apartados, sería entre 1991-1993

COMPENDIO GRAFICO: MATERIAL DE TRABAJO DE BREMERHAVEN












Como se ha explicado en anteriores apartados, durante el desarrollo de la investigación de la presente Tesis; se han consultado los documentos originales de Miralles que están depositados en los archivos del estudio EMBT y de la Fundació Enric Miralles.

Debido a la dificultad que suponía revisar las carpetas y materiales dispersos en los diferentes archivos (*cajas de proyecto, diapositivas, montajes, maquetas, cajas amarillas, publicaciones, ...etc*); se ha considerado interesante elaborar una ficha-modelo 'tipo', de clasificación de materiales de trabajo (cuadernos, planos, maquetas, fotomontajes, etc); diseñada expresamente para esta Tesis. Se relacionan datos como soporte, medidas, técnica, localización,...incluyendo también una imagen en miniatura identificatoria de cada grupo de materiales; y que –con toda la delicadeza que merecen-, previamente se han escaneado y tratado digitalmente. Se trata de un modelo que podría vincularse a los diferentes ficheros y archivos existentes en el estudio EMBT y la Fundació Enric Miralles citados anteriormente; y así disponer de una base centralizada con toda la información. De esta manera, poco a poco se podría ir clasificando y numerando cada uno de los documentos originales de todos los proyectos.

En este sentido -a modo de muestra-, se ha incorporado el detalle de todo el material original de uno de los proyectos investigados. Se ha elegido el material de trabajo del concurso de Bremerhaven, por tratarse del primer concurso internacional premiado, que marcaría una nueva etapa de internacionalización de su trabajo. Además, por la particularidad de este proyecto, se considera que quedaría entremedio de la época de transición de Miralles², y a partir de la cual se crearía EMBT Miralles Tagliabue.

A continuación se presenta la citada ficha de Bremerhaven, seguida de una selección de documentos gráficos presentados en dimensiones generosas -aunque limitadas por el formato de la presente Tesis-; con el objeto de que puedan servir de base para futuras investigaciones.

² La etapa de transición de Miralles considerada en la presente Tesis; como se ha mencionado en otros apartados, sería entre 1991-1993

	FECHA	TITULO	MEDIDAS	N	DESCRIPCION	COPYRIGHT	TECNICA	ARCHIVO	REF	APARTADO
	01/04/1993	cuaderno de viaje: Bremerhaven Ferrara Parma	15x10,5cm	34	libreta tapas duras "Glasgow School of Art"		grafito y tinta azul	caja amarilla Bremerhaven	BREMEN 3/93	1
	1993	manchas	din A3	6	papel vegetal		pinceladas de tinta color azul	caja amarilla Bremerhaven	BLOTS	2
	1993	maqueta 1/1000 pruebas de balsa	110x76x17		cartonpluma		mixto:collage fotoplano b/n, madera balsa	almacen 1-4	BREM-2	3
	1993	maqueta 1/500 variation wood of masts	110x76x17	2	fotografía ampliada del fotoplano del lugar como base sobre la cual se han superpuesto las diferentes 'variaciones' de la propuesta en tridimensional así como algunos elementos del lugar	foto Giovanni Zanzi	mixto:collage fotoplano b/n, cartulina blanca, encolado sobre bac articulada de carton que permite 'plegado'	almacen 1-4	BREM-3	4
	1993	fotomontajes	110x76x17	2	collages formados por fotocomposición del lugar y superposición de fragmentos de planos de propuesta en planta y seccion		mixto: fotocollage y cut out de copias de dibujos, encolado sobre cartonpluma	archivo montajes 4		5
	1993	dibujos: LAMINA 1 PLANO SITUACION 1/10000 LAMINA 2 IDEM 1/1000 LAMINA 3 ENZELVARIATIONEN LAMINA 4 VARIACIONES LAMINA 5 BAUMPROMENADE LAMINA 6 LABERINTO LAMINA 7 WALD AUS MASTEN WEICHE LAMINA 8 PALACIO DE CRISTAL LAMINA 9 FRAGMENTO VARIACION	110x76x17	9	fotografías de los planos 20x15cm.	CB foto	tinta china sobre papel vegetal delineado a grosor 0,1.	caja amarilla Bremerhaven		6
	1993	"little presentation book" contenido: presentación del equipo relación de material de proyecto memoria gráfica	din A4	16	dinA3 plegado a formato dinA4 memoria gráfica con dibujos de EM y textos escritos en alemán.		fotocopias de imágenes, de dibujos del cuaderno, etc. recortados y montados junto al texto impreso y fotocopiados de nuevo	caja amarilla Bremerhaven		
	07/08/1993	recorte de prensa diario Nordsee	din A4	1	Descripción breve de los proyectos de los equipos participantes al concurso. Anuncio proclamación del primer premio a Enric Miralles.		mixto:collage fotoplano b/n, madera balsa	caja amarilla Bremerhaven		
	1993	carta - fax manuscrito autógrafo	din A4	1	agradecimiento decision jurado solicitando guía para proceso		estilográfica con tinta azul	caja amarilla Bremerhaven		
	Junio 1994.	Desarrollo del proyecto: libreta dinA3 de croquis	din A3		dibujos a mano alzada de la propuesta desarrollo de 'manchas'		grafito, lápices de colores, pinceladas de tinta azul, sobre papel vegetal encolado sobre papel blanco y encuadernado espiral	caja amarilla Bremerhaven		7
	Junio 1994.	Desarrollo del proyecto: croquis con anotaciones numerados del 1 al 6	din A4	6	collages formados por fotocomposición del lugar y superposición de fragmentos de planos de propuesta en planta y seccion		grafito, lápices de colores sobre bloc de papel sulfurizado	caja amarilla Bremerhaven		8



Keros hand,



an up and down of labor to the water like contact,
+ Bremenham can a contact...!

- The winding street,
- the path of the donkey.



