

NAVEGAR EN EL TIEMPO. APUNTES SOBRE ENFOQUES DE TRABAJO EN ENRIC MIRALLES

NAVIGATING IN TIME. NOTES ON ENRIC MIRALLES' APPROACH TO WORK

Montserrat Bigas Vidal

EINA/Universidad Autónoma de Barcelona (UAB). Montserrat.bigas.vidal@gmail.com

Lluís Bravo Farré

Universidad Politécnica de Cataluña (UPC). lbravofarre@gmail.com

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

Recepción: 2020-09-21. Aceptación: 2020-09-01. [Páginas 120 a 132]

DOI: <https://doi.org/10.4995/eb.2020.14271>

Resumen: *Tras ganar su primer concurso, el Cementerio Nuevo de Igualada, Enric Miralles viaja a Estocolmo para visitar el Cementerio del Bosque, entrando así en contacto con la obra de Asplund. Miralles se interesa extraordinariamente por su enfoque arquitectónico, por el propio personaje y por la arquitectura nórdica en general. De Asplund le atrae el cuidado con que su trabajo se relaciona con los aspectos psicológicos más sutiles de la arquitectura, y su consciencia del papel clave del tiempo y de los ritmos de la naturaleza como lo único capaz -siempre desde la radical subjetividad de la mirada y sentimiento humano- de generar y dar sentido al espacio construido. A éstos valores básicos se suma otro fundamental e indisoluble de ellos: abordar el proyecto desde la más absoluta honestidad, con espíritu limpio -ingenuo, generoso-, receptivo a cada situación y atento a las respuestas de la propia intuición. Se genera así una respuesta única y original en cada circunstancia, evitando todo automatismo o artificio preconcebido. Las palabras de Miralles, Asplund, Aalto, Peter Smithson y las analogías con otras disciplinas permitirán un mejor entendimiento de esta forma de proyectar*

Palabras clave: *Enric Miralles; Proyecto de arquitectura; Peter Smithson; Asplund; Jujol; Tiempo.*

INTRODUCCIÓN

No es posible, tal vez, definir por escrito aquello que pueda ser esencial en la forma de hacer arquitectura de Enric Miralles. Cuando él mismo escribió sobre sus ideas al respecto, con motivo de su tesis doctoral,¹ lo hizo de manera coherente con el contenido de su pensamiento, mostrando simplemente un conjunto de materiales, sin imponer una interpretación previamente determinada, dejando que de sus interacciones entre ellos y con el lector resulte un juego abierto de cuestiones y sugerencias. Por ello, el objeto de estas notas será, pues, limitarse a destacar algunos rasgos diferenciales en su obra y su pensamiento, esperando que ello ayude a entender mejor cuales pudieron ser los objetos permanentes de su búsqueda, los valores recurrentes que subyacen en su arquitectura. Para ello, se vuelve sobre sus palabras (escritos, entrevistas y comentarios sobre su obra y su pensamiento) y se buscan respuestas también en la observación de algunos de los referentes habituales que solía citar.

Cuesta creer que en tan breve trayectoria vital sea posible producir una obra tan compleja, íntegra y coherente, instrumento de una reflexión permanente e intensa cuyo objeto es observar y tratar de comprender la



Abstract: *After winning his first contest, Cemetery Nuevo de Igualada, Enric Miralles travels to Stockholm to visit the Woodland Cemetery, where he comes in contact with the work of Asplund. He then develops an extraordinary interest for the architect's personal approach, the local landscape and Nordic architecture at large. He feels attracted to the way Asplund's work relates to the more subtle and psychological aspects of architecture as well as his apparent awareness of time and natural rhythms as key players in it - always from a place of radical subjectivity and an essential human feeling which strives to confer sense upon constructed space. Another fundamental and inseparable basic value to add would be the importance of approaching the project with absolute honesty and a pure spirit -ingenuous, generous, receptive to each situation and alert to the voice of intuition. By this means, a unique and original response is generated by each circumstance - and the arena of preconceived automatisms altogether avoided. Reading the words of Miralles, Asplund, Aalto, Peter Smithson as well as their analogies with other disciplines gives one a better understanding of such projecting methodology.*

Keywords: *Enric Miralles; architecture project; Peter Smithson; Asplund; Jujol; Time.*

INTRODUCTION

There is perhaps no single description of Miralles way to work. In his own descriptions of it found in his doctoral dissertation,¹ he remains coherent to the content of his thoughts, bringing forth a cluster of materials exempt from predetermined interpretation, allowing for an unscripted interaction among themselves and with the reader -and the organic emanation of related questions and suggestions. These notes will, then, do no more than point to some of the most noticeable, defining traits in both his *oeuvre* and his thought, hoping to better elucidate that which was the permanent object of his search: the unshakeable, core values of his architecture.

