

LA ESTRUCTURA TEMPORAL EN LA OBRA DE ENRIC MIRALLES

THE TEMPORAL STRUCTURE IN THE WORK OF ENRIC MIRALLES

José Manuel Barrera Puigdollers

Universitat Politècnica de Valencia (UPV). jbarraera@pra.upv.es

EN BLANCO. Revista de arquitectura N° 29. TIEMPOS DE MIRALLES. Año 2020.

Recepción: 2020-07-05. Aceptación: 2020-09-09. [Páginas 108 a 119]

DOI: <https://doi.org/10.4995/eb.2020.14267>



Resumen: La arquitectura de Enric Miralles ha sido analizada, principalmente, desde su proceso de dibujo, su método de trabajo, su dimensión de hipertexto y su secuencia imaginaria. Incluso, es posible que, en algunos trabajos, exista cierta indagación psicoanalítica, dado que en sus textos enlazan imaginario, fantasías o fantasmas. Sin embargo, el tiempo constituye la reflexión que integran todas estas variables y pocas investigaciones se han centrado en la compleja relación de su estructura conceptual y su estructura teórica discutidas paralelamente. Esta relación fue trabajada por Miralles en su tesis doctoral y experimentada a partir de la lectura de Michael Foucault, Gilles Deleuze y George Kubler. Todo ello sucedió en un difícil escenario para la historia de nuestra disciplina, momento en el que se afianzaban las teorías deconstructivistas con escaso rigor; marasmo del que Miralles pretendió alejarse a través de la prospección plástica extraída de Jordi Pericot, Georges Perec o David Hockney. Asumiendo la síntesis que afirma que el arquitecto empleaba el tiempo como materia de proyecto, este artículo realiza una investigación de su razón constitutiva. Así, siguiendo sus reflexiones de la mano de las estructuras teóricas y estéticas referidas, se reconstruye arqueológicamente las distintas dimensiones del tiempo experimentado por Miralles, identificado desde las heterotopías, los dispositivos temporales; analizando su pretensión de conformar máquinas transformadoras desde el imaginario evocado como germen productivo de satisfacción, se comprobará la necesaria solidez conceptual que su arquitectura propone.

Palabras clave: tiempo; dispositivos; máquinas; miralles; deleuze.

ARQUITECTURA Y TIEMPO EN MIRALLES

“En este nuevo lugar, lo que es percibido abandona su consistencia, se desprende de sí, flota en el espacio y según combinaciones improbables, gana la mirada que los desprende y los anuda, aunque penetre en ellas, se desliza en esa extraña distancia impalpable que separa y une su lugar de nacimiento con su pantalla final.”¹

Todos los textos de Enric Miralles, así como sus revisores críticos coinciden en que el tiempo constituye en la obra de Miralles su más profundo engranaje, el cual permite configurarla como un auténtico *activador temporal*. El tiempo es uno de los términos más citados por el propio autor, aunque en realidad no presenta un texto teórico articulador sobre dicha cuestión; seguramente porque su lectura fuera holística, empírica y porque su prioridad fuese la conceptualización desde la praxis.

El tiempo es para Miralles un recurso poético-práctico presente en la disposición de todas las partes de la obra y con ella arrastrada en el tiempo, sucesivamente. Habla de una arquitectura alterable frente al tiempo, que permita el solape de semejanzas o simplemente sea capaz de recoger

Abstract: The architecture of Enric Miralles has been analyzed mainly from the drawing process, the way in which he works, his dimension of hypertext and his imaginary sequence. It is even possible that in some works there is a kind of psychoanalytical research since there is a connection between imaginary, fantasies and phantoms in his texts. However, time creates the reflection that links all these variables, and there have been few research papers that have focused on the complex relation of his conceptual and theoretic structure discussed in parallel. Miralles worked on this relation in his doctoral thesis from reading Michael Foucault, Gilles Deleuze and George Kubler. All this took place in a difficult moment for our discipline, at a time when there was little intensity to strengthen deconstructive theories; a paralysis that Miralles wanted to get away from through the plastic exploration extracted from Jordi Pericot, Georges Perec or David Hockney. Accepting the synthesis that the architects use time as a project material, this article will delve into its constituent reason. Following his reflections of the theoretic and aesthetic structures referred to, the different dimensions of time experimented by Miralles are reconstructed archaeologically. These will be identified from heterotopia, temporary devices; analyzing its claim to form transformative machines from the imaginary evoked as a seed producing satisfaction, the necessary conceptual solidity that its architecture proposes will be verified.

Keywords: time; devices; machines; miralles; deleuze.

ARCHITECTURE AND TIME IN MIRALLES

“In this new place, what is perceived abandons its consistency, it detaches itself, floats into space and according to unlikely combinations, wins the gaze that divides them and ties them, even if it penetrates them, it slides into that strange unstoppable distance that separates and joins their birthplace with their final screen.”¹

The texts of Enric Miralles, as well as his critical reviewers agree that time constitutes in Miralles' work his deepest mechanism, which allows it to be configured as a real *temporary activator*. Time is one of the most cited terms by the author himself, although it does not actually present a theoretical text focused on this issue; probably because his reading was holistic, empirical and because his priority was the conceptualization from the praxis. Time is for Miralles a poetic-practical resource present in the arrangement of all parts of the work and with it successively dragged in time. It speaks of an alterable architecture versus time, that allows the overlap of similarities or is simply able to gather things accomplished over time.

cosas realizadas durante el tiempo. El edificio se presenta, como *huella*: de referencias que van desapareciendo en el pasado y de otras añadidas en el presente, lo cual requiere revivir la obra disfrutándola en su actualidad sucesiva. ¿Cómo? recuperando cosas del pasado a la vez que el tiempo sigue adelante, porque entiende el proyecto como superposición de varios proyectos en el mismo tiempo. Donde el tiempo es el curso aclaratorio de la obra, como se deduce cuando afirma, “la rotura de la cubierta en Huesca me lanzó en manos del tiempo, [...] porque fuera del tiempo, las soluciones no pueden repetirse.”² Para quien la construcción “no es el instante final del proceso, sino uno de los instantes inconexos que siempre están pidiendo una nueva respuesta, [...] momento idéntico entre construir y destruir.”³ De la misma manera que en la arquitectura encontramos y añadimos cosas con desperfectos: “la tentación es la de limpiarlos y devolverlos a su estado inicial [...] Pero no se sabe hacia dónde se mueve el tiempo.”⁴ Esta indecisión sobre el tiempo se une al tiempo propio del trabajo manual que abre nuevas huellas, plásticas y del lugar. Así, a propósito de Igualada se pregunta “¿De qué tiempo es este lugar?”⁵ respondiendo que, distintos estados de tiempo pueden expresarse mediante formas-materias diferentes con sintaxis específicas: el zigzag es intemporal, la incisión es el tiempo absoluto y sus detalles, o el flujo del tiempo. Las especies arbóreas y sus hojas, el transcurso cronológico del tiempo, modificados por la brisa y los cambios atmosféricos, siempre distintos. Unas conectadas con los cambios en el tiempo, otras fuera de él, en el recuerdo, en la evocación o en la imaginación anexada. Como el laberinto de los rituales evocadores, donde conecta escalones, piedras y esquinas, elementos sgnicos sin jerarquías. Mapa donde siempre surge o se extrae algo fantasmático que secuestra el dibujo o signo y encamina su lectura: las fuerzas e intensidades. Porque es en el tiempo -según Miralles- donde empieza a disolverse el trabajo: “una *pintura* es así, fundamentalmente, un trozo de tiempo, un lugar donde depositar la intensidad de un trabajo.”⁶ Por el contrario, la arquitectura ofrece múltiples pinturas en el tiempo: son las *miradas* con el tiempo y desde el tiempo.

Se ve en esta secuencia textual de Miralles, que la obra se conforma con huellas de estratos temporales, donde el tiempo enlaza presente, pasado y futuro con un carácter *rizomático*, dependiendo de la intensidad y energía del instante en el cual detecta esas formas de tiempo *flotante*, que esboza cierta dimensión de la estructura del tiempo en su obra.

EL GIRO TEMPORAL Y SU ALCANCE ARQUITECTÓNICO

El auge de la *historia conceptual* desde los cincuenta -ocupada en las variaciones semánticas de los conceptos en su historia, así como la evolución del plexo de ideas y valores culturales que constituyen las sociedades en el tiempo- terminó de forzar en su traslación a la arquitectura y la estética el *giro temporal*. Esta rama de estudios históricos y culturales fue de especial relevancia en ciertas tendencias teóricas surgidas desde entonces que recalcan la necesidad de incorporar una “perspectiva temporal en los procesos identificadores de la modernización,”⁷ en busca de una aclaración más allá de los movimientos reconocidos (racionalización, diferenciación, individualización, tectónica, etc.). Esta tendencia se identifica con la arqueología conceptual que predica Michel Foucault (uno de los pocos referentes teóricos citados por Miralles), Manfredo Tafuri y la escuela de Venecia (de gran calado en su amigo Ignasi de Solà-Morales) aunque tuvo otros divulgadores.⁸

Su transferencia al campo arquitectónico fue gradual, alterando los conceptos tradicionales que la arquitectura implementaba: la ventana habitada como *espacio intermedio* en la casa Fisher de Louis Kahn 1960-1967, dota a los límites del alojamiento de una dimensión múltiple sustentada en la relación con el tiempo. John Portman, en su hotel Bonaventura de 1977, genera un *espacio laberinto* de circulaciones con pasarelas y balcones donde no se reconoce ni cómo llegar, ni como se

The building is presented as *traces*: of references that disappear in the past and others that are added in the present which calls for a reliving of the work and to enjoy it in its successive present. How? By recuperating things of the past while time moves forward since the project is understood as an overlapping of several projects occurring in the same time frame. Where time is the clarifying process of the work, as deduced when he states, “the broken roof in Huesca thrust me into the hands of time, [...] because outside of time, solutions cannot be repeated.”² For whom the construction “is not the final moment of the process, but one of the disconnected moments that is always seeking a new answer, [...] an identical moment between build and destroy.”³ In the same way that in architecture we find and add flawed things: “the temptation is to clean it and return it to its original state [...] but it is unclear in which direction to move time.”⁴ This uncertainty towards time connects to time of the manual work itself that open new traces, plastic and of the place. Therefore, regarding Igualada begs the question “To which time does the place belong?”⁵ replying that, different states of time can be expressed through different forms-matter with specific syntax: the zigzag in timeless, the incision is the absolute time and its details, or the flow of the time. The species of trees and their foliage the chronological passing of time, changed by the breeze and the ever-changing climate conditions. Some connected to the changes in time and others outside of it, in the memory, in the reminisce or in the affixed imagination.

Like the labyrinth of reminiscent rituals, where steps, stones and corners are connected, synchronous elements without hierarchies. A map where something fantastic always happened or is extracted that sequesters the drawing or sign and guides its reading: the forces and intensities. Because it is in time, -according to Miralles- where the work begins to dissolve: “a *painting* is like that, fundamentally, a fragment of time, a place where the intensity of the work is placed.”⁶ On the contrary, architecture offers a variety of paintings in time; they are the *gaze* with time and from time.

In this textual sequence of Miralles, it can be seen that the work is made up of traces of temporal strata, where time links the present, past and future with a *rhizomatic* nature, depending on the intensity and energy of the moment in which the forms of *floating* time are detected, that outline a certain structural time dimension of the work.