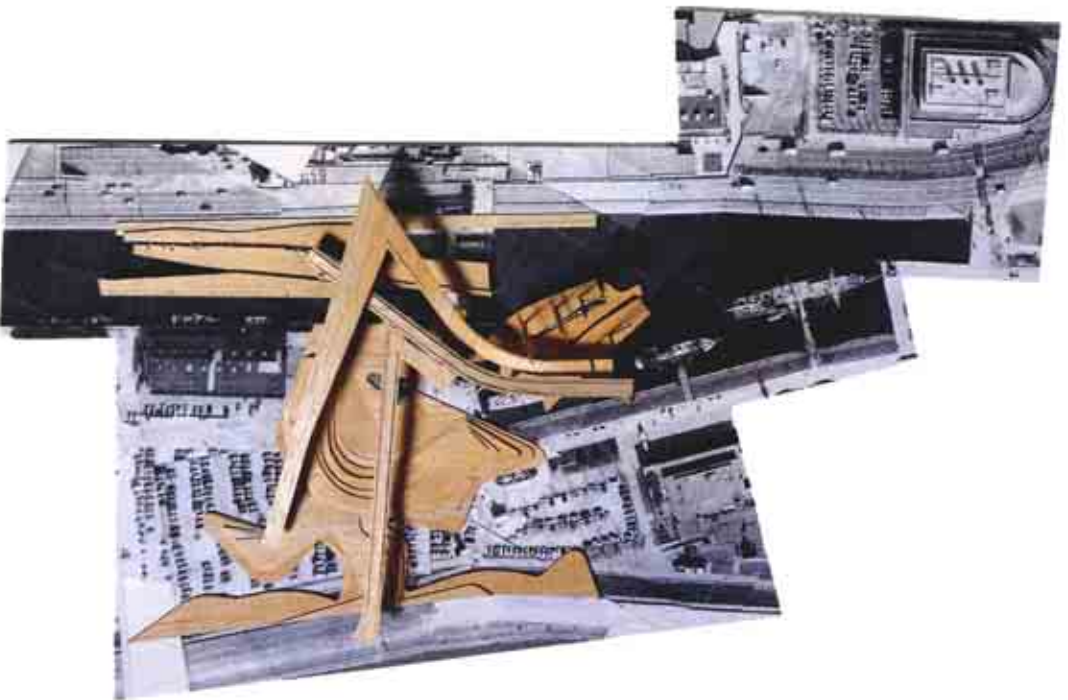
① M part nos in lentes
abundantes,

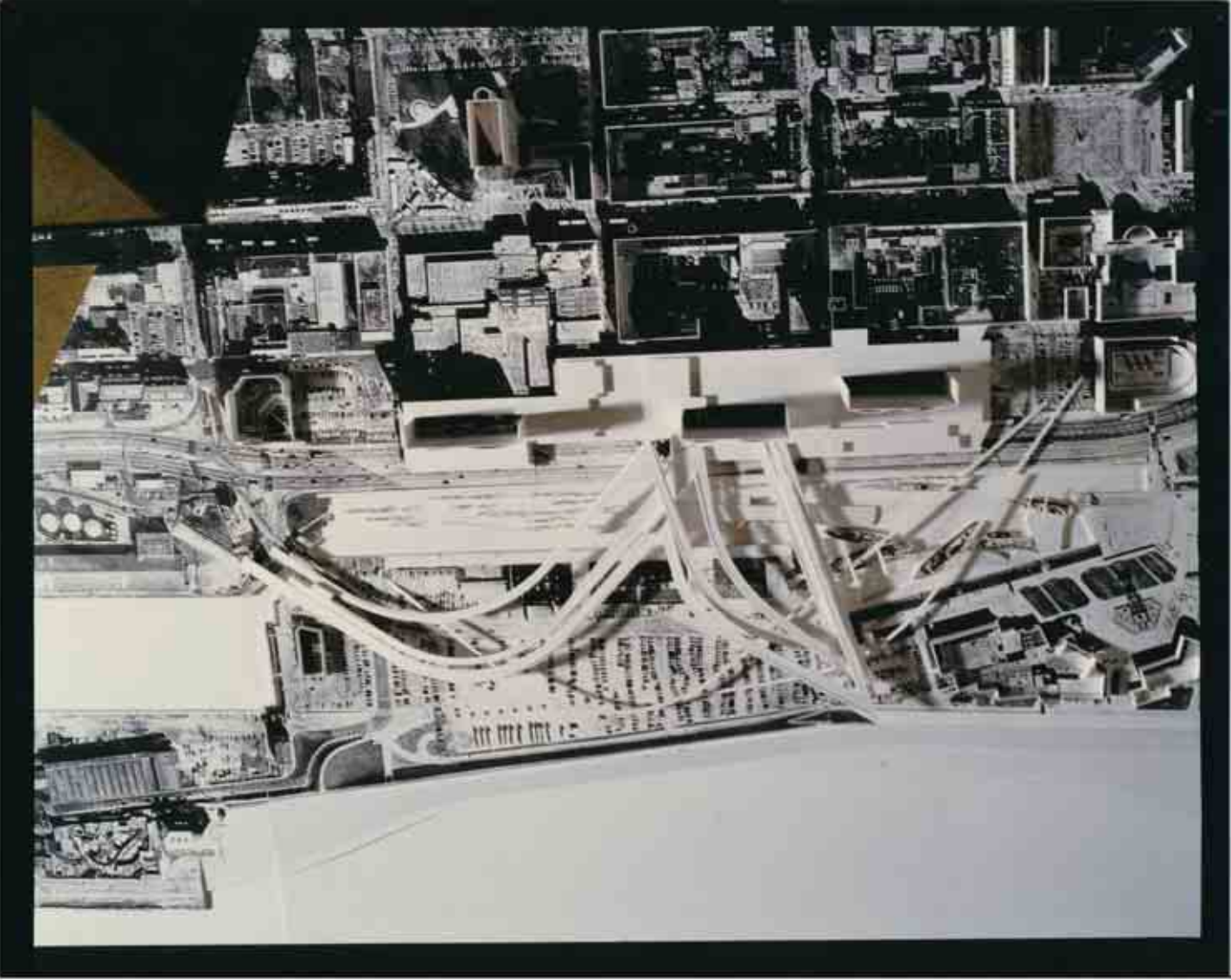


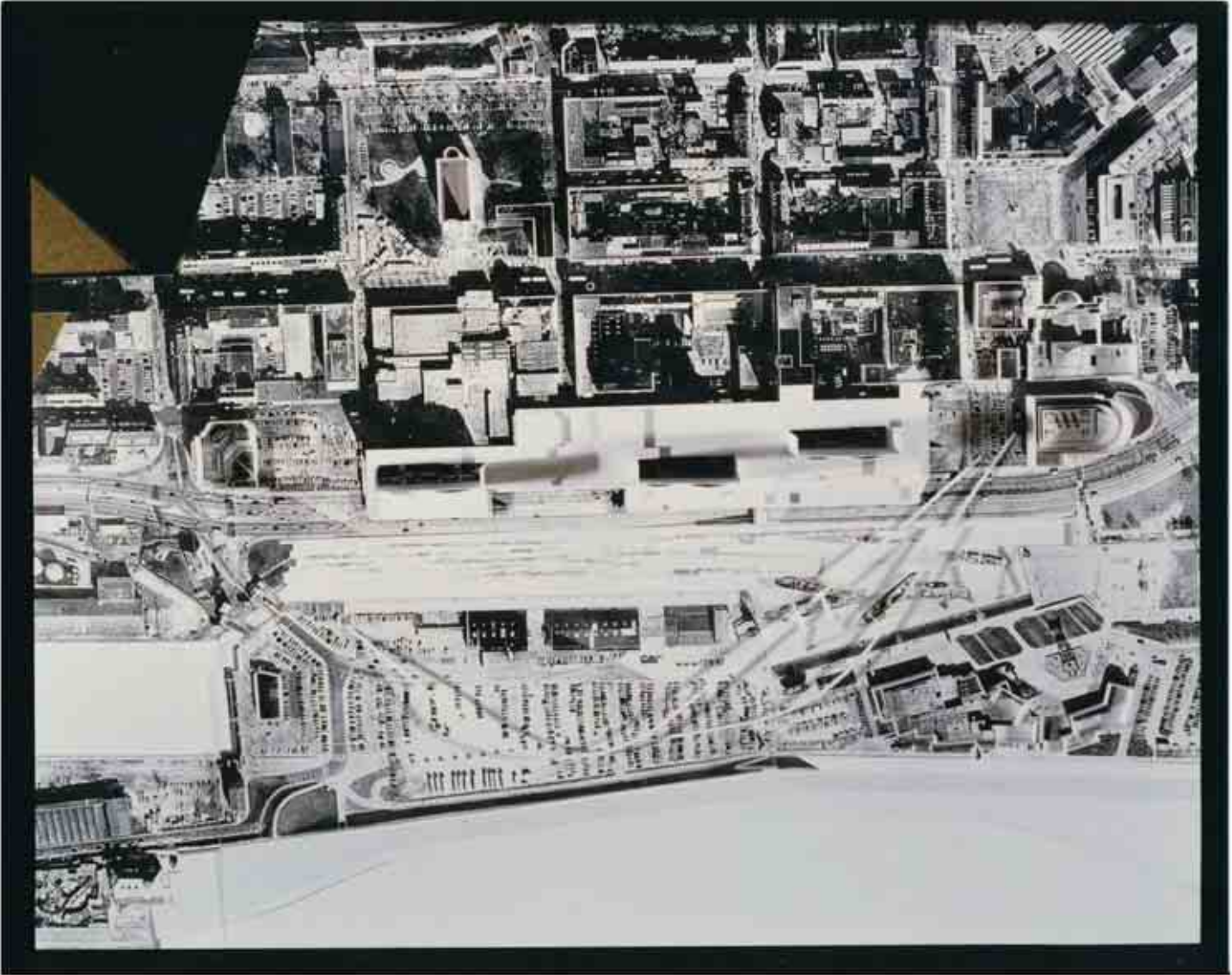
1, Tera. base of the
futa
2. arpa. continent.

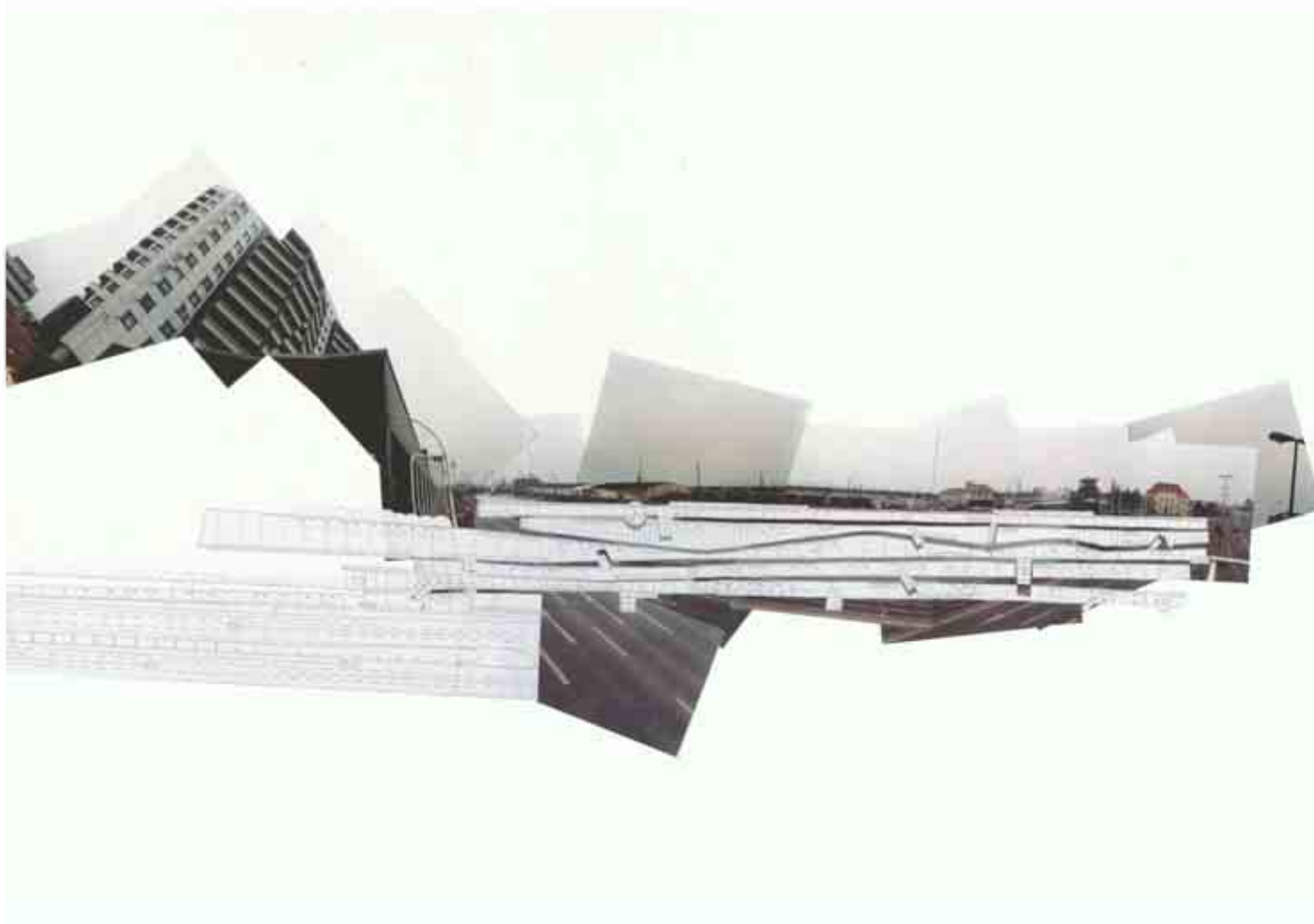
les cones experts.