To that aim, we will return to his own words (texts, interviews, his own comments regarding his work and thinking process) as well as looking for clues in the study of the references he most often cited.

It is hard to believe that such a short life trajectory could yield such a complex body of work. One of sound integrity and coherence, which was employed as the instrument of a deep, on-going exploration not only of the nature of reality, but of the mind and heart of the subject who experienced it. We take the opportunity here, too, to express our gratitude for all that his

naturaleza de una realidad que incluye el funcionamiento de la mente y del corazón del propio sujeto de esta experiencia. También -de paso- se expresa aquí gratitud por cuanto se ha podido aprender -y al parecer se seguirá aprendiendo- del estudio de su legado y de los momentos compartidos con él en diversos encuentros, en el estudio o en la universidad. Enric Miralles es, posiblemente, un caso único de coherencia absoluta -integridad y autenticidad- entre su obra, su pensamiento, su actividad social, y su forma de enseñar y vivir, compartiendo sus certezas y dudas, aprendiendo él mismo en el propio acto de enseñar; uno de los muy pocos profesores que permanecen en el recuerdo de quienes le trataron, muchos años después de dejar la universidad.



FIG. 1

ASPLUND, SMITHSON, RUSKIN, LE CORBUSIER...

En diciembre de 1987, en los inicios de su carrera, Enric Miralles presentó algunos de sus proyectos en la Escuela de Arquitectura de Valencia. En el posterior debate con los estudiantes, preguntado sobre las influencias de otros arquitectos en su trabajo, recordó la figura de Gunnar Asplund y particularmente su proyecto de cementerio en Estocolmo (Fig. 1 y 2). Miralles y Pinós habían ganado recientemente el concurso para el cementerio municipal de Igualada y visitado poco después la obra de Asplund.² Miralles confesó su admiración e interés por el personaje y su arquitectura, por la manera en que abordó el proyecto, que trataba principalmente de cómo dialogar con los sentimientos y las emociones de los visitantes en esa circunstancia -ánimica- especial (Fig. 3 y 4). En ocasiones posteriores, se referirá a algunos episodios concretos del proyecto de Asplund, como el gran movimiento de tierras realizado para crear una colina artificial que acompaña al recorrido ascensional desde la entrada, siguiendo el muro que resguarda la zona de los nichos; o pequeños detalles como la imagen de un laberinto grabada en el pavimento frente al banco de la sala de espera de las capillas, justo donde probablemente reposará la mirada perdida de quien se siente en él.

Muchos años antes, era Alvar Aalto quien destacó la influencia decisiva que el descubrimiento del enfoque de Asplund tuvo en su propia forma de proyectar. Sus comentarios sobre el proyecto para la Exposición Internacional de Estocolmo en 1930, o la reseña sobre su arquitectura, escrita con motivo de la temprana muerte del maestro sueco, podrían aplicarse también a Miralles sin mediar apenas modificación: "El objeto de la exposición es una celebración sin ninguna noción preconcebida sobre si

legacy has taught us to this point, for what it has yet to teach and for all the moments shared in our many encounters at the studio or the university. A trait unique to Miralles was the congruence of all the facets of his life. Stemming from authenticity, his *oeuvre*, thought, social activity, approach to teaching -and to life- transpired in alignment. He would share his doubts and certainties with his peers and students and he kept learning himself in the practice of teaching. He is one of the few professors whose impression on those who interacted with him has remained bold and meaningful to this day.



FIG. 2

ASPLUND, SMITHSON, RUSKIN, LE CORBUSIER...

In December 1987, at the start of his career, Enric Miralles presented some of his projects at Valencia's School of Architecture. When, in the ensuing debate with the students, he was asked about his creative influences, he recalled the effect that Gunnar Asplund's had had on his work - the Stockholm Cemetery project (Fig. 1 and 2). Miralles and Pinós had recently won the contest for the municipal cemetery of Igualada. They visited the work of Asplund soon after, where Miralles expressed great admiration both for the character and his work.² Here in particular, he was interested by Asplund's way of thinking of the cemetery as a dialogue with human emotions - the feelings which the visitors, in such exceptional circumstances, must be invaded by (Fig. 3 and 4). On later occasions, he referred to particular episodes of Asplund's project, such as the great movement of soil that took place in order to create an artificial hill that delineates the ascending path through the cemetery, running next to a wall that protects the area where the niches are; or he noticed some details, such as the image of a labyrinth on the pavement in front of a bench, at the chapel's waiting room - edged, with calculation, where it will meet the gaze of those who sit there.