THE TWIST AND ITS ARCHITECTURAL REACH

The peak of *conceptual history* since the 50s – holds in the semantic variations of the concept of its history, as well as the evolution of the plexus of ideas and values that make up a society in the time- ended up forcing in its transfer to architecture and aesthetic the *temporary turn*. This branch of historical and cultural studies were of special relevance in certain trends that have emerged since then that requires the need to incorporate a “temporal perspective into the identifying processes of modernization.”⁷ Searching for a clarification beyond the recognized movements (rationalization, differentiation, individualization, tectonic, etc). This trend is identified with the conceptual archaeology preached by Michel Foucault (one of the few theoretical references cited by Miralles), Manfredo Tafuri and the School of Venice (of great significance in his friend Ignasi de Solà-Morales) although he had other popularizers.⁸

His move to the architectural field was gradual, altering the traditional concepts that architecture implemented: the window inhabited as an *intermediate space* in Louis Kahn’s Fisher house 1960-1967, gives the limits of accommodation a multiple dimension based on the relationship with time. John Portman, at his 1977 Bonaventura hotel, generates a *labyrinth space* of circulations with walkways and balconies where the “how to get there” is not recognized, nor how they relate to other spaces, but in the time of the itinerary. The user facing this paradox becomes an adventurer who reassigns meaning at every step. Lina Bo Bardi, also, in her 1984 Theatre

relacionan con otros espacios, sino en el tiempo del recorrido. El usuario ante esta paradoja se convierte en un aventurero que reasigna significado a cada paso. También Lina Bo Bardi, en su Teatro Oficina de 1984, actúa creando un *espacio político* -o manifiesto social- donde interviene tras el incendio de 1966 (original de 1958), a modo de sala multifuncional; donde los balcones-corredor y andamiajes delimitadores permiten espacios con numerosos usos y disposiciones, promoviendo al mismo tiempo la participación, la integración y la pertenencia a través de la constante adaptación a múltiples eventos culturales. Estas *acciones* son tanto temporales como políticas. Se ve aquí que el tiempo comienza a ser empleado como una parte consustancial del proyecto, afectando a partes o al conjunto de la obra. Lo pretendieron desde una perspectiva formal-poética R. Bofill en la Muralla Roja de Calpe (1964); Mora-Piñón y Viaplana en la Casa Jiménez de Parga (1974) o con Miralles en la Plaza de Sants (1983) y en la Plaza Barangé (1982). Con más énfasis en la abstracción y en la introducción de la potencia como acelerante significativa, Miralles y Pinós lo experimentan en el Centro Social de Balenyà (Barcelona 1986) donde la escalera rampante en diagonal (tiempo de génesis) va sirviendo a distintas bandejas de uso en *punte*, conformando en el trasdós un espacio-tiempo social múltiple (tiempo acontecimiento).⁹ O en el concurso para la remodelación del Palau Finestres (Barcelona 1987) con sus pasarelas vidriadas que salen como tiempos diversos (tiempo total) del espacio recuperado (tiempo en sí mismo), alcanzando esta indagación en los proyectos del Cementerio de Igualada y la Rambla de Reus.

El *giro temporal* en la arquitectura se fue completando con la velocidad de datos, la invasión de imágenes, el manejo de recursos cinéfilos y el mundo relacional, donde el tiempo no sólo deja de ser continuo en intensidad y su memoria, sino que la técnica nos permite accionarlo desde muy distintas facetas que le son propias, incluso anexionarle otra información y las estrategias de la virtualidad.¹⁰ Ejemplifica el tránsito Bernard Tschumi de manera virtual, en su Pabellón de Cristal (1994-96), donde desafía la representación inmaterial sustituyéndola por sistemas abstractos como el lenguaje electrónico que refleja en los vidrios configuradores de envolvente y soportes. Con ello construye un sustrato paradójico: muestra la apariencia de una textura variable, una profundidad cambiante, un cerramiento fenomenológico y dinámico de mensajes cambiantes en oposición con lo esperado, generando una *disyunción* o ruptura acontecimiento con cada elemento.

La arquitectura que trabaja el tiempo se suele confundir con la arquitectura textual, ya sea su narrativa implícita y explícita. Como analiza David Harvey, ésta surge en los 70 con Tschumi en su Joyce's Garden, el proyecto urbano para Londres en 1977, basado en la novela de James Joyce "Finnegan's Wake."¹¹ El autor integra la obra de Miralles y Pinós, Pérgolas en la Avenida Icaria (1992) porque representan "los aleteos antes de la caída a partir de los cuales las plumas pegadas con cera van desprendiéndose y desfigurándose debido a la proximidad del sol."¹² Al respecto, aclara Miralles en un texto posterior el valor del agregado (analogías), tanto personal como del usuario que se suman a las metáforas abstractas sobre la invisibilidad;¹³ asemejándolo a los efectos buscados en el cine francés de los 70 (otro referente en Miralles). Aquella lectura deriva de confundir lo polisémico con lo textual explícito, la interpretación posible con la dirigida, el tiempo como transcurso prestado del texto o como ligado a una memoria dada. Pero esto no supera el enlace presente-pasado. Sin embargo, para Miralles la verdadera dimensión temporal reside en el vínculo de la obra con el presente sucesivo de los sujetos, es decir, su posible *contaminación* con hechos o experiencias que el autor de la obra no conoce. Es así un enlace temporal completo de pasado, presente y futuro.

Sin embargo, sus estructuras son parecidas cuando participa la memoria. Las obras tratadas como *hipertexto* comparten: el collage, la

Office, works by creating a *political space* - or social manifesto - where she intervenes after the 1966 fire (original 1958), as a multifunctional room; where corridor balconies and delimiting scaffolding allow spaces with numerous uses and layouts, while promoting participation, integration and belonging through constant adaptation to multiple cultural events. These *actions* are both temporary and political. It is seen here that time begins to be used as an inseparable part of the project, affecting parts or the whole of the work. It was intended from a formal-poetic perspective R. Bofill on the Red Wall of Calpe (1964); Mora-Piñón and Viaplana in casa Jiménez house of Prague (1974) or with Miralles in Sants Square (1983) and in the Barangé Square (1982). With more emphasis on abstraction and the introduction of power as a significant accelerator, Miralles and Pinós experience it in the Social Center of Balenyà (Barcelona 1986) where the rampant staircase diagonally (time of genesis) serves different trays of use *in bridge*, forming in the trasdos a multiple social space-time (time of occurrence).⁹ Or in the competition for the remodeling of the Palau Finestres (Barcelona 1987) with its glass walkways that emerge as different times (total time) of the space recovered (time in itself), reaching this investigation in the projects of the Cemetery of Igualada and Rambla de Reus.

The temporary change in architecture was completed with data speed, image invasion, the management of film resources and the relational world, where time not only ceases to be continuous in intensity and memory. The technique allows us to operate it from very different facets that are its own, even adding other information and the strategies of virtuality.¹⁰ It exemplifies the virtual transit of Bernard Tschumi in his Crystal Pavilion (1994-96), where he challenges intangible representation by replacing it with abstract systems such as electronic language that reflects in the configuring panes of glass in the envelope and support glass. With this he builds a paradoxical substrate: it shows the appearance of a variable texture, a changing depth, a phenomenological and dynamic enclosure of changing messages in opposition to what is expected, generating a *disjunction* or rupture of occurrence with each element.

Architecture that works with time is often confused with textual architecture, whether it be its implicit and explicit narrative. As David Harvey discusses, it emerged in the 1970s with Tschumi at his Joyce's Garden, the urban project for London in 1977, based on James Joyce's novel "Finnegan's Wake."¹¹ The author integrates the work of Miralles and Pinós, Pergolas on Icaria Street (1992) because they represent "the flapping of wings before the fall from which the feathers glued with wax become detached and disfigured due to the proximity of the sun."¹² In this regard, Miralles clarifies in a later text the value of the aggregate (analogies), both personal and as a user that are added to abstract metaphors on invisibility;¹³ likening it to the effects sought in 1970s French cinema (another reference in Miralles). This reading stems from confusing the polysmic with the explicit textual, the possible interpretation with the directed one, the time as the borrowed passage of the text or as linked to a given memory. But this does not exceed the present-past link. However, for Miralles the true temporal dimension lies in the link of the work with the successive present of the subjects, that is, their possible *corruption* with facts or experiences that the author of the work does not know. This is a complete temporal link of past, present and future.

However, their structures are similar with the participation of memory. Works treated as *hypertext* share: collage, diachrony, introduce *flashback* or interrupt the rhythm by linking with different models and layers that gradually take on meaning; it breaks with representation and encourages critical review. Thus, "while reading any story, it is possible to see textual variations, historical, bibliographic information and biographical data, as well as comparative fragments."¹⁴ A *perverse performance* text, as L. Kauffman ironically disqualifies, because it does not understand the extent of the *corruption* or the meanings of *contraband* that the future viewer might bring,

diacronía, introducen el *flashback* o se interrumpe el ritmo enlazando con modelos diferentes y capas que gradualmente adquieren significado; se rompe con la representación y se fomenta la revisión crítica. Así, "mientras se lee cualquier historia, es posible ver variaciones textuales, información histórica, bibliográfica y datos biográficos, así como fragmentos comparativos."¹⁴ Un texto *perversoformance*, como descalifica irónicamente L. Kauffman, porque no comprende el alcance de la *contaminación* o los significados de *contrabando* que pudiera aportar el espectador futuro, algo incontrolado en la *obra abierta en proceso* con textos implícitos. Por eso, la arquitectura que aborda el tiempo como Miralles no trata la *memoria* -ni la textualidad- como criptología, sino como *potencias en una red de relaciones*, productoras de energías. Y ello, operando desde la costumbre, reunificándolo con la memoria y con lecturas adicionales imaginarias que consideren siempre al otro. Ésta es una condición denostada como psicologismo que Miralles sostiene al decir que "habitar no fuera más que moverse entre el tiempo de un lugar;"¹⁵ siempre cambiante, lo cual integra fundar un tiempo por venir. Para ello, las obras sustentadas en el tiempo contienen *dispositivos* temporales que articulan imaginario, virtualidad e informaciones adicionales (siempre subyace la mirada espejada del Otro), provocando paradojas, inestabilidad y dislocaciones. En el Pabellón de Tschumi a través de los espacios *desintegrados* en su percepción e inclinación, mostrando *inestabilidad* (seis pilares vidriados inclinados), o mediante los reflejos, dando a ver que no se sabe dónde se sitúa el interior y exterior, lo objetual o la información, si uno mira o es visto. En la obra de Miralles, en las *heterotopías* formadas por el *paroxismo gráfico-formal*,¹⁶ con sus diagonales rompiendo programas ortodoxos, la integración paisajística por su extensión al lugar como saliendo la obra de sí misma, desparramada, o la desarticulación de poderes como las escaleras en fuga atravesando estructuras políticas, la inestabilidad de volúmenes y planos, creando tensiones. Toda una oposición a lo dado que progresa hacia la descomposición de estratos; reunificando las contraposiciones como si exigiera su diálogo. Al mismo tiempo, en la arquitectura se implementan otras variables: la percepción dejó de gravitar en lo real racional, pasando a lo sensible, lo experiencial y finalmente en lo virtual o sentido. Donde Miralles actúa como creador de imágenes polisémicas autorreferentes, potenciando las intuiciones a través de estados satisfactorios (síntesis de su complejidad temporal). Todo ello acompañado de nuevos recursos como los cartográficos, topológicos, diagramáticos y constructivos, así como una post producción cinematográfica. Instrumentos que promueven la primacía del tiempo a partir de la historia configurada por relación de sucesos o secuencias, que son inagotables, abiertas, "constructoras de estados satisfactorios y potencialmente activos,"¹⁷ que Miralles toma de Kubler. Es decir, heterotopías complejas que sintetizan la costumbre, la memoria, la reunificación de opuestos, con la mirada espejada en el otro. Y ello en orden a modificar el actual devenir, sujeto a la estrategia de la técnica y el consumo mercantilista, también en la arquitectura. La primacía temporal en la arquitectura de Miralles conduce a la *invención* recurrente de la mirada distraída del sujeto inmerso en su significación, entendido como *reconstrucción conjuntiva*, guiado por esos estados satisfactorios.¹⁸ Porque cada vez que aportamos un nuevo significante a la obra, ésta se renueva y actualiza, pudiendo configurar un futuro diferente. Asume así lo señalado por Derrida para la obra como texto-tiempo, "escribir es una especie de marca que constituirá una especie de *máquina productora* a su vez, que mi futura desaparición no impedirá que siga funcionando y dando, dándose a leer y a reescribir."¹⁹ Pero añade la particularidad de la *potencia* generadora de estados satisfactorios, que le acerca a la lectura temporal de Deleuze a través de los dispositivos.