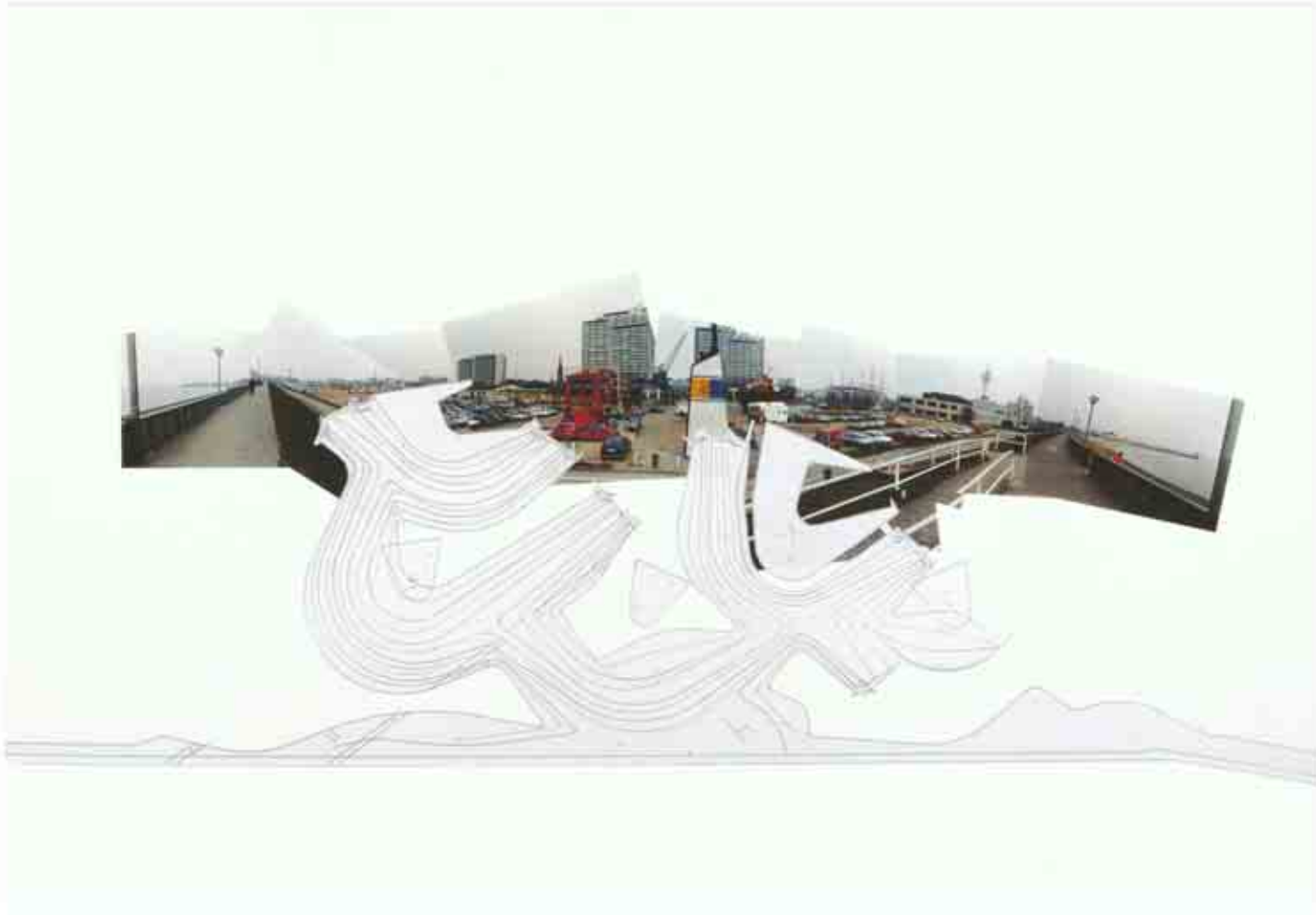






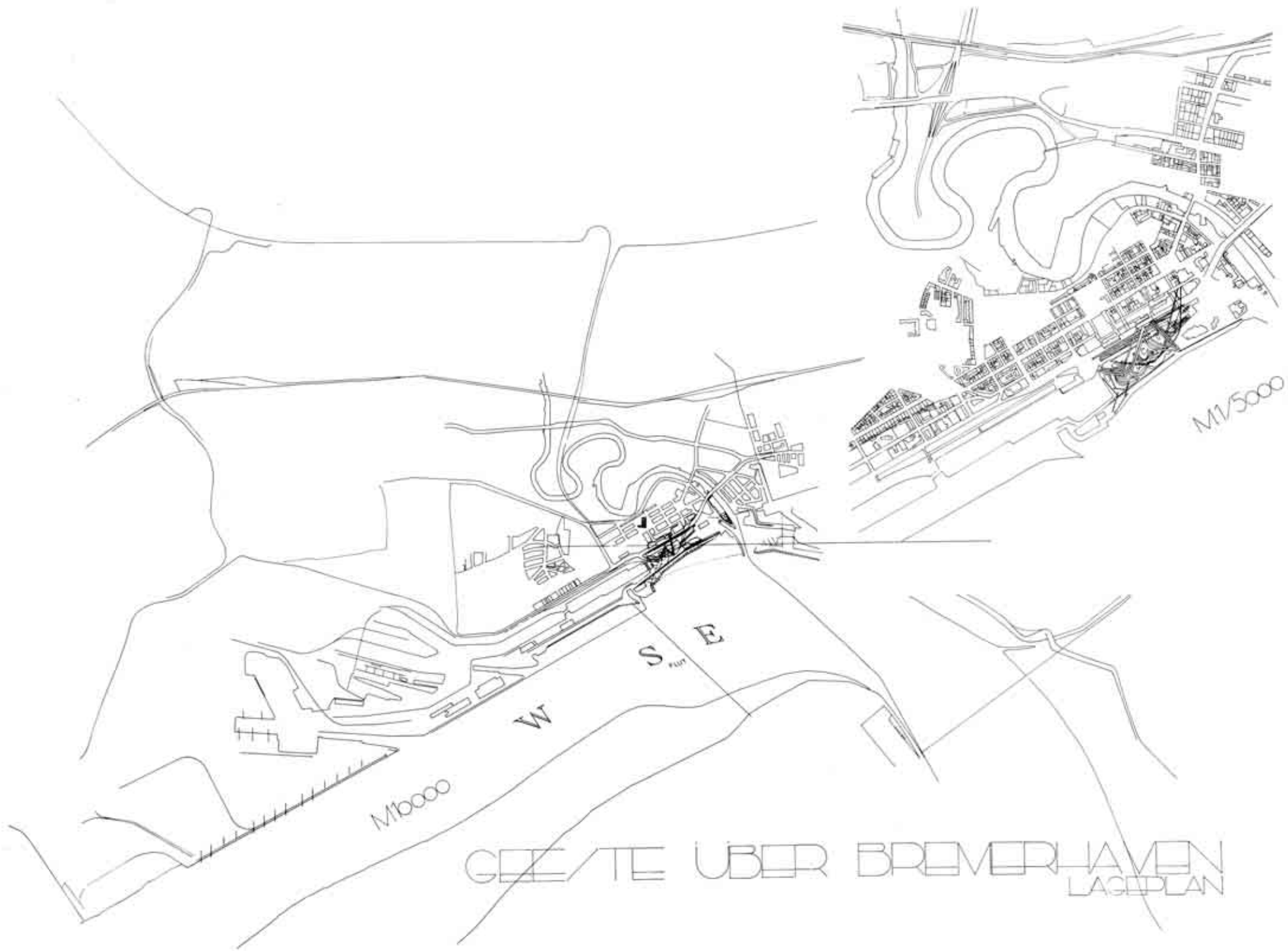




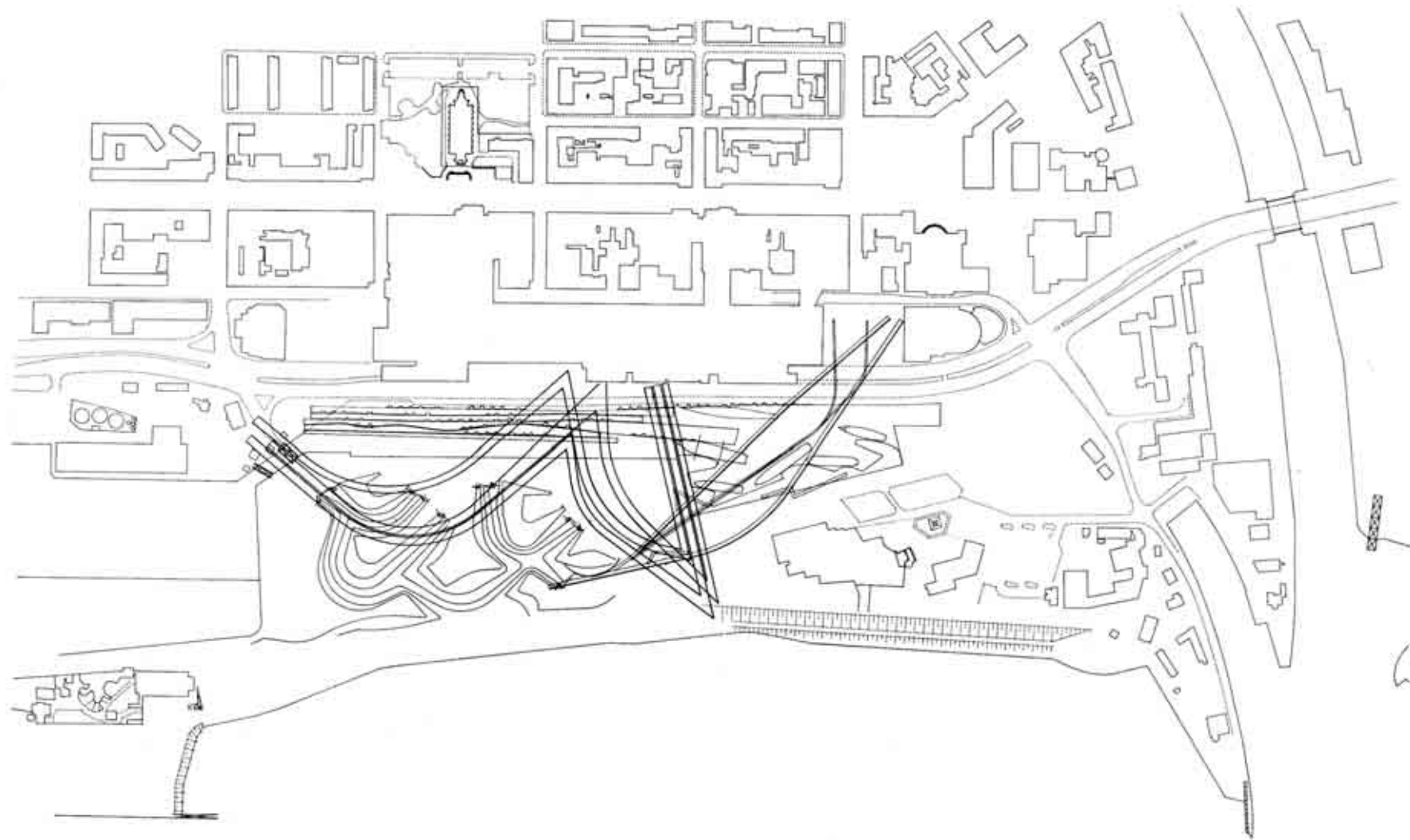


6

D.B.U.O./
REPRESENTACION



GEEFTE UBER BREMER HAVEN
LAGEPLAN

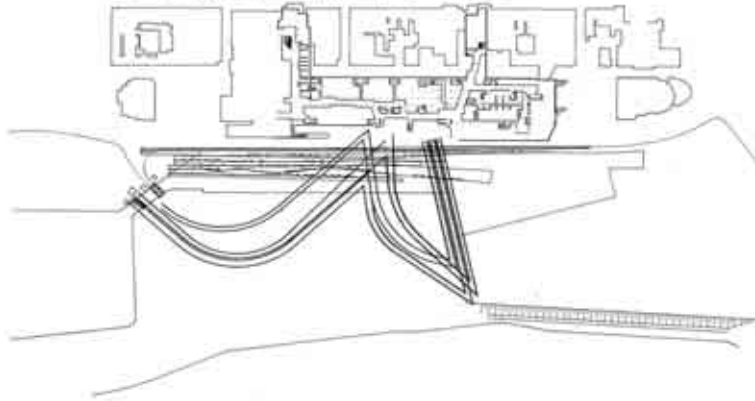


GEE/TE UBER BREMERHAVEN
LAGEPLAN 1:11/1000

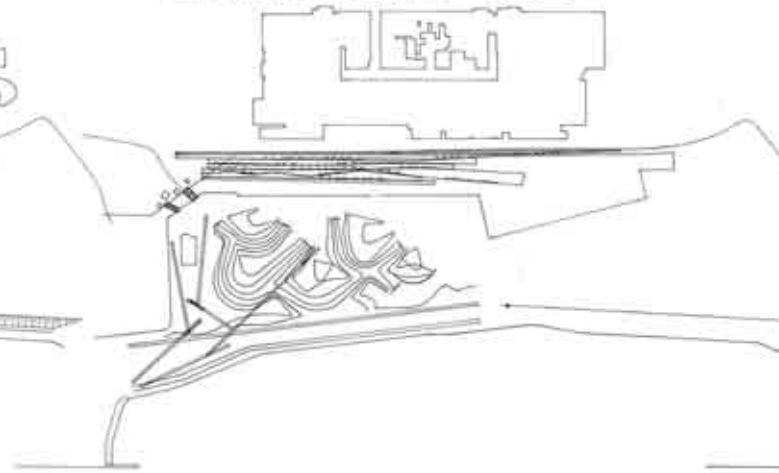
VARIATIONEN

2+4/1+2/1+3+4+5/3+4+5/1+2+3+5/1+2+3+4+5