Many years prior to that, it was Alvar Aalto who remarked the decisive influence that discovering Asplund and his way of designing had in his work. His comments on the project for the International Exhibition of Stockholm 1930, or the note that he wrote about the Swedish master's architecture, with the motive of his early death, could just as well be attributed to Miralles - barely needing to change a word: "The purpose is a celebration with no preconceived notions as to whether it should be achieved with architectural

debe ser conseguida por medios arquitectónicos o por otros medios...no es una composición en piedra, vidrio y acero...más bien una composición en casas, banderas, reflectores, flores, fuegos artificiales, gente feliz y manteles limpios...Quien critique esta arquitectura tan solo desde el punto de vista de los ejes y los ángulos de las fachadas, jamás, si en su pequeño ego llega a un juicio positivo o negativo, descubrirá la mentalidad que ha sido la fuerza motriz de esta empresa..."³

Alvar Aalto atribuyó el acierto del proyecto a una estrategia de Asplund basada en una suerte de *negación de la arquitectura* en favor de valores eternos ejemplificados por elementos tan cotidianos como lámparas de papel en los árboles sobre mesas de café, turistas felices pedaleando en un patín por la bahía, tulipanes en el jardín o fuegos artificiales. Con motivo de su temprana muerte en 1940 -a los 55 años- glosó en un breve escrito la figura del arquitecto y su innovadora aproximación a la arquitectura. Para Aalto, Asplund fué un pionero en la exploración de una *arquitectura viviente*, capaz de conectar el futuro con la tradición conservando intacta esa cualidad; una obra tan ajena a las rutinas formales del academicismo acrítico como al abuso de un supuesto progreso basado en la expresión vacía de la tecnología. En esas líneas recordó el día en que conoció a Asplund, sentados ambos en las butacas del teatro Skandia -uno de sus primeros proyectos- poco antes de su inauguración. El techo abovedado y pintado de azul añil evocaba recuerdos del viaje de Asplund por el sur de Italia:

"Mientras construía esto pensaba en los anocheceres de otoño y las hojas amarillas," dijo Asplund mostrándome el espacio sin límite de la sala con sus lámparas amarillas. Yo tuve la impresión de que aquella era una arquitectura donde los sistemas habituales no habían servido como parámetros. Aquí el punto de partida era el hombre, con todos los infinitos matices de su vida emocional, y la naturaleza. ..Una arquitectura nueva ha hecho su aparición...una que también incluye el estudio de los problemas psicológicos -la naturaleza desconocida del hombre- en su totalidad. Esta última ha probado que el arte de la arquitectura continúa teniendo recursos inagotables y medios que fluyen directamente de la naturaleza y de las inexplicables reacciones de las emociones humanas. Dentro de esta última arquitectura Asplund tiene su sitio..."⁴



FIG. 3

or other means. It is not a composition in stone, glass, and steel... But rather a composition in houses, flags, searchlights, flowers, fireworks, happy people and clean tablecloths. (...)He who criticises the exhibition architecture only from the point of view of axes and facade angles will never, whether his little ego arrives at a positive or negative judgement, discover the mentality that has been the driving force behind the enterprise..."³

Alvar Aalto attributed the project's success to a strategy based on a kind of negation of architecture for architecture's sake, in favour of eternal values exemplified by simple everyday objects, such as paper lamps hanging from trees over coffee tables, happy tourists pedalling on boats through the bay, tulips in the garden or fireworks. Prompted by the event of his early death on 1940 - at 55 years of age - Aalto dedicated Asplund a short text, celebrating the innovativeness of his work. For Aalto, Asplund pioneered the exploration of a living architecture, one able to connect future and tradition without detracting from the latter; a kind of work so alien to the formal routines of academicism as to the overuse of a so-called progress based on the empty manifestation of technology. In those lines he remembered the day he met Asplund for the first time. They were both seated at Skandia theatre - one of his first projects - before its inauguration. The ceiling, which was curved and painted indigo blue, evoked memories of Asplund's travels through the South of Italy:

"While I was building this, I thought of autumn evenings and yellow leaves," said Asplund as he showed me the auditorium unlimited space with its yellow light fixtures. I had the impression this was an architecture where ordinary systems had not served as parameters. Here the point of departure was man, with all the innumerable nuances of his emotional life and nature... A newer architecture has made its appearance... One that continues to use the tools of the social sciences, but that also includes the study of psychological problems - the unknown man - in his totality. The latter has proved that the art of architecture continues to have inexhaustible resources and means which flow directly from nature and the inexplicable reactions of human emotions. Within this latter architecture, Asplund has his place..."⁴