something uncontrolled in the *open work in process* with implicit texts. For this reason, the architecture that approaches time like Miralles does not treat *memory* - nor *textuality* - as cryptology, but as *strengths in a network of relationships*, energy-producers. And this, operating from habit, reuniting it with memory and with additional imaginary readings that always consider the other. This is an insulted condition like psychologism that Miralles holds by saying that "living was nothing more than moving between the time of a place;"¹⁵ ever-changing, which integrates establishing a time to come. To this end, works supported in time contain temporary *devices* that articulate imaginary, virtuality and additional information (always underlying the mirrored gaze of the Other), causing paradoxes, instability and dislocations.

In the Pavilion of Tschumi through the *disintegrated* spaces in its perception and inclination, demonstrating *instability* (six inclined glazed pillars), or through reflections, showing that it is unclear where the interior and exterior is located, the object or the information, if one looks or is seen. In Miralles' work, in the *heterotopies* formed by *graphic-formal paroxysm*,¹⁶ with its diagonals breaking orthodox programs, the landscape integration by its extension to the place as the work of itself, scattered, or the disarticulation of powers such as stairs in flight through political structures, instability of volumes and planes, creating tensions. A whole opposition to what progresses towards the decomposition of strata, bringing together the counter positions as if demanding their dialogue. At the same time, other variables are implemented in architecture: perception stopped gravitating in the real rational, moving to the sensitive, the experiential and finally in the virtual or sense. Where Miralles acts as a creator of self-reflective different sign images, enhancing intuitions through satisfactory states (synthesis of their temporal complexity). All this accompanied by new resources such as cartographic, topological, diagrammatic and constructive, as well as a post-film production. Tools that promote the primacy of time from history configured by relationship of events or sequences, which are inexhaustible, open, "builders of satisfactory and potentially active states,"¹⁷ which Miralles takes from Kubler. That is, complex heterotopies that synthesize habits, memory, the reunification of opposites, with the mirrored gaze on the other.

And this in order to modify the *dévenir*, (the becoming) subject to the strategy of mercantilist technique and consumption, also in architecture. The temporal primacy in the architecture of Miralles leads to the recurrent *invention* of the distracted gaze of the subject immersed in its significance, understood as *conjunctive reconstruction*, guided by those satisfactory states.¹⁸ Because every time we bring a new signifier to the work, it is renewed and updated, being able to configure a different future. It assumes what Derrida pointed out for the work as text-time, "writing is a type of brand that will constitute a kind of *production machine* in turn, that my future disappearance will not prevent it from still working and giving, giving itself to read and rewrite."¹⁹ But it adds the particularity of the generating power of satisfactory states, which brings you closer to the temporary reading of Deleuze through the devices.

TEMPORARY DEVICES FOR PRODUCING OR TRANSFORMATIVE MACHINES IN MIRALLES

Miralles' works are, in their terms, transformative machines and have temporary devices. Its fuel, the *evasive imagination*. Deleuze's brief text on Foucault describes the devices as stated by Foucault²⁰ "The devices are *skeins*, a multilinear unit composed of lines of different nature;"²¹ such as highways, electronic devices, city, the panopticon, etc.

In the nature developed by Miralles (imaginary hermeneutics), the widest line is the temporal one. Its structure, integrating the terms mentioned above, is as follows.

First. Each line follows several directions forming constantly unbalanced processes, as they move away or get close to each other. Lines are

DISPOSITIVOS TEMPORALES PARA MÁQUINAS PRODUCTORAS O TRANSFORMADORAS EN MIRALLES

Las obras de Miralles son, en sus términos, *máquinas transformadoras* y cuentan con *dispositivos temporales*. Su combustible, la *imaginación evasiva*. En el breve texto de Deleuze sobre Foucault describe los dispositivos tal como aquél los enuncia²⁰ “Los dispositivos son *madejas*, una unidad multilineal compuesta de líneas de distinta naturaleza;”²¹ como autopistas, dispositivos electrónicos, ciudad, el panóptico, etc. En la naturaleza que desarrolla Miralles (hermenéutica imaginaria), la línea más ancha es la temporal. Su estructura, integrando los términos antes citados, es la siguiente.

Primera. Cada línea sigue varias direcciones conformando procesos en constante desequilibrio, al alejarse o acercarse unas a otras. Las líneas se interrumpen, cambian de dirección, se bifurcan, ramifican y derivan. Los objetos visibles, los enunciados formulables, las energías en funcionamiento y los sujetos activos, son como vectores o tensores que actúan sobre las líneas. Así, los dispositivos que estudia Foucault se componen de *saber, poder y subjetividad*. Miralles personaliza esta triada al entender por poder *el del Otro* a través del despliegue temporal que propone. Una personal lectura de la *alteridad*. Existen líneas de sedimentación, fisura o fractura; discernir las líneas de un dispositivo supone en cada caso trazar un mapa, cartografiar, medir un territorio desconocido, que Miralles denomina *hacer trabajo de campo*.

Segunda. Las dos dimensiones primeras de un dispositivo son la *curva de la visibilidad* y la *curva de enunciación*, porque articularán “máquinas de hacer ver y hacer hablar;”²² como gustaba a Miralles mostrar, aunque él añade la línea de la imaginación que permite *soñar* desde el lugar.²³ La visibilidad (mirada distraída dice Miralles) no es la convencional iluminación del objeto, sino las líneas de luz que forman figuras variables y propias, pues a cada dispositivo le corresponde su propio régimen de luz, haciendo surgir o desaparecer objetos, frente al dispositivo prisión; una máquina óptica para ver sin ser visto. Los enunciados remiten a líneas sobre las que se distribuyen las posiciones diferenciales de sus elementos, es decir, curvas que distribuyen variables. En realidad, lo visible y enunciable definen *regímenes* (estado de derecho, político, social, etc.), pero en Miralles estos términos son más próximos a la relación *con el Otro* por la adición del *soñar*: obra abierta, participativa, como un juego, inclusiva, interpretativa, sale al encuentro en el pasear, comunicativa, con sus derivaciones, transformaciones y mutaciones. Este enfoque coloquial, cotidiano y próximo al sujeto de Miralles, lo expresa en lo menor; a propósito de la *Fish Table* de los Smithson escribe, “es una *máquina de transformaciones*,..., un buen ejercicio era desarrollarlas, y empezar a fabricar montajes que hicieran coexistir estos objetos con el mundo de donde provienen, si no lo sabemos podemos imaginarlo, y si no, sólo probar. No pasa nada.”²⁴

Tercera. Un dispositivo implica *líneas de fuerza*, que rectifican el tiempo a través de los efectos de intercambio del ver y el decir. Son como vectores que no cesan de entrecruzar palabras y cosas. Las líneas de fuerza se producen en toda relación que va de un punto a otro y pasa por todos los espacios de un dispositivo. Son invisibles e inexpresables, ligada a las demás y finalmente discernible. Para Foucault, es la línea de poder la articuladora de las demás. En Miralles, es la potencialidad interpretante de sus formas materiales (sueños), que se conforman junto al querer saber, el descubrir.

Cuarta. Los dispositivos temporales construyen una *línea de subjetivación*, “para no dejar que se cierren simplemente sobre líneas de fuerza infranqueables que podrían imponer contornos definitivos.”²⁵ Con ellos, “cuando uno cree que ya ha llegado a puerto, de repente, se ve lanzado de nuevo a alta mar.”²⁶ Porque, como señala Foucault, rebasar las líneas de fuerza es lo que sucede cuando esta se curva, hace meandros, se hunde

interrumpido, cambia dirección y se ramifica. Objetos visibles, formulables, energías, y sujetos activos son como vectores o tensionadores que actúan sobre las líneas. Así, los dispositivos que estudia Foucault están compuestos de *conocimiento, poder y subjetividad*. Miralles customiza esta triada al entender el poder *to the Other* a través del despliegue temporal que propone. A personal lectura de la *alteridad*. Hay sedimentación, fisura o fractura; discernir las líneas de un dispositivo supone en cada caso trazar un mapa, cartografiar, medir un territorio desconocido, que Miralles llama *trabajo de campo*.

Segunda. Las dos dimensiones primeras de un dispositivo son la *curva de visibilidad* y la *curva de enunciación*, porque articularán “máquinas de hacer ver y hacer hablar;”²² como gustaba a Miralles mostrar, aunque él añade la línea de la imaginación que permite *soñar* desde el lugar.²³ La visibilidad (mirada distraída dice Miralles) no es la convencional iluminación del objeto, sino las líneas de luz que forman figuras variables y propias, pues a cada dispositivo le corresponde su propio régimen de luz, haciendo surgir o desaparecer objetos, frente al dispositivo prisión; una máquina óptica para ver sin ser visto. Los enunciados remiten a líneas sobre las que se distribuyen las posiciones diferenciales de sus elementos, es decir, curvas que distribuyen variables. En realidad, lo visible y enunciable definen *regímenes* (estado de derecho, político, social, etc.), pero en Miralles estos términos son más próximos a la relación *con el Otro* por la adición del *soñar*: obra abierta, participativa, como un juego, inclusiva, interpretativa, sale al encuentro en el pasear, comunicativa, con sus derivaciones, transformaciones y mutaciones. Este enfoque coloquial, cotidiano y próximo al sujeto de Miralles, lo expresa en lo menor; a propósito de la *Fish Table* de los Smithson escribe, “es una *máquina de transformaciones*,..., un buen ejercicio era desarrollarlas, y empezar a fabricar montajes que hicieran coexistir estos objetos con el mundo de donde provienen, si no lo sabemos podemos imaginarlo, y si no, sólo probar. No pasa nada.”²⁴

Tercera. Un dispositivo implica *líneas de fuerza*, que rectifican el tiempo a través de los efectos de intercambio del ver y el decir. Son como vectores que no cesan de entrecruzar palabras y cosas. Las líneas de fuerza se producen en toda relación que va de un punto a otro y pasa por todos los espacios de un dispositivo. Son invisibles e inexpresables, ligada a las demás y finalmente discernible. Para Foucault, es la línea de poder la articuladora de las demás. En Miralles, es la potencialidad interpretante de sus formas materiales (sueños), que se conforman junto al querer saber, el descubrir.