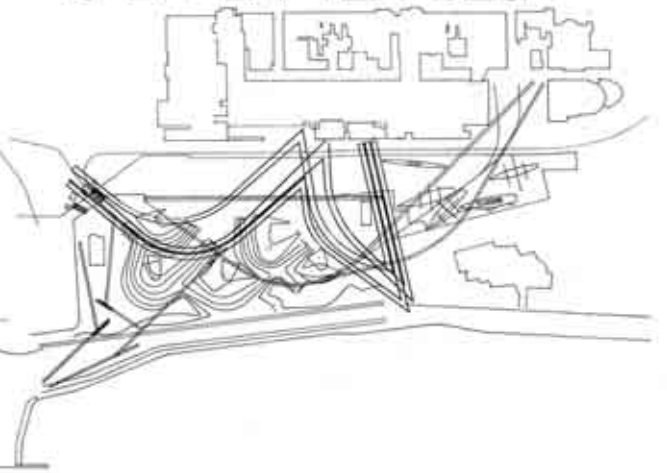
2+4_KRISTALPALAST UND
BAUMPROMENADE



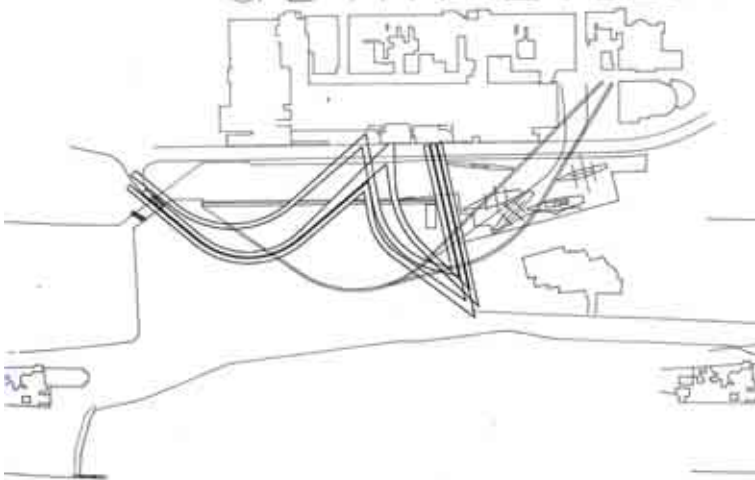
1+2_LABYRINTH UND
BAUMPROMENADE



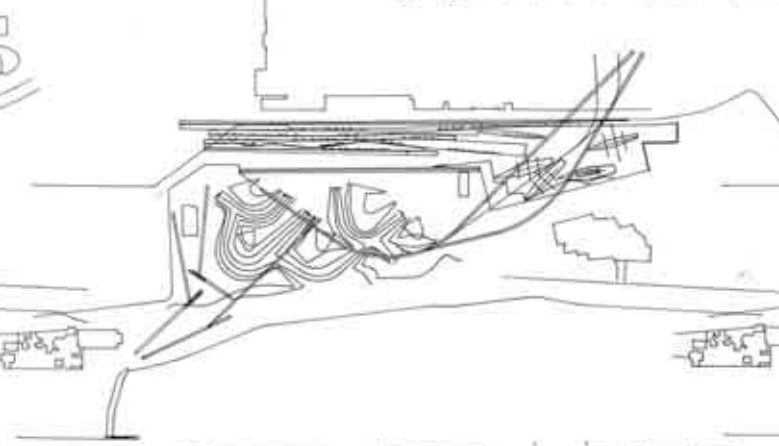
1+3+4+5_
LABYRINTH+WALD AU/
MAITENKRISTALPALAST
UND /ANFER DECH



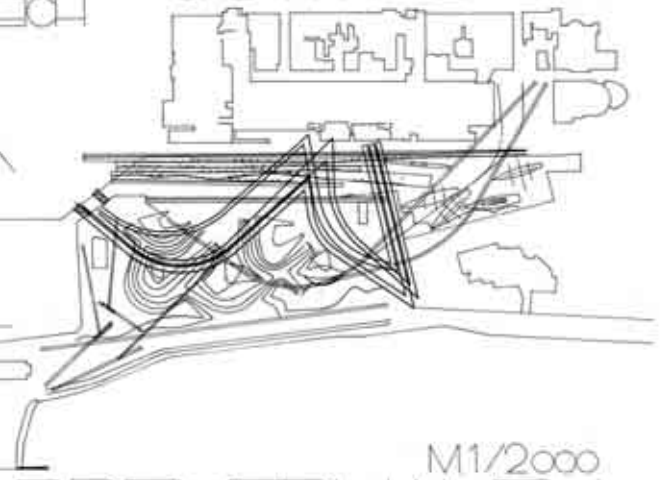
3+4+5_WALD AU/
MAITENKRISTALPALAST
UND /ANFER DECH