Reinforcing aspects of the same question, Miralles showed, in another informal conversation, his interest for using the act of projecting as a means to look for the specificity of architecture - the subjects of expression this discipline has an advantage over the rest: "Behind all of this there is an idea which I find rather important, a classical idea: at the end of all this, we can ask ourselves what things architecture is really about. Or almost, to think of the present validity of that neoclassical question: Can or cannot sculpture express pain? I'm referring to Laocoonte, by Lessing. Can or cannot architecture express certain dramas? Or can it only ever express itself, as believed by Loos and company? As you keep trying, you understand there are some things you can talk about and some you can't..."⁵

Miralles pointed, too, to the importance of preserving a project's integrity from its conception. The work's meaning and its content cannot be something which is foreign to its process of ideation and later added to its surface. His way of approaching teaching remains faithful to that aim as well: each student is to embark on a reflective process by means of experimentation. Preconceived automatisms are to be avoided: "...Students must understand anything they're doing is valuable... Transform that into what we usually call architecture."⁶ To accomplish that, it is necessary to generate personal learning processes derived from the observation of one's personal experience - cultivating intuition; learning cannot therefore consist of an accumulation of data and rules, but rather be a personal foray from the known into the unknown, beyond the blocks and resistance of the mind: it is not advisable to approach a project with a set of pre-established rules



FIG. 4

Abundando en aspectos de esa misma cuestión, en otra conversación informal, Miralles mostró su interés por descubrir, a través de la acción de proyectar, cuál es la especificidad de la arquitectura, los temas de expresión que ésta puede afrontar con ventaja respecto de otras artes: “Detrás de todo esto hay una idea que me parece que es bastante importante, una idea clásica: al final de todo esto, podemos preguntarnos de qué cosas realmente puede tratar la arquitectura. O casi, pensar en la vigencia de aquella pregunta de los neoclásicos: ¿La escultura puede expresar el dolor o no? Me refiero al Laocoonte, de Lessing. ¿La arquitectura puede expresar ciertos dramas o no? ¿O puede expresarse solo a sí misma como Loos y compañía creían? Tu vas probando y comprendes que puedes hablar de ciertas cosas y de otras no...”⁵

Además, Miralles defendió la importancia de preservar la integridad de los proyectos de arquitectura desde su concepción. El significado de la obra, su contenido, no puede ser algo ajeno al proceso de ideación y añadido posteriormente a su superficie. También su forma de abordar la enseñanza es coherente con ese mismo objetivo: se trata de un proceso de reflexión personal de cada estudiante a partir de la experimentación. Se debe evitar cualquier automatismo preconcebido: “...que los estudiantes comprendan que cualquier cosa que estén haciendo tiene valor... transformar eso en algo

about how it should be, because this attitude prevents facing it from the unique situation of each moment, creates a wall between the subject and reality; pre-established beliefs and dogmas prevent proper observation, understanding and the stimulation of our own processes. Regarding the question of past and tradition, one must process the past just as one more (present) element, always with a total freedom of use, assimilation and transformation - and without allowing it to constitute a direct response to a present situation.

Miralles was deeply interested in Le Corbusier, Asplund, Charles and Ray Eames and Louis Khan and tried to learn everything that could be learned about them, beyond their professional output. Among his contemporaries, it may be Alison and Peter Smithson with whom he shared the most architectural attitudes, standpoints and sensibilities. Together, they navigated experiences like the process of construction of an experimental solar pavilion -Upper Lawn Solar Pavilion, a living manifesto of architecture’s current values. Miralles was interested in the Smithson’s vision of the different orders of nature and their idea of architecture as an intuitive, spontaneous response - incomplete and specific to certain needs and a certain place. Under no circumstance would the imposition of a formal order be acceptable. Time is, too, an inherent architectural material with a

que normalmente llamamos arquitectura.”⁶ Para ello, es necesario generar procesos personales de aprendizaje basados en la observación de la propia experiencia, en el desarrollo de la intuición; el aprendizaje no puede, por tanto, consistir en una acumulación de conocimientos y reglas existentes sino en un movimiento personal de lo conocido a lo desconocido, sorteando las resistencias y bloqueos de la mente. No conviene abordar el proyecto a partir de una serie de reglas previamente asumidas sobre cómo ha de ser, porque esa actitud impide afrontarlo desde la situación -única- del momento, genera una barrera entre el sujeto y la realidad; las creencias preestablecidas, los dogmas, nos impiden observar, comprender y estimular nuestros propios procesos. En cuanto al pasado y la tradición, debe procesarse como un elemento -actual- de trabajo más, con total libertad para usarlo, asimilarlo y transformarlo, sin permitir que se constituya sin más en respuesta directa a una cuestión actual.