Cuarta. Los dispositivos temporales construyen una *línea de subjetivación*, “para no dejar que se cierren simplemente sobre líneas de fuerza infranqueables que podrían imponer contornos definitivos.”²⁵ Con ellos, “cuando uno cree que ya ha llegado a puerto, de repente, se ve lanzado de nuevo a alta mar.”²⁶ Porque, como señala Foucault, rebasar las líneas de fuerza es lo que sucede cuando esta se curva, hace meandros, se hunde

THE TEMPORAL UNRAVELLING OF ENRIC MIRALLES

As it has been unravelling, time as a project subject in Enric Miralles integrates all the records where time appears: social, material, phenomenological, aesthetic, psychological, environmental, hermeneutic and memory; and this in a dynamic way (by the action of successive change or transformation), so that quotation, “any construction that has been able to survive the passage of time is, by definition, a continuous transformation,”²⁶ must be understood in broad terms. The *transformation* referred to by Miralles is *action*, not only physical, but also imaginary, symbolic, referent, the result of evocation, corruption or simply by bringing to architecture

y se hace subterránea (rizomática). Una línea de subjetivación comporta un proceso, una producción de subjetividad en un dispositivo, que se traza a medida que el dispositivo lo posibilite, generando *líneas de fuga*. Esta participación se entiende como *plusvalía* que frecuentemente constituyen el límite del dispositivo o el tránsito de un dispositivo a otro. Este esqueleto en Miralles –prestado de Foucault– le permitirá abordar el tiempo en todas sus dimensiones.

EL DESPLIEGUE TEMPORAL DE ENRIC MIRALLES

Como se viene desgranando, el tiempo como materia de proyecto en Enric Miralles integra todos los registros donde aparece el tiempo: social, material, fenomenológico, estético, psicológico, ambiental, hermenéutico y memoria; y ello de una manera dinámica (por la acción del cambio o transformación sucesiva), por lo que aquella cita, “cualquier construcción que ha sido capaz de sobrevivir al paso del tiempo es, por definición, una continua transformación,”²⁷ debe entenderse en términos extensos. La *transformación* referida por Miralles es *acción*, no solo física, sino también imaginaria, simbólica, referencial, resultado de la *evocación*, la contaminación o simplemente por traer a la arquitectura otras narrativas convenientemente superpuestas (historiográficas) para dar a ver y permitir construir con ellas, contenidos metafóricos o metonímicos, propios o adicionales. Es decir, aborda los tres registros psíquicos: Imaginario, Real, Simbólico, con todas sus intersecciones.

Expresa Miralles sus claves temporales asociadas a la transformación entendida de manera sucesiva señalando que su arquitectura *transforma las cosas en materiales*, que el *movimiento transforma la arquitectura* y *esta se transforma en un collage*.²⁸ Sus estructuras se transforman en *lugares habitables*, donde *las cosas se transforman en casi juguetes*, porque como todo dispositivo *las posibilidades de relaciones son las transformaciones de un elemento en el siguiente*, proceso que se destaca en el juego.²⁹ Por ello, “sus construcciones se han transformado en algo verdaderamente *elástico* en lugares donde todo lo que uno pueda llegar a imaginarse puede ocurrir...”³⁰ Señala Miralles que “debemos aceptar que se dibuje sin un objetivo preciso, como no sea la imitación de un pensamiento propio todavía casi inexistente... Esas líneas sustituyen a las que no queremos dibujar. Se trata de una hoja en blanco... Curiosamente podremos envolverlo. Podremos pensar, a partir de esas líneas, en *fantasías arquitectónicas* en las que un sistema de visiones es transformado en otros sistemas, en donde un serie de planos van sucediéndose y abriéndose hacia el infinito, uno tras otro, y arrastran nuestra mirada hacia profundidades desconocidas...”³¹ Incluso singularidades monstruosas que las fortalecen.³² Este despliegue de la transformación con el tiempo supone, no solo una adscripción a la *obra abierta en proceso* como expresaría Umberto Eco,³³ sino más allá, la necesaria adaptación al tiempo (actualización), en el tiempo (presente sucesivo), con el tiempo (flujo de relaciones) y configurando simultáneamente tiempo (potenciando posibles interpretaciones futuras).³⁴ Y ello de la mano de la imaginación fantástica y de cuatro *acciones* interconectadas:³⁵ coextensiva, iterable, reinterpretada y reconocida productivamente, donde cada uno de estos cuatro modos manejan distintas aproximaciones temporales, distintos dispositivos, registros y estrategia secuencial.

Coextensiva. Su casa Garau Agustí, con Carmen Pinós, (Bellaterra, 1988-93) es descrita como aleatoria, imprevisible y múltiple con primacía del tiempo. La casa se debate entre distintas dicotomías: íntimo-público, cerrado-abierto, rigidez-libertad, previsible-espontáneo, que impugnan toda lógica tipológica o predefinida, pero también la lógica causal. Parece una forma dentada y sin embargo superpone diversas formas. El programa se recompone y los espacios interiores se interconectan en distintos niveles, para visualizar el tiempo; “como si habitar no fuera más que moverse entre

other conveniently overlapping narratives (historiographics) to be seen and allow building with them, metaphorical or metonymic contents, own or additional. That is, it addresses the three psychic records: Imaginary, Real, Symbolic, with all its intersections. Miralles expresses his temporal keys associated with the transformation understood in succession pointing out that his architecture *transforms things into materials*, that *movement transforms architecture* and it *transforms into a collage*.²⁷ Its structures are transformed into *habitable places*, where *things become almost toys*, because like any device *the possibilities of relationships are the transformations of one element in the next*, process that stands out in the game.²⁸ Therefore, “his constructions have been transformed into something truly *elastic* in places where everything one can ever imagine can happen...”²⁹ Miralles points out that “we must accept that it be drawn without a specific objective, other than the imitation of a thought of its own still almost non-existent... Those lines replace the ones we do not want to draw. It is a blank sheet... Interestingly, we can wrap it up.

We will be able to think, from these lines, of *architectural fantasies* in which a system of visions is transformed into other systems, where a series of planes are going on and open up to infinity, one after the other, and drag our gaze into unknown depths...”³⁰ Even monstrous singularities that strengthen them.³¹ This exhibition of transformation over time implies not only an adscription to the open work in process as Umberto Eco,³² would express, but beyond, the necessary adaptation to time (update), in time (present successive), over time (flow of relationships) and simultaneously configuring time (enhancing possible future interpretations).³³

And this is thanks to the fantastic imagination and four interconnected *actions*:³⁴ co-extensive, repetitive reinterpreted and productively recognized, where each of these four ways deal with different temporal approaches, different devices, records and sequential strategy.

Coextensiva. His house Garau Agustí, in collaboration with Carmen Pinós, (Bellaterra, 1988-93) is described as random, unpredictable and multiple with primacy of time. The house debates between different dichotomies: intimate-public, closed-open, rigidity-freedom, predictable-spontaneous, which challenge all typological or predefined logic, but also causal logic. It looks like a sly shape yet overlaps various other shapes. The program is recomposed, and the interior spaces are interconnected at different levels, to visualize the time; “as if living is nothing more than moving between the time of a place.”³⁵ As Josep Quetglas quotes, it is imaginary not illusory. Or as W. Curtis points out, each vision composes mind maps and social landscapes, force fields or storylines of social relationship, which the author strains by fostering interactions between subjects.³⁶ The liturgy is made up of the route, the ascents, the fragmented platforms, the mix, the exchange or the collective scene. With disembodied or distorted speech. Robert Brufau highlights his archaeology of time, or the overlapping of his layers: past, present, future.

Zabalbeascoa describes Miralles’ architecture of time, as a transit, a changing artifact, an intermediate stage in a vital becoming.³⁷ Therefore, we say that it addresses a coextensive temporality when it has a parallel reality, since it participates in all stages, in a substantial way to any disciplinary decision transferable in space, but close to the core. It is a kaleidoscope of transformative possibilities from the first stroke, but it is parallel because the result is recognizable. Their devices are *plastic*, sculptural, focused on transitions.

Repetitive: In his lightweight project Kolonihaven (Copenhagen, 1996) he made a house as a playful space that is meant as a learning device for social attitudes. The piece, halfway between temporary architecture and play, is not finished or closed, but permanently open to be completed by the imagination of children, while they become fulfilled as social subjects.³⁸

el tiempo de un lugar.³⁶ Como cita Josep Quetglas, resulta imaginario no ilusorio. O como destaca W. Curtis, cada visión compone mapas mentales y paisajes sociales, campo de fuerzas o trama de relaciones sociales, que el autor tensiona fomentando las interacciones entre sujetos.³⁷ La liturgia la componen el recorrido, los ascensos, las plataformas fragmentadas, la mezcla, el intercambio o el escenario colectivo. Con discurso incorporado o dislocado. Robert Brufau destaca su arqueología del tiempo, o la superposición de sus capas: pasado, presente, futuro. Por su parte Zabalbeascoa, califica su arquitectura del tiempo, como un tránsito, un artefacto cambiante, un estadio intermedio en un devenir vital.³⁸ Por ello, decimos que aborda una temporalidad coextensiva cuando tiene una realidad paralela, puesto que participa de todos los estadios, de manera consustancial a toda decisión disciplinar transferible en espacio, pero ceñido a lo medular. Es un caleidoscopio de posibilidades transformativas desde el primer trazo, pero es paralela porque el resultado es reconocible. Sus dispositivos son *plásticos*, esculturales, centrados en las transiciones.

Iterable. En su proyecto liviano Kolonihaven (Copenhague, 1996) realiza una casa como espacio lúdico que se plantea como dispositivo de aprendizaje de actitudes sociales. La pieza, a medio camino entre arquitectura temporal y juego, no está acabada ni cerrada, sino permanentemente abierta para ser completada por la imaginación de los niños, al tiempo que se completan ellos mismos como sujetos sociales.³⁹ La acción iterable del tiempo permite la repetición sucesiva no sólo de la experiencia temporal grabada en su definición formal-material, sino por las interconexiones con otras referencias, que pueden hacer mutar su alcance temporal. Su dispositivo principal es el *esbozo*, algo embrionario que puede acabarse de múltiples maneras. Por ejemplo, la relación con el graderío de la película "El proceso" (**Fig. 1**), remitiría a las estructuras de poder, su control y su disolución. Pero también los entresijos de la ley, donde los niños siguen formándose en la conformación de su hábitat, vida y relaciones desde reglas de cooperación nuevas, de manera repetida y renovada. El proyecto en sí es dispositivo.