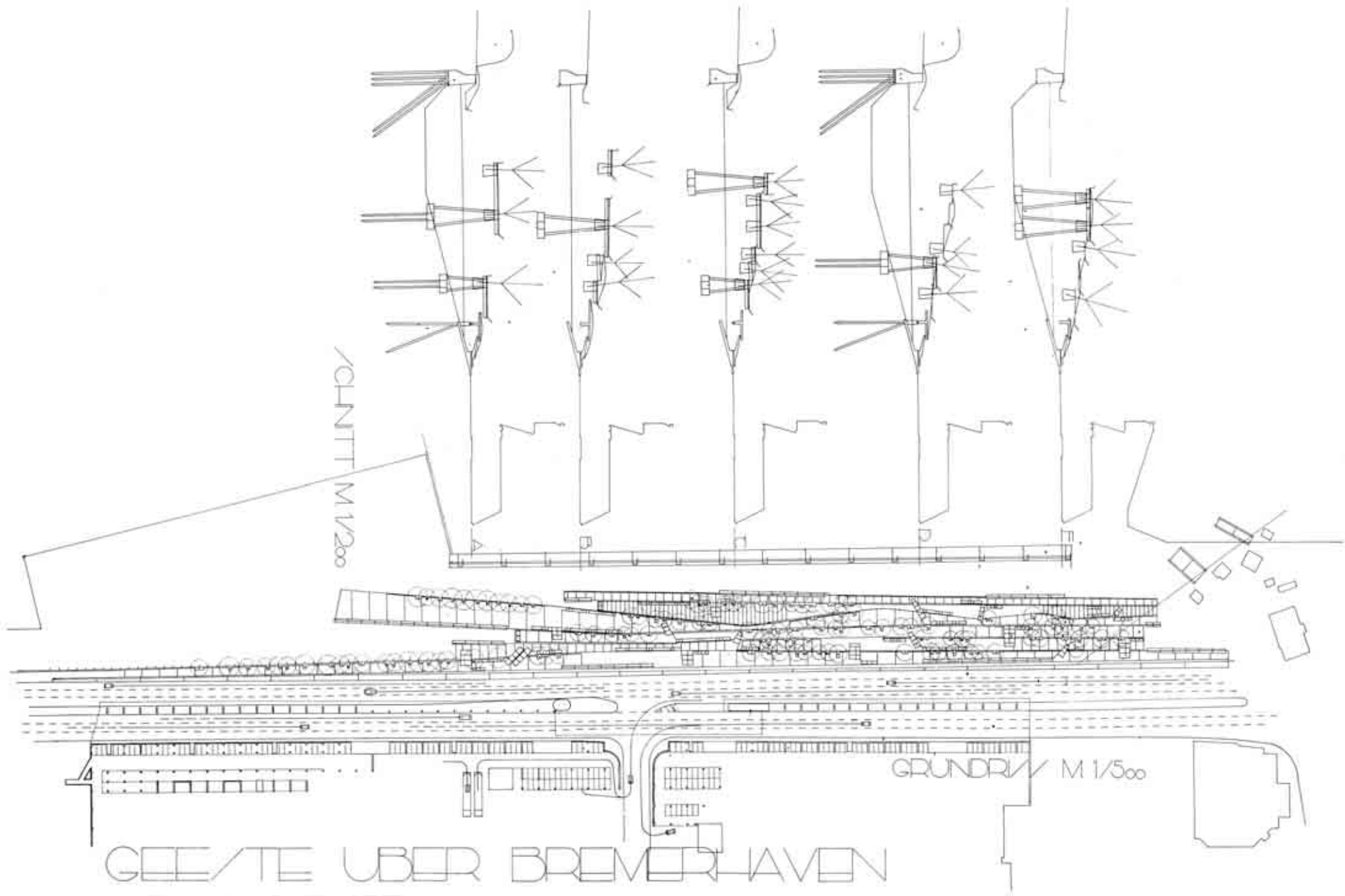
1+2+3+5_LABYRINTH+
BAUMPROMENADE
WALD AU/ MAITEN
UND /ANFER DECH



1+2+3+4+5_LABYRINTH+
BAUMPROMENADE
WALD AU/ MAITEN-
KRISTALPALAST
UND /ANFER DECH



GEE/TF UBER BREMERHAVEN M1/2000



SCHNITT M 1/200

GRUNDRIß M 1/500

GEEGTE UBER BREMERHAVEN
4_BAUMPROMENADE

QUERSchnitt A



QUERSchnitt B



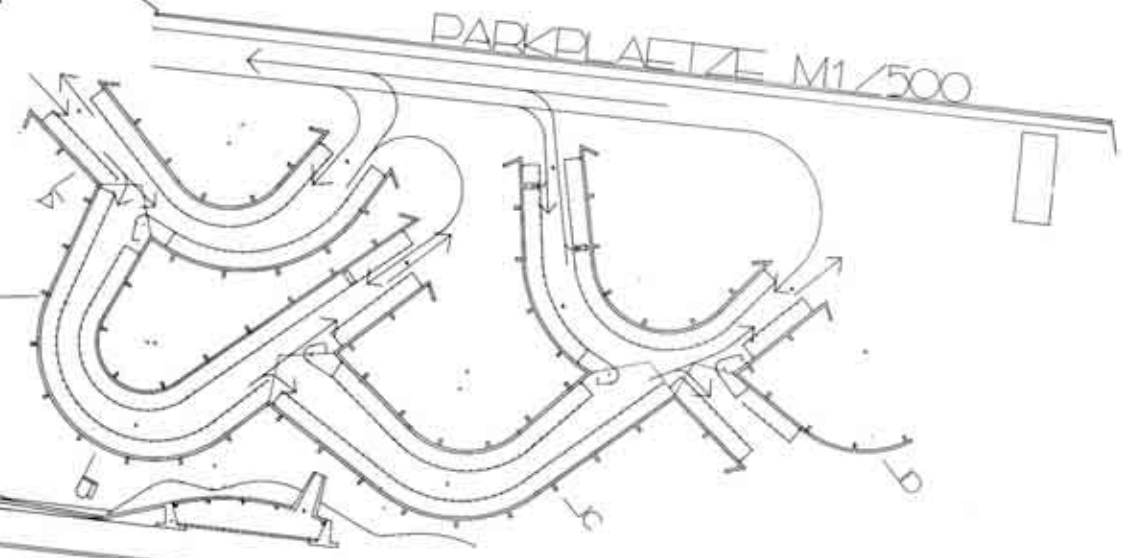