Miralles se interesó muy especialmente por personajes como Le Corbusier, Asplund, Charles y Ray Eames y Louis Kahn; de ellos intentó saber todo lo posible, más allá del interés por su obra. Entre sus contemporáneos, tal vez sean Alison y Peter Smithson con quienes más compartió sensibilidades, planteamientos y actitudes frente a la arquitectura. Juntos abordaron experiencias como el proceso de construcción y uso de un pabellón solar experimental -Upper Lawn Solar Pavilion-, un manifiesto vivo sobre valores actuales en arquitectura. De los Smithson, Miralles se interesó por su visión de los distintos órdenes de la naturaleza, la idea de arquitectura como respuesta espontánea, intuitiva, incompleta y diferida en el tiempo a una necesidad concreta y a un lugar. En ningún caso sería aceptable la imposición de un orden formal. Importa ser consciente del *papel decisivo del tiempo* como material inherente a la arquitectura: “En las escuelas de arquitectura -dice Smithson- se enseña a proyectar edificios de principio a fin, y en la vida real eso casi nunca ocurre.”⁷

Así pues, el arquitecto debe ser consciente de que su intervención se limita a una breve interacción con una situación; con una serie de circunstancias, necesidades y posibilidades que incidirá momentáneamente en un proceso permanente de transformación. Smithson se muestra en desacuerdo con la forma en que algunos arquitectos reconocidos y técnicamente competentes, utilizan la composición en lugar de la intuición, imponen en sus edificios cuestiones formales y eso los entorpece.”⁸ El equivalente en literatura serían las novelas de -por ejemplo- Henry James: para Alison y Peter Smithson esos trabajos, aunque correctos y bien compuestos, finalmente aburren y resultan previsibles por predominar en ellos el formalismo y la composición.

Para clarificar esta diferencia entre técnicas y estrategias creativas, a la vez decisiva y sutil, resulta útil el empleo de un símil literario. En un ensayo sobre el tema, Rafael Sánchez Ferlosio afirma que admitir que el objeto de la literatura sean los sentimientos, no autoriza -más bien al contrario- a manipularlos fabricando “toda clase de insidias para atentar contra los lagrimales, desde las más burdas y artificiosas hasta las más sutiles y veraces.”⁹ Lo fundamental es comprender la diferencia entre fabricar y engendrar, *genitum versus factum*. Ferlosio menciona como ejemplo positivo el pasaje de la Odisea en que Euriclea, la vieja ama de Ulises, al lavarle los pies cuando este regresa a Itaca oculto tras su disfraz de mendigo, le reconoce por una cicatriz. Sorprendida, suelta el pie bruscamente y se derrama el agua del caldero. Los efectos sobre el lector -dice Ferlosio- son múltiples e imprevisibles: “El bronce resuena y el caldero se vuelca y toda el agua se derrama por el suelo de la sala, como si el caldero dijera todo lo que el resonante y desbordante corazón de Euriclea tiene que callar.”¹⁰ La absoluta sobriedad y credibilidad de este episodio justifican -según Sánchez Ferlosio- el mayor prestigio literario de que ha venido gozando la Odisea frente a otro tipo de obras más artificiosas. La razón sería que el episodio no ha sido conscientemente elaborado por el poeta artificiosamente para

decisive role one must be aware of: “In architecture schools -says Smithson - they teach you to project buildings from beginning to end whereas, in real life, that hardly ever happens.”⁷

The architect must, then, be aware that his intervention in any one situation will be but a brief interaction. He will momentarily act on a series of circumstances, needs and possibilities and alter their course of transformation in a permanent way. Smithson disagrees with the way in which “some renowned and technically competent architects favour composition over intuition, hindering their designs with formal presets.”⁸ A parallel in literature could be, for example, the novels of Henry James: Alison and Peter Smithson feel that these works, though correctly built and well composed, have been robbed of their potential interest by the predictability of their formalism.