Reinterpretada. En el Cementerio de Igualada (1994) la sencilla metáfora del río *imposible que arrastra troncos*, habla sólo del tiempo detenido en constante *desmaterialización*. Su detalle -visto anteriormente- mostraba un tiempo más amplio inscrito en la efímera belleza de detalles desnudos y en equilibrios imposibles, que destacan la convulsión que muestra la muerte como un tránsito inscrito en la vida. Otros destacan la vida como curso, metonímicamente como *tiempo del lugar que uno se apropia*: donde enterrar, aterrizar, excavar sin excavar, es el juego deconstructivo que genera un paisaje sobre un paisaje, unas referencias formales sobre otras (Le Corbusier en Ronchamp, Tourette o Sainte-Baume).⁴⁰ Josep Muntañola en un breve texto, describe la memoria dialógica construida en imágenes donde cada elemento, como la escalera, "muestra una experiencia iniciática muy compleja, impregnada de simbología y constructora de memorias."⁴¹ Y ello, en los términos que recoge de Paul Ricoeur, "solamente intercambiando el pasado como proyecto y el futuro como memoria podemos construir una cultura viva."⁴² Decimos temporalidad mediante acción reinterpretada porque cada elemento es parte de un dispositivo más elaborado interconectado con otros dispositivos, generando así un plexo neurálgico de conectividades, donde cada transformación reajusta el conjunto de relaciones, en una multiplicidad poderosa. El dispositivo principal es el *trazo*, que como describe Ricoeur, "es uno de los instrumentos más enigmáticos mediante el cual la narrativa histórica *refigura* el tiempo, construyendo el cruce producido por la interrelación de lo existente y lo empírico en el significado del trazo."⁴³ El trazo como dispositivo asocia vestigio (efecto-signo), y causalidad en la cosa o *marca* (signo-efecto). Estos dos sistemas se encuentran entrelazados: uno razona causalmente en cascada descendente y el otro sintomáticamente de manera ascendente en busca de la

The repetitive action of time allows successive repetition not only of the temporal experience recorded in its formal-material definition, but by interconnections with other references, which can transform its temporal scope. Its main device is the *sketch*, something embryonic that can be finished in multiple ways. For example, the relationship with the courtroom of the film "The Trial" (**Fig. 1**) would refer to the power structures, their control and their dissolution. But also, the hidden details of the law, where children continue to be educated in shaping their habitat, life and relationships from new rules of cooperation, repeatedly and in a renewed way. The project itself is a device.

Reinterpreted. In the Cemetery of Igualada (1994) the simple metaphor of the *impassible river that drags logs*, speaks only of time stopped in constant *dematerialization*. His detail, seen above, showed a wider time inscribed in the ephemeral beauty of nude details and impossible balances, highlighting the seizure that unrest death as a transit inscribed in life. Others highlight life as a course, metonymically *as time of the place one makes his own*: where to bury, terrify, dig without digging, is the deconstructive game that generates a landscape over a landscape, some formal references about others (Le Corbusier in Ronchamp, Tourette or Sainte-Baume).³⁹ Josep Muntañola in a short text describes the dialogical memory built on images where each element, such as the staircase, "shows a very complex hesitation experience, imbued with symbology and memory builder."⁴⁰ And this, in the terms gathered by Paul Ricoeur, "only by exchanging the past as a project and the future as a memory can we build a living culture."⁴¹

We say temporality by reinterpreted action because each element is part of a more elaborate device interconnected with other devices, thus generating a nerve plexus of connectivity, where each transformation readjusts the set of relationships, in a powerful multiplicity. The main device is the *trace* which Ricoeur describes, "is one of the most enigmatic instruments by which the historical narrative *refigures* time, building the crossover produced by the interrelationship of the existing and the empirical in the meaning of the *trace*."⁴² The *trace* as a device associates vestige (effect-sign), and causality in the thing or *mark* (sign-effect). These two systems are intertwined: one causally cascading downstream and the other symptomatically upwards in search of the initial reason for the mark. This does not create ambiguity but connects two areas of thought and especially two temporal perspectives: deductive and inductive. Because as Levinas points out, "the trace is the sign that upsets the order, [...] that which determines the future yet to come."⁴³

Productively recognized Miralles and Domi Mora prepare the photographic series of the alphabet in the shadows of the Pavilion of Huesca (1994). Or the exhibition Heaven, Tenkai, Kutu, where the folds of wire make up a game, swarming of possible interpretations. That iconic series illustrates Derrida's earlier quote that Miralles and twists it by inferring topography as a *writing in the place* or architecture as a machine of transformations,⁴⁴ where unforeseen things arise presenting other parallel stories. The temporality, addressed as a *productive recognition* action, shows the corrupt readings that can be attached to the work. Being the dynamic and recognized work in their journey through successive times, each encounter and form requires a referencing with the rest, always changing that could open the scene to the *graft*, such as the comparison of images in Figure 1 shows (imaginary parallels). Its device is anamorphosis, a topology of fragments that allow the game to recompose multiple images according to perspective, in this case, the ambient time, the route, the subject, other additional content or the context.

The configuration of time as a tool or project matter in Miralles implies a certain handling or *manipulation* to break the synchronous logic looking for the diachrony that evidences it; which involves the construction of overlapping layers, a *time topology* pointed out G. Deleuze, which Miralles

FIG. 1.1. PASEO ICARO



FIG. 1.2. SANTA CATERINA



FIG. 1.3. KOLONIHAVEN



FIG. 1.4. P. DEPORTES ALICANTE

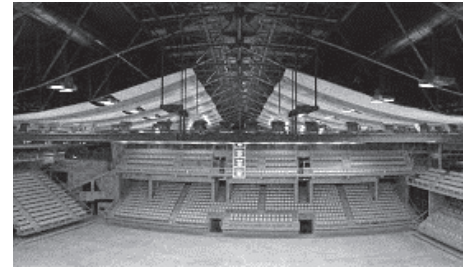


FIG. 1.5. ESCUELA DE MÚSICA DE HAMBURGO

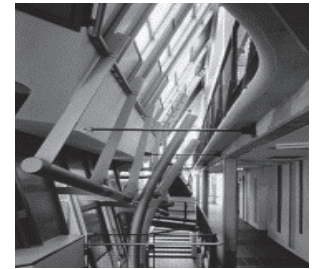


FIG. 1.6. P. DEPORTES ALICANTE



razón inicial de la marca. Ello no genera ambigüedad, sino que conecta dos áreas del pensamiento y especialmente dos perspectivas temporales: deductiva e inductiva. Porque como señala Levinas, “el trazo es el signo que desarregla el orden, [...] aquello que determina el porvenir de lo que no es aún.”⁴⁴

Reconocida productivamente. Domi Mora y Miralles, confeccionan la serie fotográfica del alfabeto en las sombras del Pabellón de Huesca (1994). O la exposición Heaven, Tenkai, Kutu, donde los pliegues de alambre conforman juego, enjambre de posibles interpretaciones. Aquella serie icónica ilustra la cita anterior de Derrida que Miralles gira al inferir topo-grafía como *escritura en el lugar* o arquitectura como máquina de transformaciones,⁴⁵ donde cosas no previstas surgen y dan a ver otras historias paralelas. La temporalidad, abordada como acción de *reconocimiento productivo*, da muestra de las contaminaciones y lecturas de contrabando que es posible anexionar a la obra. Siendo la obra dinámica y reconocida en su recorrido por tiempos sucesivos, cada encuentro y forma requiere una referencialidad con el resto, siempre cambiante que podría abrir la escena al *injerto*, como la comparativa de imágenes de la figura 1 muestra (paralelismos imaginarios). Su dispositivo es la *anamorfosis*, una topología de fragmentos que permiten en el juego recomponer múltiples imágenes según la perspectiva; en este caso, el tiempo ambiental, del recorrido, del sujeto, de otros contenidos adicionales o del contexto.

La configuración del tiempo como herramienta o materia del proyecto en Miralles implica un cierto manejo o *manipulación* para romper la lógica sincrónica buscando la diacronía que lo evidencia; lo cual supone la construcción de capas superpuestas, una *topología del tiempo* señalaba G. Deleuze, que Miralles comprueba en los collages. Cuyo devenir se produce en el *instante* de aproximación y *acción* sobre la obra. Esta manipulación en el montaje de Miralles se centra en los límites, los marcos, los tránsitos y resulta semejante a la técnica empleada en los montajes fílmicos del cine que él referencia al francés de los 70; y cuyo origen encontramos en Orson Wells con “Ciudadano Kane” o “El proceso,” los distópicos *flashback* de la *nouvelle vague* o la relectura fragmentaria de la temporalidad de Fellini a través del paroxismo que aporta Alain Resnais, en “El año pasado en Marienbad” de 1961 (aplicado recientemente en “La gran belleza” de Paolo Sorrentino). Su resultado se ofrece subyugante por la superposición de múltiples fantasías metafóricas combinadas con metonimias de efecto abstracto, que conforman tantas intrahistorias como espectadores; es decir, el tiempo coadyuva en la construcción de narraciones y conceptos por relación entre partes, que quedan abiertas a contaminaciones futuras.

En esta arquitectura las secuencias son abiertas e inagotables, sin pertenencia a un momento determinado, sino latentes y flotantes a la espera de su recomposición en función de las necesidades del sujeto, la obra, su novación o actualización, tal como Miralles toma de los artistas del *land art*. Para estos, el tiempo pasado coexiste con el presente; tiempo que sufre un proceso de expansión, recesión, o incluso compresión como sugería Miralles de aquellas lecturas de Kubler y que retoma Zabalbeascoa. Así, el tiempo semeja una *materia elástica* que se introduce en otras materias y organiza tanto su disposición como las relaciones entreveradas con otras formas y escenas. Para Miralles, en principio todo con la misma importancia informacional concretándose ésta, a medida que se avanza en el descubriendo del tiempo del lugar a través de sus *huellas*.⁴⁶ Las huellas se detectan en acto, en la acción. Sin urgencia, con cosas que van yendo y viniendo, en un proceso semejante al *cut out* de los montajes fotográficos de David Hockney (1982-1986), preocupado en descomponer la continuidad del tiempo, la fragmentación de la forma y las múltiples perspectivas que éstas permiten. No en vano, Miralles ejemplificaba en la obra de Jordi Pericot, la *diferencia en lo mismo*. O en las lecturas de Georges Perec con su arte puzle

confirma en los collages. Whose becoming occurs in the instant of approximation and *action* on the work. This manipulation in the montage of Miralles focuses on boundaries, frameworks, transits and is similar to the technique used in film montages that he refers to the French of the 70s; and whose origin we find in Orson Wells with “Citizen Kane” or “The Trial,” the dystopian *flashback* of the *French New Wave* or the fragmentary rereading of Fellini’s temporality through the paroxysm provided by Alain Resnais, in Last Year in Marienbad of 1961 (recently applied in Paolo Sorrentino’s “The Great Beauty.” Its result is subdued by the overlapping of multiple metaphorical fantasies combined with figures of speech of abstract effect, which make up as many inner-history as spectators; that is, the contributing time in the construction of narratives and concepts by relationship between parties, which are open to future corruptions.

In this architecture the sequences are open and inexhaustible, without belonging to a specific moment, but dormant and floating waiting for their re-arranging according to the needs of the subject, the work, its novation or update, such as Miralles takes from the artists of *land art*. For these, past time coexists with the present; time that goes through a process of expansion, recession, or even compression as Miralles suggested from those readings of Kubler and that Zabalbeascoa resumes. Thus, time resembles *elastic matter* that is introduced into other subjects and organizes both its arrangement and the interspaced relationships with other shapes and scenes. For Miralles, in principle everything of the same informational importance is realized, as progress is made in discovering the time of the place through its *prints*.⁴⁵ The prints are detected in the act, in action. Without urgency, with things coming and going, in a process similar to the *cut out* of David Hockney’s photo montages (1982-1986), concerned with breaking down the continuity of time, the fragmentation of form and the multiple perspectives that they allow. It is not in vain then that Miralles exemplified in the work of Jordi Pericot, *the difference in the same thing*. Or in Georges Perec’s readings with his puzzle art and photo montages, which link combinatorial, storytelling and multiplicity. It is no surprise that Italo Calvino highlights in Perec’s work the formation of *machines that multiply narratives*, as Miralles would apply;⁴⁶ where overlapping and reduced times are presented. For his part, Peter Buchanan calls this project tool a *longer-lasting active agent*;⁴⁷ a set of prints between the earth and the time where various realities emerge: the present that contains the past and the thoughtful search for what we are trying to find, the most appropriate *moment*, the same transit of the embellished life or of a future to come.