QUERSchnitt C



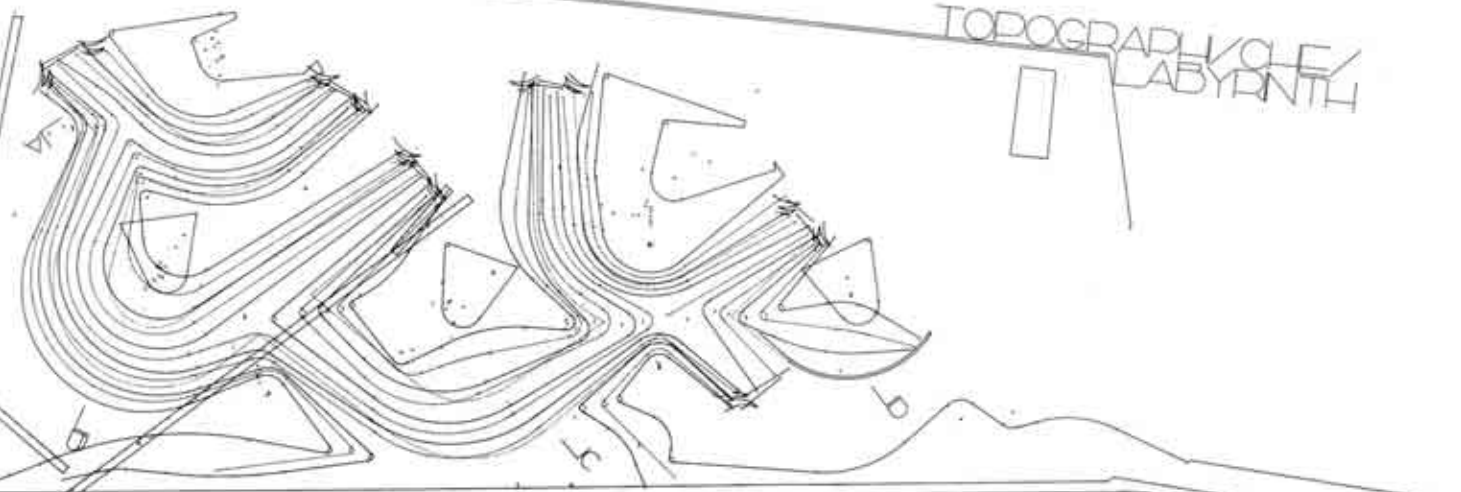
QUERSchnitt D
M 1/200



PARKPLATZ M 1/500

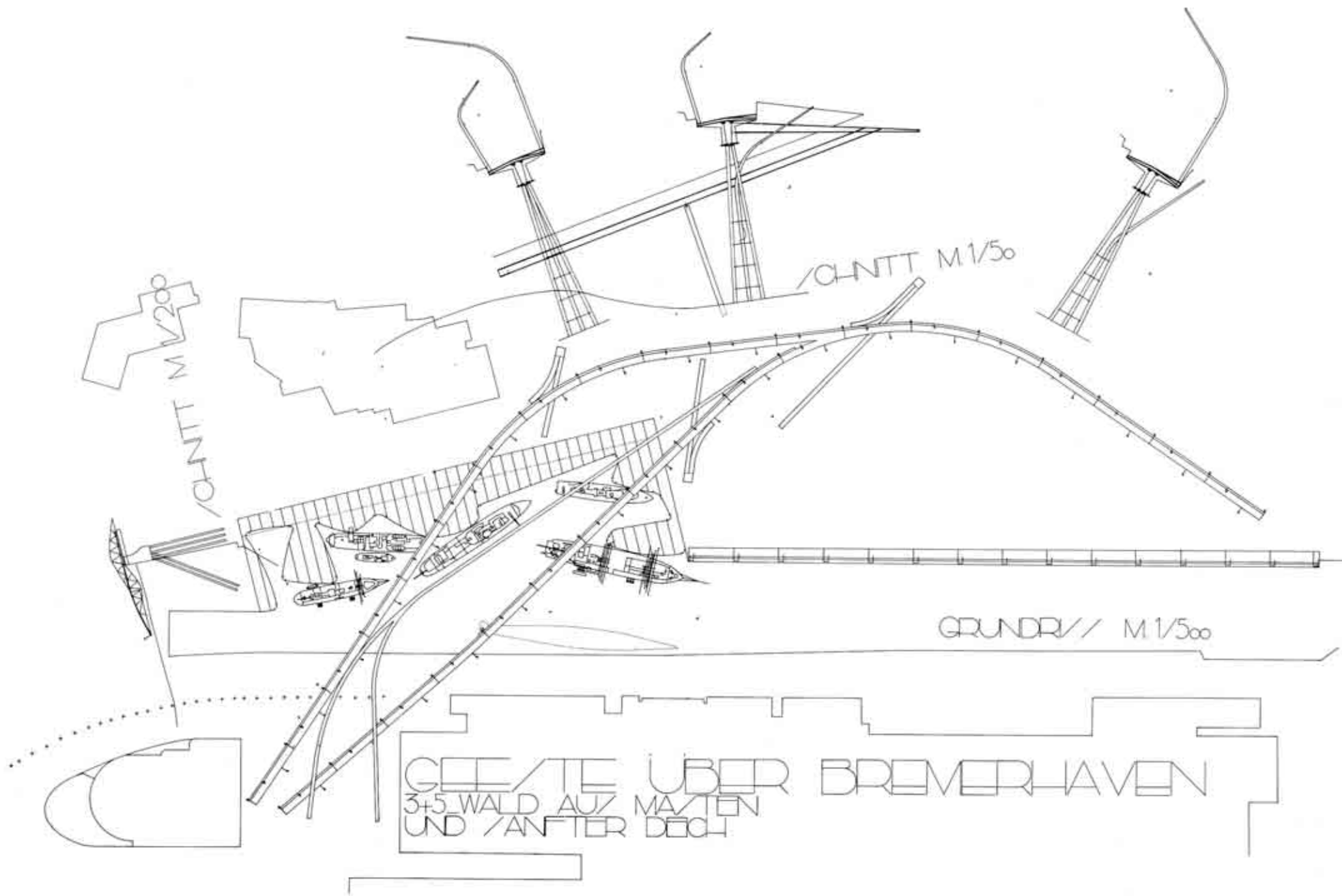


TOPOGRAPHISCHE
LABYRINTH

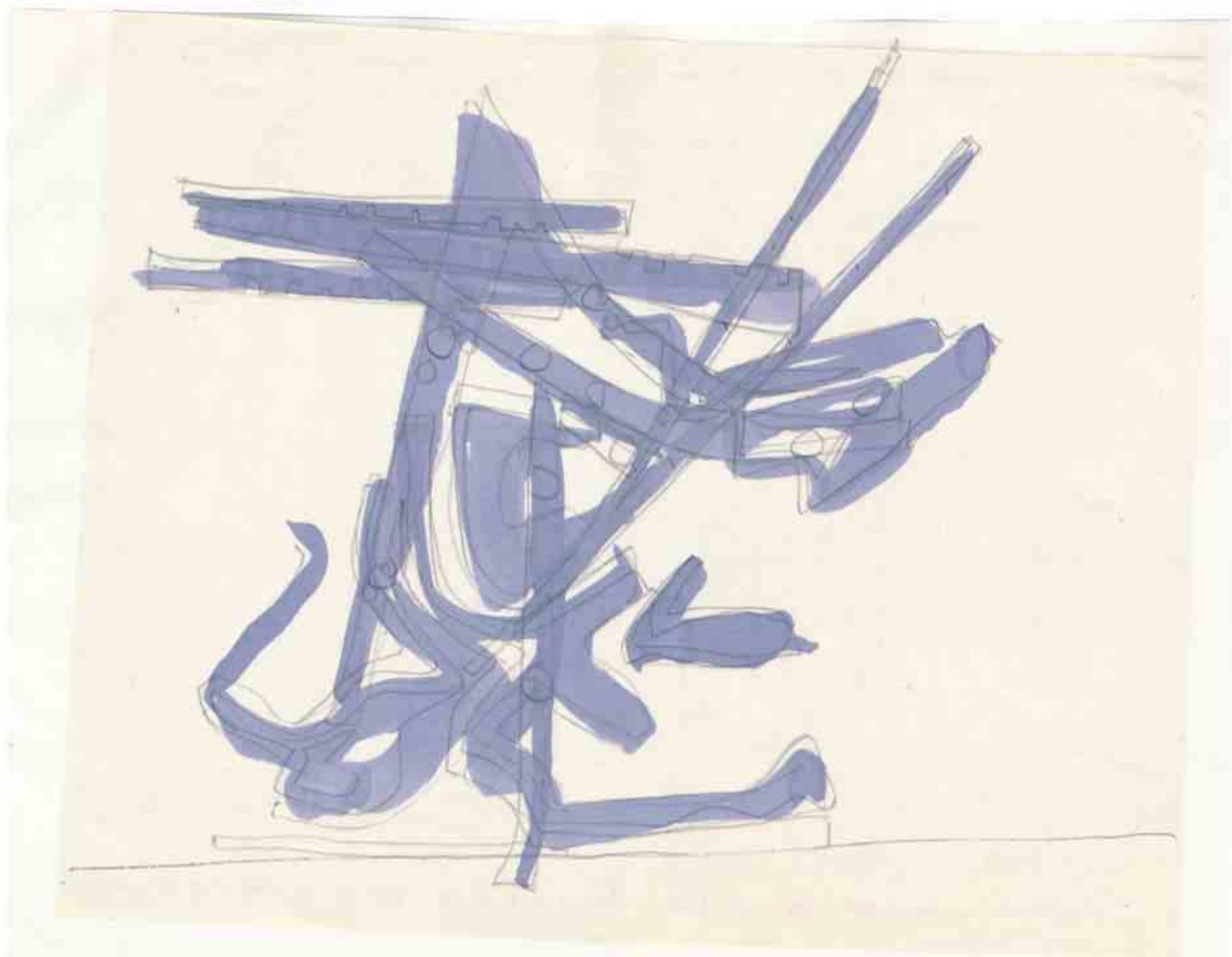


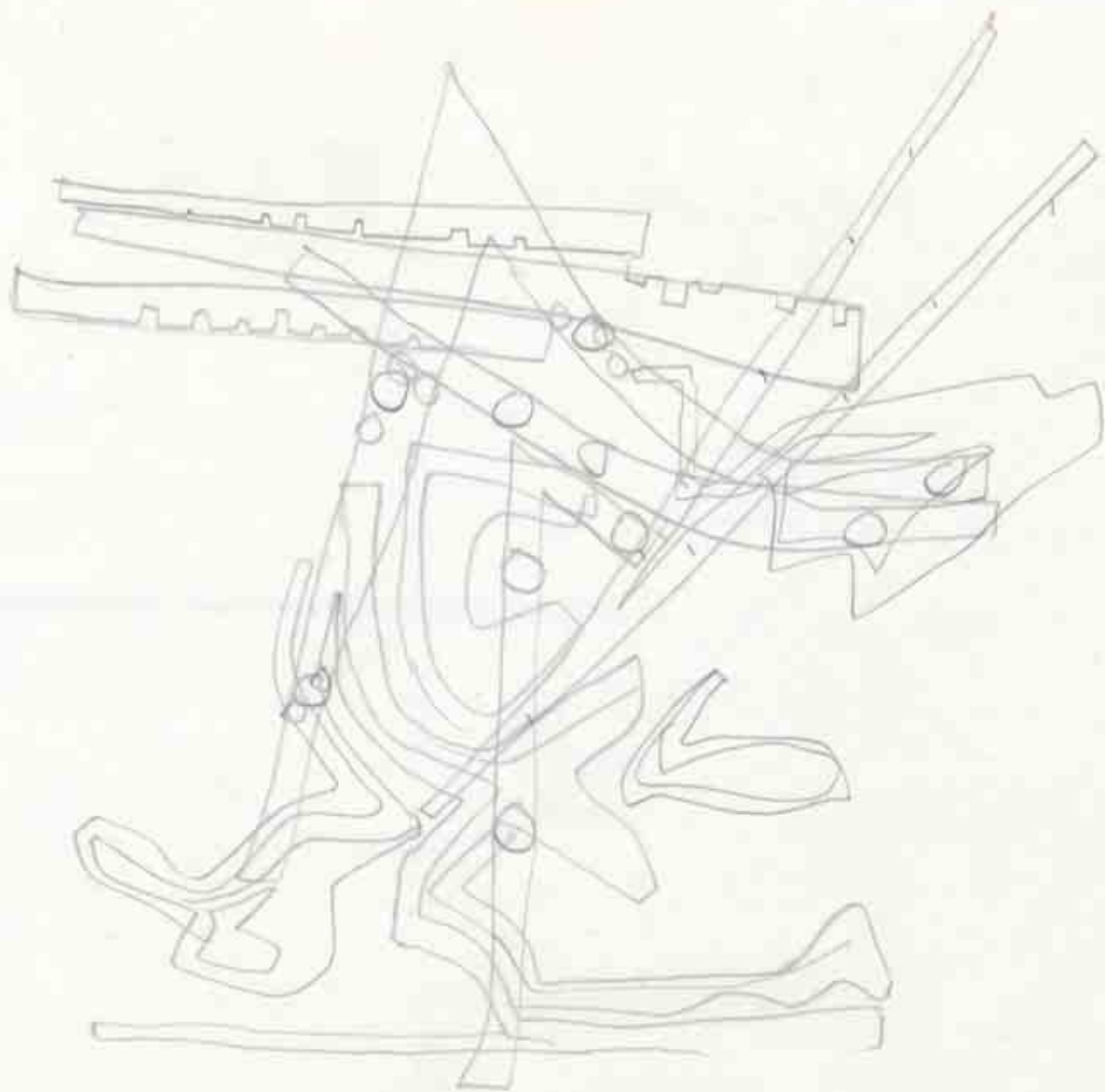
GEEGTE UBER BREMERHAVEN
LABYRINTH

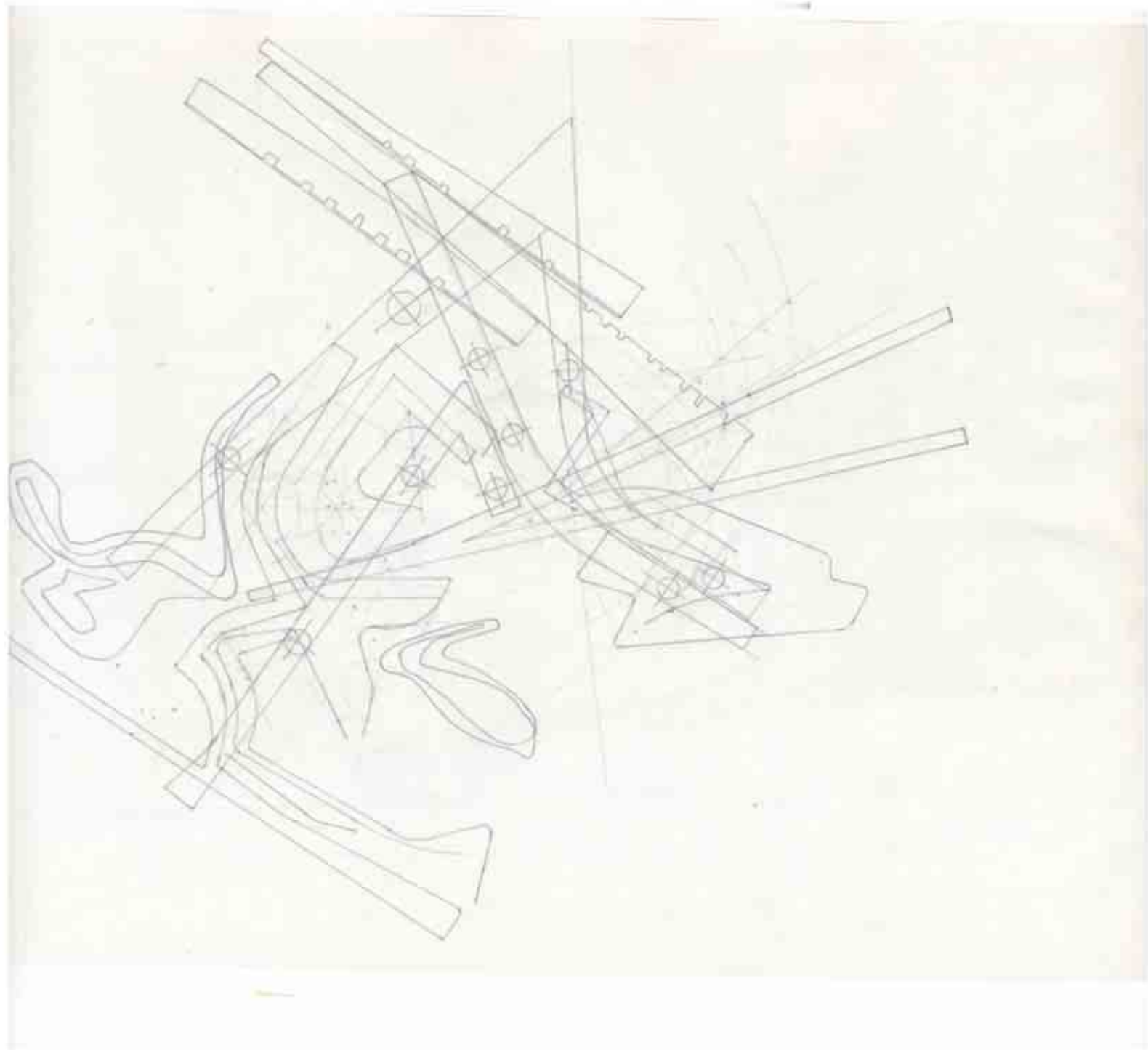








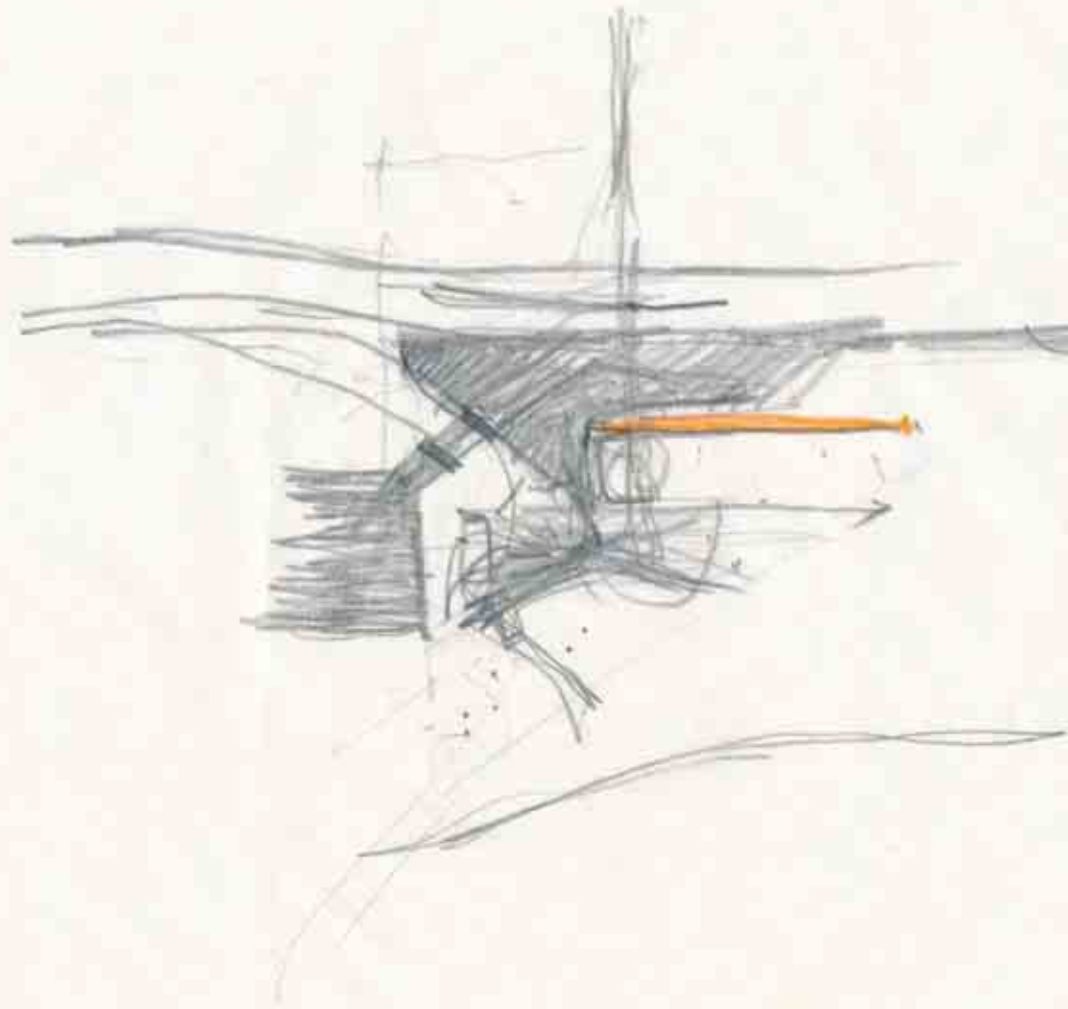




8
D B U O /