A literary simile here will serve us to clarify the subtle, yet decisive difference between technique and creative strategy. In an essay on the matter, Rafael Sánchez Ferlosio states that admitting that emotions are the object of literature does not authorize one - rather, it does the opposite- to manipulate them to fabricate “all kinds of plots to charge at the tear glands, from the most blatant and artificial to the most subtle and believable.”⁹ It is fundamental to understand the difference between generating and fabricating, *genitum versus factum*. Ferlosio chose, as a positive example, the passage from The Odyssey in which Eurycleia, Odysseus’ old maid, recognizes his scar and suddenly realises the beggar whose feet she is washing is Odysseus. Astonished, she lets go of his foot and the cauldron spills its water. The effects of this passage on the reader - says Ferlosio- are multiple and unpredictable: “The bronze collides noisily, the cauldron tumbles and the water spills all over the room, as if illustrating the emotional burst Eurycleia’s heart must silence.”¹⁰ It is the absolute veracity and sobriety exemplified in this episode that justify - according to Sánchez Ferlosio - the greater literary prestige that The Odyssey has enjoyed for so long, compared to other works of the more cunning, manipulative sort. The reason being that the episode here was not created with the deliberate intent of manipulating feelings, but rather of simply offering an image which surfaces unpredictably before the eyes of the author, triggering an emotional process within them. A spontaneous experience which springs from - and flows within- the time-space of his imagination. A type of event must never be fabricated at will, but naturally discovered and preserved. Its nature is subtle. To the point that -says Ferlosio, just the act of pointing at it will destroy and fake it:

“...In a way, like anything that is simply born, which will be destroyed and faked by the mere act of treating it as a fabrication. In the cauldron episode one can feel the poet’s single, pure will to be able to hear the sound of the events -and the fact that they’re imaginary poses no object to their ability to produce sounds- in lieu of a spurious will to create noise with them, to deliberately make them clash... Facts sound of nothing but tin can when shaken to create noise. The cauldron episode is more authentic, therefore, not because it’s better invented, but because it truly happened (and the fact that the place where it took place was the writer’s fantasy bears no relevance, as I have already said).”¹¹

Ferlosio admits, however, that it would not be easy to devise a reliable criteria with which to distinguish the *factum* from the *genitum* of each particular case - or to know which processes of the soul and the mind may give place to one or the other. He considers, nonetheless, the existence of that *genitum* character to be inevitable for literature which, in turn, entails the need for an attitude of “pure receptivity, of essential passivity on the part of the author.”¹² Moreover, for Smithson -and for Miralles- that

manipular deliberadamente el sentimiento del lector, sino que se trata de una imagen imprevisiblemente aparecida a los ojos del autor *a vueltas en todo caso, de su propia emoción con los sucesos*, una experiencia vivencial que espontáneamente ha ocurrido -ha fluido- en el nivel espacio-temporal de su imaginación. Un fenómeno así no puede provocarse a voluntad, debe ser descubierto y preservado. Su naturaleza es sutil hasta el punto que -dice Ferlosio- por el solo hecho de señalarlo se destruye y se falsea:

“...lo mismo que, en cierto modo, se falsea y se destruye cualquier cosa simplemente *nacida*, al tratarla como si fuese *fabricada*. En el episodio del caldero se siente la sola y pura voluntad, por parte del poeta, de escuchar el sonido de los hechos mismos -y no importa que sean imaginarios para que tengan su propio sonido- y no una espuria voluntad de meter ruido con ellos, haciéndolos chocar deliberadamente...los hechos no suenan más que a lata cuando se los agita para meter ruido con ellos. El episodio del caldero no es más fidedigno porque *esté mejor inventado*, sino porque *eso es lo que ocurrió* (y ya he dicho que no importa que sea sólo la fantasía del rapsoda el lugar donde ocurrió).”¹¹

Ferlosio reconoce, sin embargo, que es difícil encontrar un criterio para diferenciar en cada caso lo *factum* de lo *genitum* o saber qué procesos del alma o de la mente dan lugar a uno u otro. Aún así, considera ineludible la existencia de ese carácter -*genitum*- para la literatura, lo cual comporta la exigencia de una actitud de “pura receptividad, de una esencial pasividad por parte del literato.”¹² En cambio, para Peter Smithson, -y para Miralles- esa no deseable voluntad de manipulación forzada se extiende, en arquitectura, a imponer una determinada composición formal o un deliberado predominio de lo tecnológico (en realidad otra variante de expresión formal), o incluso aplicar a los proyectos teorías previamente desarrolladas, es decir, dejar que una serie de ideas abstractas del autor acaben decidiendo la forma de vivir las personas.¹³ Las reflexiones y las ideas deben seguir siempre a la acción, no precederla; deben ser conclusiones extraídas de experiencias concretas en la práctica de la arquitectura. La única erudición deseable en un arquitecto y aplicable a su acción es la que proviene, fundamentalmente, de la curiosidad y de la observación: “de querer entender las cosas, pero no cosas en abstracto, sino las cosas con las que te tropiezas.”¹⁴