CONCLUSION

The four actions of time demonstrate in their cooperation a co-belonging of the temporal condition in the architecture of Miralles. These are *producing machines*, which through action are also transformative with an imaginary and visual base. Because it is the path of the distracted gaze of an observer reproducing the spontaneous temporal process of exploring a certain place, which (re) constructs the temporality of the project. And in this the subjective attitude and mental disposition of each observer and their own time are trapped by empathic ascription. Time and gaze accumulate in overlapping images, which allow you to go back and forth. Hence its labyrinthine and multidimensional quality.⁴⁸ In this way, Miralles forms a transition from the deconstructive-reconstructive dialectic to a dialectic of differences. And thus, despite his deconstructive support with a clear post-metaphysical claim,⁴⁹ his praxis places him in an understanding of time in the practical line of Deleuze, who denies reducing aprioristic space-time forms to concepts or properties of concepts, because “time is a form of what appears in an empirical subject, [...] a pure form displayed.”⁵⁰ In other words, it ceases to be primarily humanistic (cosmological and psychological), based on *symptoms*,

y sus fotomontajes, que hilvanan combinatoria, narración y multiplicidad. No extraña que Italo Calvino destaque en la obra de Perec la conformación de *máquinas de multiplicar narraciones*, como aplicaría Miralles;⁴⁷ donde se presentan tiempos recortados y superpuestos. Por su parte, Peter Buchanan denomina a esta herramienta de proyecto *agente activo de mayor duración*;⁴⁸ un juego de huellas entre la tierra y el tiempo donde surgen varias realidades: el presente que contiene el pasado y la búsqueda reflexiva de lo que intentamos encontrar, el *instante* más apropiado, el mismo tránsito de la vida embellecida o un futuro por llegar.

CONCLUSIÓN

Las cuatro acciones de tiempo despliegan en su cooperación una *copertenencia* de la condición temporal en la arquitectura de Miralles. Éstas son *máquinas productoras*, que por medio de la acción son también transformativas de base imaginaria y visual. Porque es el recorrido de la mirada distraída de un observador reproduciendo el proceso temporal espontáneo de la exploración de un determinado lugar, el que (re)construye la temporalidad del proyecto. Y en ello se atrapa la actitud y disposición anímica subjetiva de cada observador y su propio tiempo por adscripción empática. El tiempo y la mirada se acumulan en imágenes superpuestas, que permiten ir hacia delante y hacia atrás. De ahí su cualidad laberíntica y multidimensional.⁴⁹ De esta manera, Miralles conforma un tránsito de la dialéctica deconstructiva-reconstructiva a una dialéctica de las diferencias. Y así, a pesar de su sustento deconstructivo con clara pretensión postmetafísica,⁵⁰ su praxis le sitúa en una comprensión del tiempo en la línea práctica de Deleuze, quien niega reducir las formas espaciotemporales apriorísticas a conceptos o propiedades de conceptos, porque “el tiempo es una forma de lo que aparece en un sujeto empírico, [...] una forma pura desplegada.”⁵¹ Es decir, deja de ser principalmente humanista (cosmológico y psicológico), a partir de los *síntomas*, para devenir formal desde la satisfacción de las acciones. Ésta será la discrepancia de Deleuze con Derrida -ejemplificado en el viraje de Miralles-, pues le critica la necesidad de una “síntesis pasiva previa a cada representación espacio-tiempo,”⁵² (propia del síntoma), que le llevan a afirmar que “pasado, presente y futuro no son tres dimensiones del tiempo, pues sólo el presente *llena el tiempo*; el pasado y el futuro son dos *dimensiones* relativas al presente *en el tiempo*.”⁵³ Por ello, para Deleuze como ejemplifica la obra de Miralles, el tiempo “está conformado por el *instante* o presente instantáneo, que *pervierte* el presente en futuro y pasado insistentes, que se refleja en un presente vacío sin más espesor que el espejo.”⁵⁴ La correlación de las acciones en Miralles con esta descripción teórica, inscribe: el *tiempo curvado*, o tiempo con instantes que marcan el *pliegue*; tiempo en *sí mismo*; tiempo del *acontecimiento*; el tiempo *total*; el *ahora*; la *génesis* del tiempo, acotada al tiempo de los acontecimientos; y el tiempo *flotante*, multiverso, donde se “hacen audibles las fuerzas que en sí mismas no lo son.”⁵⁵ Cuyas cuatro síntesis detalladas en *Diferencia y Repetición*, las reconocemos en Miralles en el recorrido anterior: Costumbre, Memoria, Reunificación y estado del espejo o mirada del Otro,⁵⁶ perfilando su astucia en la comprensión de estos debates.

Figura / Figure

FIG. 1. Montaje realizado por el autor sobre posibles enlaces entre escenas del cine que profundizan en estas mismas variables del tiempo y escenas de la obra de Miralles, que pueden obedecer a pretensiones semejantes, como repetición imposible, o tal vez como enlace satisfactorio personal que coadyuva en aclarar la multidimensionalidad del tiempo en Miralles. / Montage made by the author on possible links between film scenes that delve into these same variables of time and scenes of Miralles' work, which may follow similar claims, as an impossible repetition, or perhaps as a satisfactory personal link that helps to clarify the multidimensionality of time in Miralles.

to become formal from the satisfaction of actions. This will be Deleuze's discrepancy with Derrida - exemplified in Miralles' shift - since he criticizes the need for a “passive synthesis prior to each space-time representation,”⁵¹ (typical of the symptom), which leads him to affirm that “past, present and future are not three dimensions of time, since only *the present fills time*; the past and the future are two *dimensions* relative to the *present in time*.”⁵² For this reason, for Deleuze, as exemplified by Miralle's work, time “is made up of the *instant* or instant present, which *perverts* the present into an insistent future and past, which is reflected in an empty present with no thickness other than the mirror.”⁵³ The correlation of the actions in Miralles with this theoretical description, inscribes: *the curved time*, or time with instants that mark *the folds*; time *itself*; time of the *event*; the *total time*; the *now*; the *origin* of time, limited to the time of events; and *floating* time, multiverse, where “make heard the force that within themselves are not audible.”⁵⁴ Whose four syntheses detailed in *Difference and Repetition*, we recognize in Miralles in the previous route: Habits, Memory, Reunification and the state of the mirror or look of the Other,⁵⁵ outlining his brilliance in understanding these debates.

Notes and bibliographic references

- 1 Michel Foucault, “El lenguaje del espacio,” *Critique*, no. 203 (1964).
- 2 Enric Miralles Moya, “Palacio de deportes de Huesca,” *El Croquis*, no. 70 (1994): 36-39.
- 3 Enric Miralles Moya, “En construcción. Parque Cementerio de Igualada,” *El Croquis*, no. 49-50 (1994): 76-77.
- 4 Enric Miralles Moya, “Escuela hogar en Morella,” *El Croquis*, no. 30 (1987): 76-77.
- 5 Enric Miralles Moya, “Aus welcher Zeit ist dieser Ort? /What time is this place from? *TOPOS. European Landscape Magazine*, no. 8 (1994): 102-108.
- 6 Enric Miralles Moya, “Un retrato de Giacometti,” *El Croquis*, no. 72 (1994): 382-386.
- 7 Faustino Oncina Coves, “De la contracción a la dilatación del tiempo; tiempos manguantes y crecientes,” *Historia y Grafía*, año 22, no. 44 (2015): 89-114.
- 8 The mains points were the contributions of Joachim Ritter, Otto Bruner and especially Reinhart Koselleck.
- 9 Referencia a K. Melnikov, S. Fehn o J. Stirling; concurso del COAV, 1977, con H. Piñón y A. Viaplana.
- 10 Reinhard Brandt, “El giro temporal de la época moderna y sus consecuencias para la estética y su memoria,” en *Estética de la memoria*. Valencia: Universitat de València y MuVIM, 2011.
- 11 David Harvey, *La condición de la postmodernidad* (Buenos Aires: Amorrortu, 1998).
- 12 Andrés Martín Passaro, “La dispersión. Concepto sintaxis y narrativa en la arquitectura de finales del siglo XX” (tesis doctoral, Universitat Politècnica de Catalunya, 2004): 91.
- 13 Enric Miralles Moya, “Las llaves de la ciudad,” *Hierros-Ferros-Irons* (Barcelona: COAC, 1996): 6-11.
- 14 Linda Kauffman, *Malas y Perversos* (Madrid: Ediciones Cátedra, 2000): 294.
- 15 Enric Miralles Moya, “Rehabilitación del Mercado de Santa Caterina,” *El Croquis*, no. 100-101 (2000): 34-44.
- 16 Michel Foucault, “De los espacios otros,” *Architecture, mouvement, continuité*, no. 5 (1984).
- 17 George Kubler, *La configuración del tiempo* (Madrid: Nerea, 1988).
- 18 Enric Miralles Moya, “El interior de un bolsillo,” *El Croquis*, no. 49-50 (1991): 199-233.
- 19 Jacques Derrida, *Márgenes de la filosofía* (Madrid: Ediciones Cátedra, 1998), 357.
- 20 Gilles Deleuze and Tiquun, *Contribución a la guerra en curso* (Madrid: Errata Naturae, 2012).
- 21 Gilles Deleuze, “¿Qué es un dispositivo?,” *Michel Foucault, filósofo* (Barcelona: Editorial Gedisa, 1999): 155.
- 22 Gilles Deleuze, *Dos regímenes de locos: textos y entrevistas, 1975-1995* (Valencia: Pre-Textos, 2008): 306.
- 23 Enric Miralles Moya, “On the trundling turk,” *Revista Arquitectura*, no. 292 (1992): 85-88.
- 24 Deleuze y Tiquun, *Contribución a la guerra en curso*, 13.
- 25 Op. Cit.
- 26 VV.AA., *Enric Miralles 1972-2000* (Barcelona: Fundación Caja de Arquitectos, 2011); Anaxtu Zabalbeascoa, “Veinte años sin Enric Miralles,” *El País*, 3 June 2020.
- 27 García Estévez, “Palabras, verbos...,” 28.
- 28 García Estévez, “Palabras, verbos...,” 47.
- 29 García Estévez, “Palabras, verbos...,” 54.
- 30 VV.AA., *Enric Miralles. Obras y proyectos* (Madrid: Electa, 1996), 58-59.
- 31 Deleuze y Tiquun, *Contribución a la guerra en curso*, 107: reglas de los dispositivos.
- 32 Umberto Eco, *Los límites de la interpretación* (Madrid: DeBolsillo, 2017).

FIG. 1.1 IZQ. Fotograma de "El Proceso." / Still image of "The Trial." Fuente y autor / Author and source: Orson Wells; <http://www.youtube.com>.

FIG. 1.1 DCHA. Pérgolas de la avenida Icaria (1992). / Pergolas on Icaria avenue (1992). Fuente y autor / Author and source: <http://www.tusquets.com/fundacion-otb/premios-decada/10-anos-de-arquitectura-en-barcelona/2002>.