PROYECTO
L B R E T A D I N A 4

+ Cabiriel comot vom un drac
estridura.

+ Pate el pfil de l'arjista vom quolon
michon
no dexar que furi
RS.



fraga l'arjista mebla
pet en l'arja



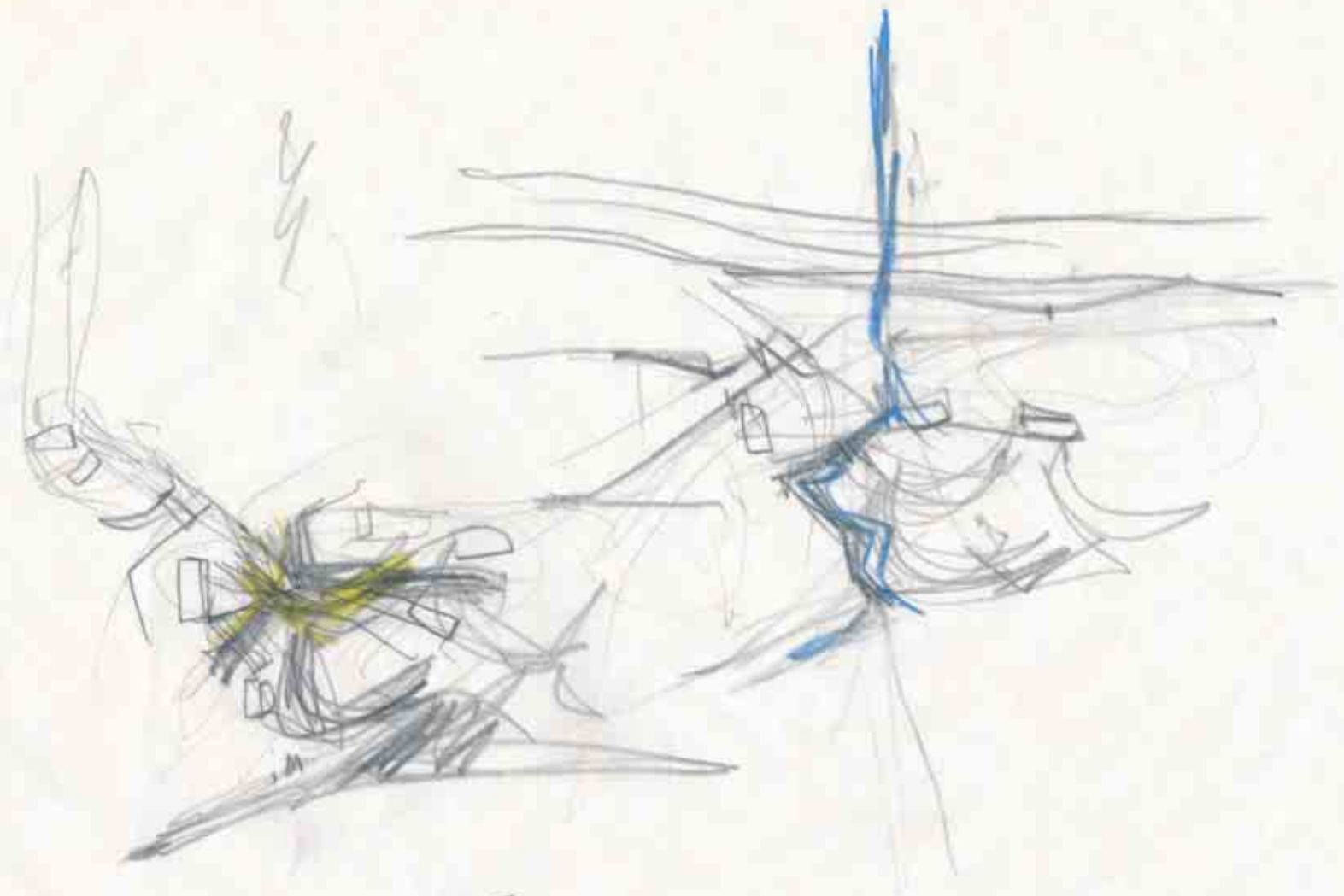
Apost un tubus

+ horte sobart.

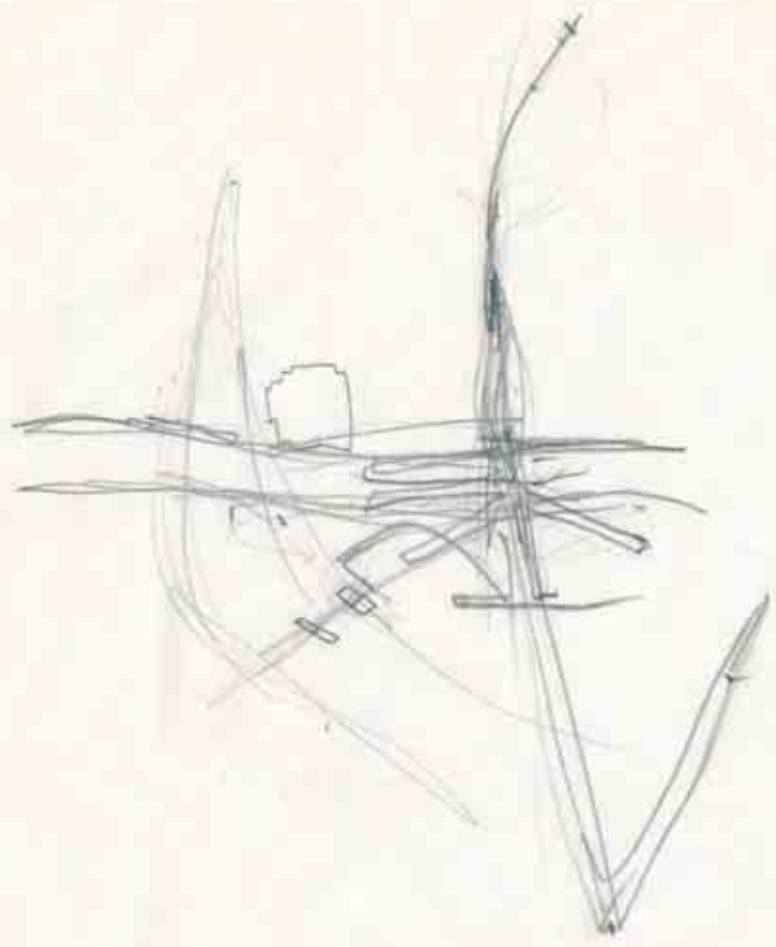
(Al fiul tubus un d'arja
acompanya.)

Cabri d'arjista
pate l'arja
comi furi al
RS.