En un comentario anexo a esa misma entrevista, Anatxu Zabalbeascoa se refiere al título *The Charged Void (El vacío cargado)* elegido por Smithson para la recopilación de sus escritos. El espacio es un concepto neutro, algo inexistente por sí mismo; sólo la actividad y el espíritu humano pueden darle sentido y esa capacidad de conferir significado es el rasgo esencial de la arquitectura.¹⁵ Una forma de hacerlo sería lo que Smithson llama *orden conglomerado*: configurar -ordenar- los llenos y vacíos de manera análoga a aquella en que crecían en la antigüedad los pueblos y ciudades; atender a factores diversos y a necesidades humanas físicas y anímicas que no son prioritariamente visuales; responder a la topografía, a las disponibilidades económicas, a las circunstancias concretas de índole diversa... usar y cultivar la intuición. Se garantiza así que el resultado sea único, innovador y fresco en cada caso y además, -paradójicamente, por añadidura- espontáneo, natural y expresivo también en su aspecto formal.

Así pues, Smithson y Miralles coinciden en que sólo en las diferentes arquitecturas, en los lugares construidos de una u otra manera como respuesta ante una circunstancia tiene sentido la experiencia de espacio. El espacio como concepto abstracto, pretendido objeto preferente de manipulación directa es, para Miralles, algo escurridizo y difícil de entender por sí mismo; sin embargo, no sucede lo mismo con el tiempo (Fig. 5): el tiempo es “un material que forma parte de la arquitectura consustancialmente, es decir, con la misma importancia que los ladrillos.”¹⁶



FIG. 5

forced and undesirable manipulative will would extend, in architecture, to the imposition of pre-determined final composition, to the deliberate predominance of technology (which is another variant of formal expression), or even to the application of previously developed theories -never allowing for the emergence of a series of abstract ideas to organically form and yield decisions regarding how to best shape life in a given space.¹³ Reflections and ideas must always follow action, not precede it; they must be the conclusions extracted from specific experiences in the practice of architecture. The only desirable erudition is the one that originates, fundamentally, from curiosity and observation: “From wanting to understand things; not things in abstract, but the things you stumble upon.”¹⁴

In a comment annex to that same interview, Anatxu Zabalbeascoa mentions *The Charged Void*, the title Smithson chose for the compilation of his writings. Space -according to Smithson- is a neutral concept, in-existent by itself. It can only be granted meaning by human activity and spirit: that is the central ability fuelling all architectural practice.¹⁵ One way to approach this would be what Smithson calls a conglomerate order: Configuring -arranging- the empty and filled spaces in a manner that is analogous to the way they occur in old villages and towns. To attend to diverse factors: physical and emotional needs beyond the visual, the local topography, its

Construir o derruir no son más que dos maneras de acelerar el tiempo: "la solución para relacionarse con el tiempo no es hacer cosas indestructibles... me parece más importante aprender a *navegar en el tiempo* y trabajar con él conscientemente... la permanencia es contraria a la existencia."¹⁷

Que el tiempo es materia básica en otras disciplinas o actividades como el cine o la música es algo conocido; la forma en que el tiempo interviene en otras artes plásticas visuales o en la arquitectura, sin embargo, es menos evidente pero no por ello menos decisiva. Es ahí, en ese flujo temporal de la acción creativa donde momentos o episodios equivalentes a los que comenta Ferlosio en literatura, deben poder *ocurrir* y ser descubiertos. Cineastas como Bergman y Tarkovsky, entre otros, han comentado también la importancia del tiempo como material básico con el que trabajar y el extremo valor de la aparición de momentos afortunados.