FIG. 1.2 IZQ. Fotograma de "El Proceso." / Still image of "The Trial." Fuente y autor / Author and source: Orson Wells; <http://www.youtube.com>.

FIG. 1.2 DCHA. Rehabilitación del Mercado de Santa Caterina (1997-2005). / Renovation of the Santa Caterina Market (1997-2005). Fuente y autor / Author and source: Alex Gaultier, <http://www.mirallestagliabue.com/project/santa-caterina-market-renovation>.

FIG. 1.3 IZQ. Fotograma de "El Proceso." / Still image of "The Trial." Fuente y autor / Author and source: Orson Wells; <http://www.youtube.com>.

FIG. 1.3 DCHA. Casa Kolonihaven (1996). Fuente y autor / Author and source: <http://historiasdecasas.blogspot.com/2005/06/casita-para-un-kolonihaven-de-enric.html>

FIG. 1.4 IZQ. Fotograma de "El Proceso." / Still image of "The Trial." Fuente y autor / Author and source: Orson Wells; <http://www.youtube.com>.

FIG. 1.4 DCHA. Palacio de los Deportes de Alicante (1993). / Alicante Sports Pavilion (1993). Fuente y autor / Author and source: <http://lucentumblogging.com>.

FIG. 1.5 IZQ. Fotograma de "El Proceso." / Still image of "The Trial." Fuente y autor / Author and source: Orson Wells; <http://www.youtube.com>.

FIG. 1.5 DCHA. Escuela de música de Hamburgo (1999). / Hamburg Music School (1999). Fuente y autor / Author and source: Duccio Malagamba, <https://www.miesarch.com/work/856>.

FIG. 1.6 IZQ. Fotograma de "El Proceso." / Still image of "The Trial." Fuente y autor / Author and source: Orson Wells; <http://www.youtube.com>.

FIG. 1.6 DCHA. Palacio de los Deportes de Alicante (1993). / Alicante Sports Pavilion (1993). Fuente y autor / Author and source: García Estevez, 2009; referring to El croquis nº 100-101.

Notas y referencias bibliográficas

- 1 Michel Foucault, "El lenguaje del espacio," *Critique*, no. 203 (1964).
- 2 Enric Miralles Moya, "Palacio de deportes de Huesca," *El Croquis*, no. 70 (1994): 36-39.
- 3 Enric Miralles Moya, "En construcción. Parque Cementerio de Igualada," *El Croquis*, no. 49-50 (1994): 76-77.
- 4 Enric Miralles Moya, "Escuela hogar en Morella," *El Croquis*, no. 30 (1987): 76-77.
- 5 Enric Miralles Moya, "Aus welcher Zeit ist dieser Ort? / From what time is this place," *TOPOS. European Landscape Magazine*, no. 8 (1994): 102-108.
- 6 Enric Miralles Moya, "Un retrato de Giacometti," *El Croquis*, no. 72 (1994): 382-386.
- 7 Faustino Oncina Coves, "De la contracción a la dilatación del tiempo; tiempos menguantes y crecientes," *Historia y Gráfica*, año 22, no. 44 (2015): 89-114.
- 8 Tuvo como eje las aportaciones de Joachim Ritter, Otto Bruner y especialmente Reinhart Koselleck.
- 9 Referencia a K. Melnikov, S. Fehn o J. Stirling; concurso del COAV, 1977, con H. Piñón y A. Viaplana.
- 10 Reinhard Brandt, "El giro temporal de la época moderna y sus consecuencias para la estética y su memoria," en *Estética de la memoria*. Valencia: Universitat de València y MuVIM, 2011.
- 11 David Harvey, *La condición de la postmodernidad* (Buenos Aires: Amorrortu, 1998).
- 12 Andrés Martín Passaro, "La dispersión. Concepto sintaxis y narrativa en la arquitectura de finales del siglo XX" (Tesis doctoral, Universitat Politècnica de Catalunya, 2004): 91.
- 13 Enric Miralles Moya, "Las llaves de la ciudad," *Hierros-Ferros-Irons* (Barcelona: COAC, 1996): 6-11.
- 14 Linda Kauffman, *Malas y Perversos* (Madrid: Ediciones Cátedra, 2000): 294.
- 15 Enric Miralles Moya, "Rehabilitación del Mercado de Santa Caterina," *El Croquis*, no. 100-101 (2000): 34-44.
- 16 Michel Foucault, "De los espacios otros," *Architecture, mouvement, continuité*, no. 5 (1984).
- 17 George Kubler, *La configuración del tiempo* (Madrid: Nerea, 1988).
- 18 Enric Miralles Moya, "El interior de un bolsillo," *El Croquis*, no. 49-50 (1991): 199-233.
- 19 Jacques Derrida, *Márgenes de la filosofía* (Madrid: Ediciones Cátedra, 1998), 357.
- 20 Gilles Deleuze y Tziqqun, *Contribución a la guerra en curso* (Madrid: Errata Naturae, 2012).
- 21 Gilles Deleuze, "¿Qué es un dispositivo?," *Michel Foucault, filósofo* (Barcelona: Editorial Gedisa, 1999): 155.
- 22 Gilles Deleuze, *Dos regímenes de locos: textos y entrevistas, 1975-1995* (Valencia: Pre-Textos, 2008): 306.
- 23 Carolina Beatriz García Estévez, "Palabras, verbos... y otros compañeros de viaje: una antología para Enric Miralles," *DC. Revista de crítica arquitectónica*, no. 17-18 (2009): 11, 49.

- 33 Deleuze and Tziqqun, *Contribución a la guerra en curso*: 22. The original quote is by Foucault on Nietzsche: "He was able to use history for the benefit of something else: it deals with acting against time and therefore about time, in favor, we hope, of a time to come."
- 34 Sergei Einstein, "Palabra e imagen," in *El sentido del cine* (Mexico: XXI Century Editor, 1974); actualizamos sus cuatro términos de *montaje: métrico, rítmico, asociativo e intelectual*.
- 35 Miralles Moya, "Rehabilitación del Mercado..." 34.
- 36 William Curtis, "Mapas mentales y paisajes sociales," *El Croquis*, no. 49-50 (1991): 6-21.
- 37 Título de la exposición "Enric Miralles con el tiempo" in Barcelona, November 2013.
- 38 Anatxu Zabalbeascoa, *Arquitectura del tiempo. Time architecture: Miralles Tagliabue* (Barcelona: Gustavo Gili, 2013).
- 39 Arturo Blanco Herrero, "Flujo Laminar: el cementerio de Igualada y los procesos elásticos en la arquitectura de Enric Miralles and Carmen Pinós" [Dissertation, *Universidad Politécnica de Madrid*, 2015].
- 40 Josep Muntañola Thornberg, "Las estructuras de la memoria en la arquitectura de Enric Miralles (about the specificity of architecture)," in *3ZU: revista d'arquitectura*, no. 3 (1994): 71-77; *Arquitectura, modernidad y conocimiento* (Barcelona: UPC Edition, 2002).
- 41 Josep Muntañola Thornberg, "Arquitectura, proyecto y memoria," en *DPA: documents de projectes d'arquitectura*, no. 18 (2002): 6-13.
- 42 Paul Ricoeur, *Tiempo y narración* (Buenos Aires: Siglo XXI Editor, 1983).
- 43 Emmanuel Levinas, *Totalidad e infinito* (Salamanca: Edition Sígueme, 2002), 275-296.
- 44 Ángel Martínez García-Posada, "Abecedario," in *Acciones comunes. Miradas e intervenciones urbanas desde el arte y la arquitectura* (Sevilla: Recolectores urbanos, 2014).
- 45 Alejandro Zaera Polo, "Una conversación con Enric Miralles," *El Croquis*, no. 72 (1995): 6-23.
- 46 Italo Calvino, *Seis propuestas para el próximo milenio* (Madrid: Ediciones Siruela, 2018), 135, a propósito del libro de Georges Perec, *La vida instrucciones de uso* (Barcelona: Editorial Anagrama, 2005).
- 47 Peter Buchanan, "Diálogo y depuración, Miralles y Pinós o el arte de la síntesis," in *Arquitectura Viva*, no. 13 (1990): 38-41.
- 48 David Hockney, *Catálogo de la exposición Hockney Fotògraf* (Barcelona: Fundació Caixa, 1985), 20.
- 49 Monserrat Bigas Vidal, "*Procesos metodológicos en la construcción del proyecto arquitectónico*" [Dissertation, Universitat de Barcelona, 2005]: Provides the 15 key points in his deconstructive attitude.
- 50 Gilles Deleuze, *Kant y el tiempo*, Buenos Aires, Ediciones Cactus, 2008.
- 51 Ignacio González García, "Formalización de la ontología del tiempo en Deleuze," *ÉNDOXA: series filosóficas*, no. 40 (2017): 316.
- 52 Gilles Deleuze, *Lógica del sentido* (Barcelona: Ediciones Paidós, 1990), 197-200.
- 53 Gilles Deleuze, *Diferencia y repetición* (Buenos Aires: Amorrortu, 2002), 184. Deleuze, starting from the body as the limit of perception and experience, recreates the re-naming of all the possible scenarios that that dissolution prescribes in a cinematographic way, as if they were filmic resources, which distance him from the constitutive de-structuring of metaphysics.
- 54 Gilles Deleuze and Félix Guattari, *Mil Mesetas: capitalismo y esquizofrenia* (Valencia: Pre-Textos, 2005), 267.
- 55 Dissertation of Miralles, quoted especially to a G. Kubler, Sören Kierkegaard and G. Deleuze. His apparent twisting of the most theoretical issues does not detract from his deep understanding and essay.

Bibliography

- Benjamin, Walter. *Calle de sentido único*. Madrid: Ediciones Akal, 2014.
- Bigas Vidal, Monserrat. "Procesos metodológicos en la construcción del proyecto arquitectónico." Tesis doctoral. Universitat de Barcelona, 2005.
- Blanco Herrero, Arturo. "Flujo laminar: el cementerio de Igualada y los procesos elásticos en la arquitectura de Enric Miralles y Carme Pinós." Tesis doctoral. Universidad Politécnica de Madrid, 2015.
- Brandt, Reinhard. "El giro temporal de la época moderna y sus consecuencias para la estética y su memoria." In *Estética de la memoria*. Valencia: Universitat de València y MuVIM, 2011.
- Buchanan, Peter. "Diálogo y depuración, Miralles y Pinós o el arte de la síntesis." In *Arquitectura Viva*, no. 13 (1990): 38-41.
- Calvino, Italo. *Seis propuestas para el próximo milenio*. Madrid: Ediciones Siruela, 2018.
- Curtis, William. "Mapas mentales y paisajes sociales." In *El Croquis*, no. 49-50 (1991): 6-21.
- Deleuze, Gilles. *Lógica del sentido*. Barcelona: Ediciones Paidós, 1990.
- Deleuze, Gilles. "¿Qué es un dispositivo?" In *Michel Foucault, filósofo*. Barcelona: Editorial Gedisa, 1999: 155-163.
- Deleuze, Gilles. *Diferencia y repetición*. Buenos Aires: Amorrortu, 2002.
- Deleuze, Gilles y Félix Guattari. *Mil Mesetas: capitalismo y esquizofrenia*. Valencia: Pre-Textos, 2005.