FONT.



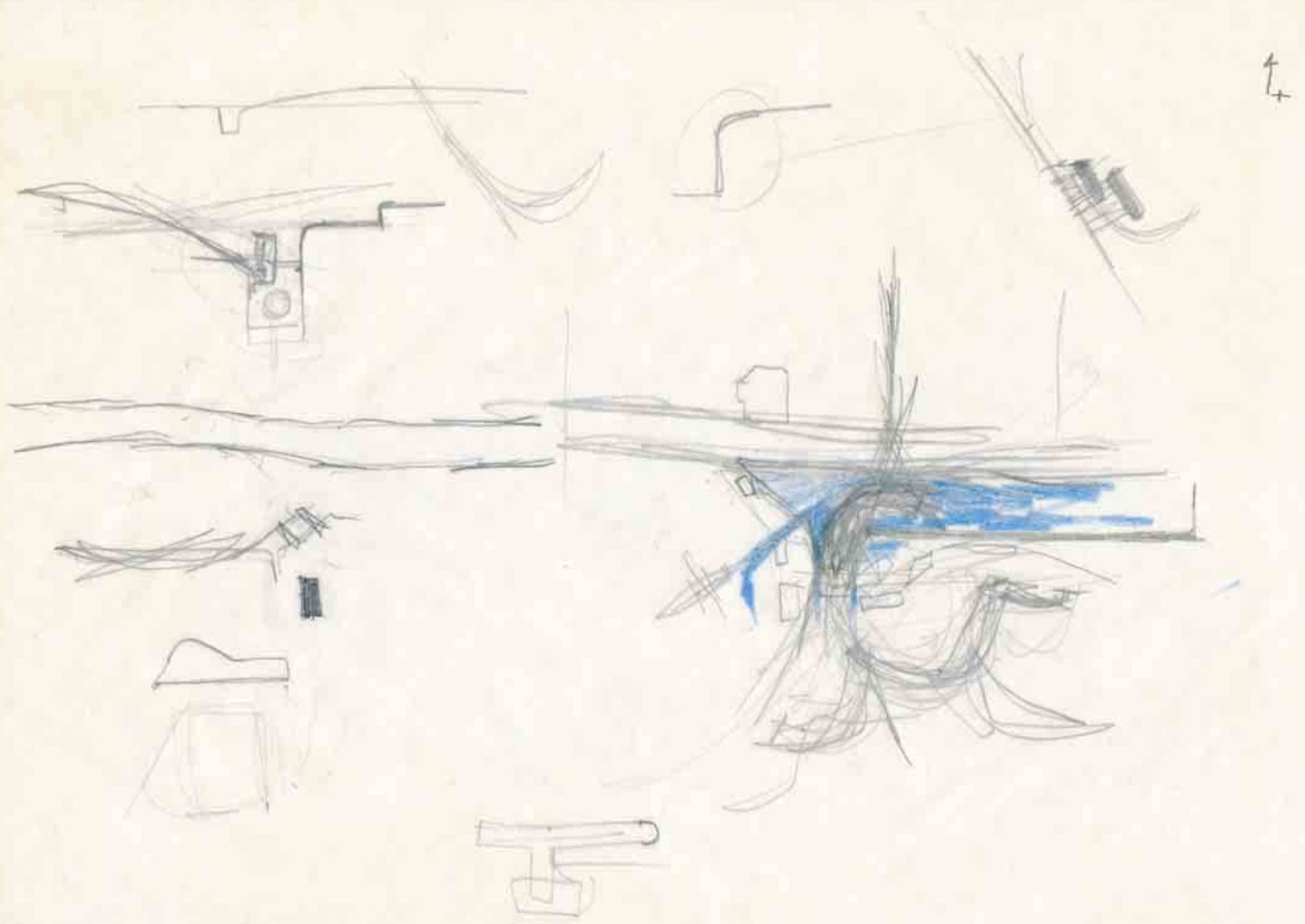
capitulum

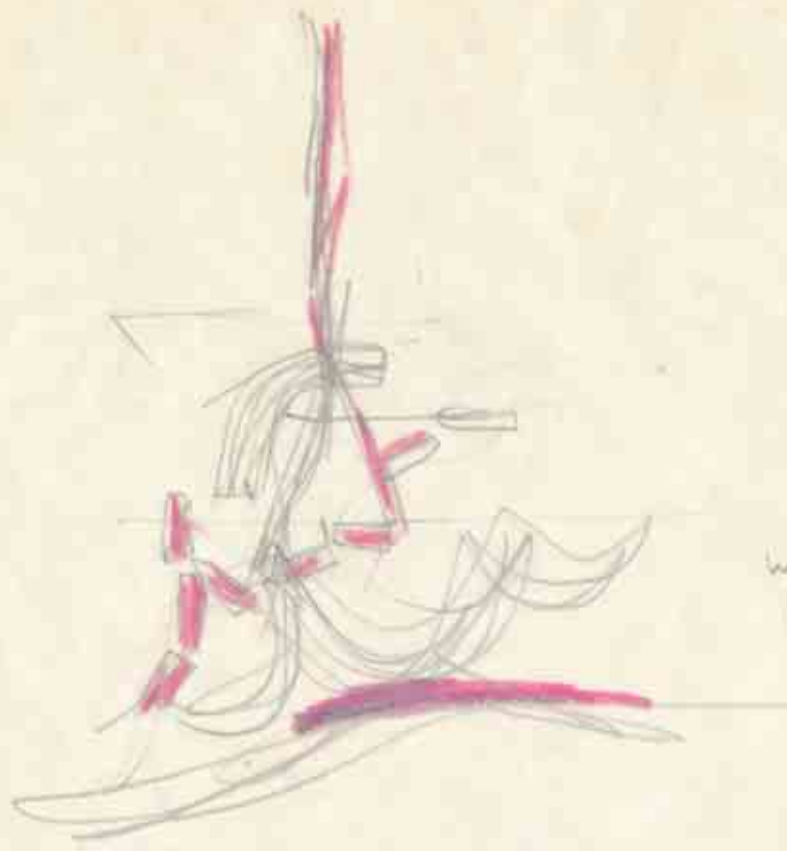


Herança pt instalada
 al interior del cement,

(Això potria ser una
 comunicació superior),

mentre se veu
 que són apelle
 capaç de cement
 veu l'alyssa.



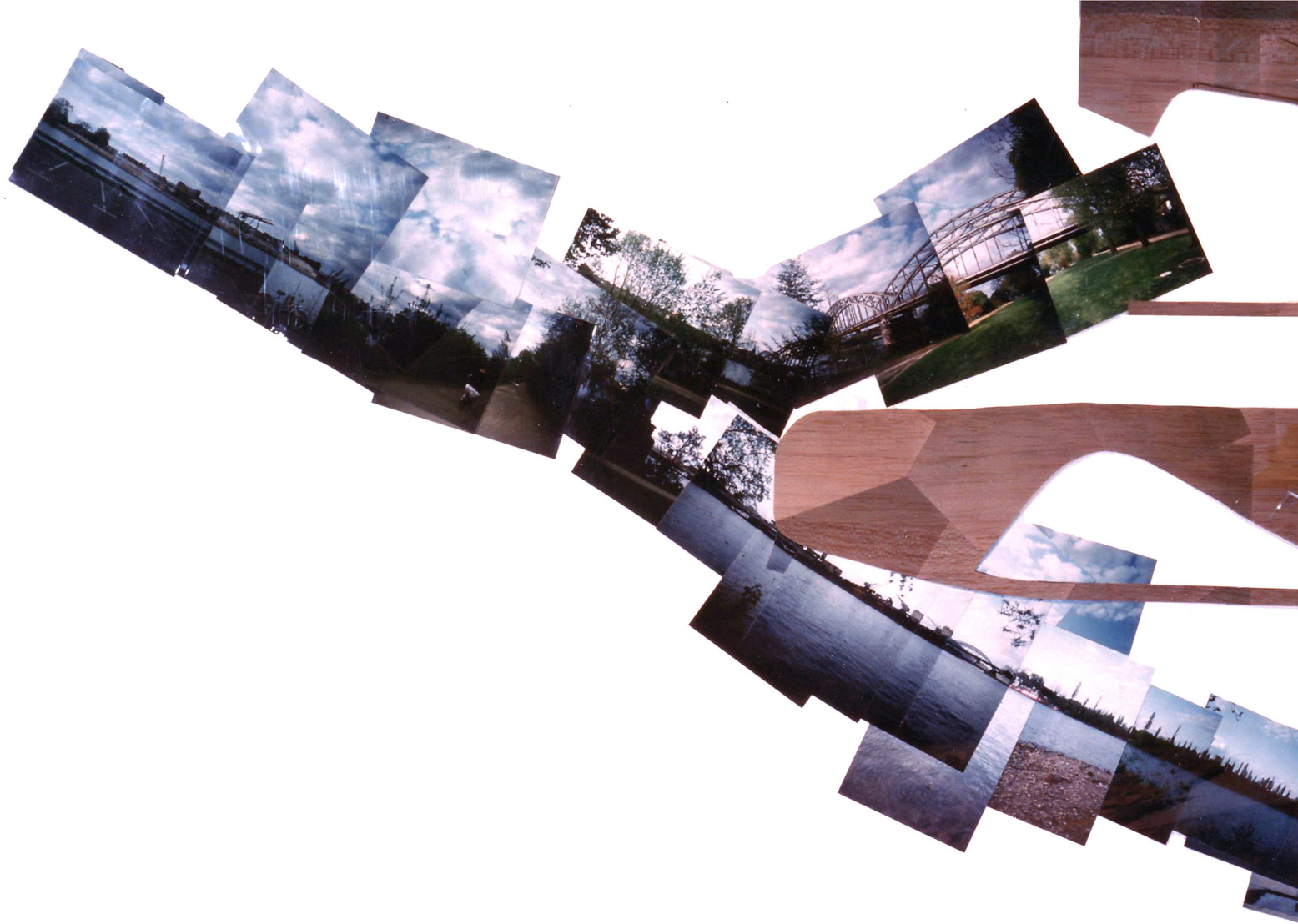


una toru del p...
per... un...

Z

—

U



ENTRE LA GEOMETRIA Y LA ICONOGRAFIA
NOTA/ EN LO/ MARGENE/ A DOCUMENTO/ DE
ENRIC MIRALLE/

TESIS DOCTORAL
ISABEL ZARAGOZA DE PEDRO.