- 24 Enric Miralles Moya, "On the trundling turk," *Revista Arquitectura*, no. 292 (1992): 85-88.
- 25 Deleuze y Tiquun, *Contribución a la guerra en curso*, 13.
- 26 Op. Cit.
- 27 VV.AA., *Enric Miralles 1972-2000* (Barcelona: Fundación Caja de Arquitectos, 2011); Anatxu Zabalbeascoa, "Veinte años sin Enric Miralles," *El País*, 3 de julio de 2020.
- 28 García Estévez, "Palabras, verbos...", 28.
- 29 García Estévez, "Palabras, verbos...", 47.
- 30 García Estévez, "Palabras, verbos...", 54.
- 31 VV.AA., *Enric Miralles. Obras y proyectos* (Madrid: Electa, 1996), 58-59.
- 32 Deleuze y Tiquun, *Contribución a la guerra en curso*, 107: reglas de los dispositivos.
- 33 Umberto Eco, *Los límites de la interpretación* (Madrid: DeBolsillo, 2017).
- 34 Deleuze y Tiquun, *Contribución a la guerra en curso*: 22. La cita original es de Foucault sobre Nietzsche: "supo servirse de la historia en beneficio de otra cosa: se trata de actuar contra el tiempo y de este modo sobre el tiempo, en favor, confíemos, de un tiempo por venir."
- 35 Sergei Einstein, "Palabra e imagen," en *El sentido del cine* (México: Siglo XXI Editores, 1974); actualizamos sus cuatro términos de *montaje: métrico, rítmico, asociativo e intelectual*.
- 36 Miralles Moya, "Rehabilitación del Mercado...", 34.
- 37 William Curtis, "Mapas mentales y paisajes sociales," *El Croquis*, no. 49-50 (1991): 6-21.
- 38 Título de la exposición "Enric Miralles con el tiempo" en Barcelona, en noviembre de 2013.
- 39 Anatxu Zabalbeascoa, *Arquitectura del tiempo. Time architecture: Miralles Tagliabue* (Barcelona: Gustavo Gili, 2013).
- 40 Arturo Blanco Herrero, "Flujo Laminar: el cementerio de Igalada y los procesos elásticos en la arquitectura de Enric Miralles y Carmen Pinós" (tesis doctoral, Universidad Politécnica de Madrid, 2015).
- 41 Josep Muntanya Thornberg, "Las estructuras de la memoria en la arquitectura de Enric Miralles (sobre la especificidad de la arquitectura)," en *3ZU: revista d'arquitectura*, no. 3 (1994): 71-77; *Arquitectura, modernidad y conocimiento* (Barcelona: UPC Edicions, 2002).
- 42 Josep Muntanya Thornberg, "Arquitectura, proyecto y memoria," en *DPA: documents de projectes d'arquitectura*, no. 18 (2002): 6-13.
- 43 Paul Ricoeur, *Tiempo y narración* (Buenos Aires: Siglo XXI Editores, 1983).
- 44 Emmanuel Levinas, *Totalidad e infinito* (Salamanca: Ediciones Sígueme, 2002), 275-296.
- 45 Ángel Martínez García-Posada, "Abecedario," en *Acciones comunes. Miradas e intervenciones urbanas desde el arte y la arquitectura* (Sevilla: Recolectores urbanos, 2014).
- 46 Alejandro Zaera Polo, "Una conversación con Enric Miralles," *El Croquis*, no. 72 (1995): 6-23.
- 47 Italo Calvino, *Seis propuestas para el próximo milenio* (Madrid: Ediciones Siruela, 2018), 135, a propósito del libro de Georges Perec, *La vida instrucciones de uso* (Barcelona: Editorial Anagrama, 2005).
- 48 Peter Buchanan, "Diálogo y depuración, Miralles y Pinós o el arte de la síntesis," en *Arquitectura Viva*, no. 13 (1990): 38-41.
- 49 David Hockney, *Catálogo de la exposición Hockney Fotógraf* (Barcelona: Fundació Caixa, 1985), 20.
- 50 Monserrat Bigas Vidal, "Procesos metodológicos en la construcción del proyecto arquitectónico" (tesis doctoral, Universitat de Barcelona, 2005): aborda los 15 puntos clave de su actitud deconstructiva.
- 51 Gilles Deleuze, *Kant y el tiempo*, Buenos Aires, Ediciones Cactus, 2008.
- 52 Ignacio González García, "Formalización de la ontología del tiempo en Deleuze," *ÉNDOXA: series filosóficas*, no. 40 (2017): 316.
- 53 Gilles Deleuze, *Lógica del sentido* (Barcelona: Ediciones Paidós, 1990), 197-200.
- 54 Gilles Deleuze, *Diferencia y repetición* (Buenos Aires: Amorrortu, 2002), 184. Deleuze, partiendo del cuerpo como límite de percepción y experiencia recrea el re-nombrado de todos los posibles escenarios que aquella disolución prescribe de manera cinematográfica, como si se tratase de recursos fílmicos, que lo alejan de la desestructuración constitutiva de la metafísica.
- 55 Gilles Deleuze y Félix Guattari, *Mil Mesetas: capitalismo y esquizofrenia* (Valencia: Pre-Textos, 2005), 267.
- 56 La tesis doctoral de Miralles, cita especialmente a G. Kubler, Sören Kierkegaard y G. Deleuze. Su aparente lado de los asuntos más teóricos, no restan de su profunda comprensión y ensayo.
- Deleuze, Gilles. *Dos regímenes de locos: textos y entrevistas, 1975-1995*. Valencia: Pre-Textos, 2008.
 - Deleuze, Gilles y Tiquun. *Contribución a la guerra en curso*. Madrid: Errata Naturae, 2012.
 - Derrida, Jacques. *Márgenes de la filosofía*. Madrid: Ediciones Cátedra, 1989.
 - Eco, Umberto. *Los límites de la interpretación*. Madrid: DeBolsillo, 2017.
 - Einstein, Sergei. "Palabra e imagen." In *El sentido del cine*. México: Siglo XXI Editores, 1974.
 - Foucault, Michel. "El lenguaje del espacio." In *Critique*, no. 203 (1964).
 - Foucault, Michel. "De los espacios otros." In *Architecture, mouvement, continuité*, no. 5 (1984).
 - García Estévez, Carolina Beatriz. "Palabras, verbos... y otros compañeros de viaje: una antología para Enric Miralles." In *DC. Revista de crítica arquitectónica*, no. 17-18 (2009): 9-60.
 - González García, Ignacio. "Formalización de la ontología del tiempo en Deleuze." In *ÉNDOXA: series filosóficas*, no. 40 (2017): 311-334.
 - Harvey, David. *La condición de la posmodernidad: investigación sobre los orígenes del cambio cultural*. Buenos Aires: Amorrortu, 2008.
 - Hockney, David. *Catálogo de la exposición Hockney Fotógraf*. Barcelona: Fundació Caixa, 1985.
 - Kauffman, Linda. *Malas y perversos: fantasías en la cultura y el arte contemporáneos*. Madrid: Ediciones Cátedra, 2000.
 - Kubler, George. *La configuración del tiempo: observaciones sobre la historia de las cosas*. Madrid: Nerea, 1988.
 - Levinas, Emmanuel. *Totalidad e infinito: un ensayo sobre la exterioridad*. Salamanca: Ediciones Sígueme, 1977.
 - Martín Passaro, Andrés. "La dispersión. Concepto sintaxis y narrativa en la arquitectura de finales del siglo XX." Tesis doctoral. Universitat Politècnica de Catalunya, 2004.
 - Martínez García-Posada, Ángel. "Abecedario." In *Acciones comunes. Miradas e intervenciones urbanas desde el arte y la arquitectura*. Sevilla: Recolectores urbanos, 2014.
 - Miralles Moya, Enric. "Escuela hogar en Morella." In *El Croquis*, no. 30 (1987): 76-77.
 - Miralles Moya, Enric. "El interior de un bolsillo." In *El Croquis*, no. 49-50 (1991): 199-233.
 - Miralles Moya, Enric. "On the trundling turk." In *Revista arquitectura*, no. 272 (1992): 85-88.
 - Miralles Moya, Enric. "Aus welcher Zeit ist dieser Ort? / From what time is this place?" In *TOPOS. European Landscape Magazine*, no. 8 (1994): 102-108.
 - Miralles Moya, Enric. "Palacio de deportes de Huesca." In *El Croquis*, no. 70 (1994): 36-39.
 - Miralles Moya, Enric. "Un retrato de Giacometti." In *El Croquis*, no. 72 (1994): 382-386.
 - Miralles Moya, Enric. "Las llaves de la ciudad." In *Hierros - Ferros - Irons*, 6-11. Barcelona: COAC, 1996.
 - Miralles Moya, Enric. "Rehabilitación del Mercado de Santa Caterina." In *El Croquis*, no. 100-101 (2000): 34-44.
 - Muntanya Thornberg, Josep. "Las estructuras de la memoria en la arquitectura de Enric Miralles (sobre la especificidad de la arquitectura)." In *3ZU: revista d'arquitectura*, no. 3 (1994): 71-77.
 - Muntanya Thornberg, Josep. *Arquitectura, modernidad y conocimiento*. Barcelona: UPC Edicions, 2002.
 - Muntanya Thornberg, Josep. "Arquitectura, proyecto y memoria." In *DPA: documents de projectes d'arquitectura*, no. 18 (2002): 6-13.
 - Oncina Coves, Faustino. "De la contracción a la dilatación del tiempo: tiempos menguantes y crecientes." En *Historia y grafía*, no. 44 (2015): 89-114.
 - Perec, Georges. *La vida instrucciones de uso*. Barcelona: Editorial Anagrama, 2005.
 - Ricoeur, Paul. *Tiempo y narración*. Buenos Aires: Siglo XXI Editores, 1983.
 - VV.AA. *Enric Miralles 1972-2000*. Barcelona: Fundación Caja de Arquitectos, 2011.
 - VV.AA. *Enric Miralles. Obras y proyectos*. Madrid: Electa, 1996.
 - Zabalbeascoa, Anatxu. *Arquitectura del tiempo. Time architecture: Miralles Tagliabue*. Barcelona: Gustavo Gili, 2013.
 - Zabalbeascoa, Anatxu. "Veinte años sin Enric Miralles." *El País*, July 3, 2020. https://elpais.com/cultura/2020/07/02/babelia/1593693900_321050.html
 - Zaera Polo, Alejandro. "Una conversación con Enric Miralles." In *El Croquis*, vol. 2, no. 72 (1995): 6-23.

José Manuel Barrera Puigdollers

Bachelor of Architecture ETSA, 1988. Doctor of Architect in 1994. Professor of ETSA since 1989. Full Professor in 1998. Studies in Contemporary Philosophical Thought in 2010. Research lines in Industrialized architecture, processes and systems, cartography, diagrammatic and post-metaphysical currents. Doctoral thesis "Towards a process architecture." COACV Doctoral Thesis Prize in 1996. Proposed Research Prize for the Department of Housing and COACV, 1996. Mention European 1990; Competitions won: Spain Telephone, Warehouse Ship Cable, Puerto Valencia; IES Chavás 2003 and Extension 2009; IES Orriols 2004; IES Benicarló 2010. COMV (Official College of Doctors) 2008, for rehabilitation of Headquarters in Valencia; Rehabilitation Hotel Valencia Regional Exhibition, Paz 42, Valencia 1909-2007. Responsible for BIC rehabilitation, San Jerónimo de Cotalba. Director of the Architecture and Thought Research Group, (2010).