FIG. 6

Quizás porque esa preeminencia del tiempo se evidencia también en la obra de Le Corbusier, -otro de los personajes por los que Miralles se interesa desde sus inicios y cuya presencia no deja de sentirse, más o menos intensa, a lo largo de toda su obra-, Josep Quetglas se vale del cine como analogía para intentar captar aquello que hace única a su arquitectura. Quetglas utiliza para ello un escrito en que la cineasta Maya Deren intenta definir el objetivo último de su creación:

"Una vez terminada mi primera película, cuando me pidieron definir el principio que encarnaba, respondí que la función del cine, como la de las otras artes, era provocar una experiencia -en este caso una realidad psicológica. Pero la propia creación de la segunda película me llevó a responder a una pregunta similar, insistiendo en otros aspectos. Esta vez, la realidad tenía que comprobar la capacidad del cine para manipular el Tiempo y el Espacio. Al final de la tercera película también cambié el enfoque, subrayando en esta ocasión, en el plano fílmico, una entidad visual capaz de crear por sí misma una necesidad dramática, en lugar de depender o de ser resultado de un desarrollo dramático subyacente. Ahora, sobre la base de la cuarta película, creo que todas las demás posibilidades deben mantenerse, pero debe prestarse atención particular a las posibilidades creativas del tiempo, y que la forma en su conjunto debe ser ritual."¹⁸

economic resources, any number of circumstances of any possible type... and, naturally, to the use and cultivation of intuition. This is an approach which absolutely guarantees a unique result every time. A fresh innovation, spontaneity and individual expressiveness which, paradoxically, will extend over its formal aspect as well.

Smithson and Miralles agree that only in different architectures, in places built in one way or another as a response to a specific circumstance does the experience of space make some sense. Space as an abstract concept, for Miralles, is something elusive and hard to comprehend by itself. This is not, however, the case with time (Fig. 5)- of which he says: "Time is a material which is constitutionally part of architecture, which is to say, as important as bricks."¹⁶ Building and destroying are but two ways to accelerate time: "The way to be in good relationship with time is not to build indestructible



things... I think it's more important to learn to navigate in time and work with it consciously... Permanence is contrary to existence."¹⁷

It is well-known that time is a basic material in other disciplines or activities such as can be cinema or music. The way in which time intervenes in other visual arts or in architecture, however, while rather less evident, is not less decisive. It is there, in the temporal flow of creative activity, that moments or episodes like the ones described by Ferlosio may be discovered. Filmmakers such as Bergman and Tarkovsky, have, among others, incised on the importance of time as a basic material - as well as agreed about the priceless value of lucky moments.

Pre-eminence of time is evidenced as well in the work of Le Corbusier - another character Miralles has looked up to since his early stages and whose presence, with varying intensity, can be sensed throughout the course of his whole trajectory-, Josep Quetglas employs Cinema as an analogy to capture that which makes Le Corbusier's architecture unique. To that aim, he uses a text in which filmmaker Maya Deren tries to define her latest creative ambition:

"When I finished my first film, I was asked which principle it embodied. I answered that the role of cinema, like that of other arts, was to provoke an experience - in this case, a psychological reality. The creation of my second film, brought me to answer a similar question insisting,

Para Quetglas, toda la arquitectura de Le Corbusier cabe en esta definición de Maya. Se trata de poner en marcha un mecanismo capaz de *crear por sí mismo una necesidad dramática*. La obra no se basa en una representación, se ubica, en cambio, en la existencia como un fenómeno natural más (Fig. 6). Miralles comparte con Le Corbusier su interés por la comprensión del funcionamiento espontáneo de la realidad a todos los niveles sin diferenciación, de la naturaleza, de aquello que llamamos el mundo -físico y psicológico, consciente e inconsciente- como sistema -medio- en constante transformación. Una totalidad en movimiento -transformación constante- de la que forma parte el hombre, su cultura, su memoria, su propio tiempo y su contexto físico sin solución alguna de continuidad. Esta concepción la ilustran, por ejemplo, sus comentarios sobre los bocetos para un proyecto de embarcadero en Tesalónica:

"(...) te das cuenta de que allí delante tienes el monte Olimpo, de que hay toda una especie de ciudad, que hay trazas más antiguas de otras épocas, incluso de la Edad del Bronce...Moverte así a través del tiempo e ir descubriendo cosas. Es una pasada cuando ves la capacidad que tiene una cosa de conectarse a sí misma y, sin dejar de serlo, ir siendo otras cosas...En Tesalónica nos encontramos de un modo sorprendente moviéndonos en cosas que parecían astas de toros -que también es una figura "lecorbusieriana," el movimiento del agua, el nacimiento de esas figuras dentro..."¹⁹

En la forma en que Miralles afronta ese proyecto -Tesalónica- es la propia acumulación sucesiva de estratos históricos y acontecimientos la que acaba por conferir al lugar un carácter atemporal: "La primera lección que se aprende trabajando en lugares de gran riqueza histórica es una curiosa relatividad personal. No se sabe bien a cual tiempo hace referencia. Empieza la búsqueda de lugares con un carácter atemporal, en lo profundo de los recuerdos personales."²⁰ Como ocurre también con el caso de Asplund, no se trata, en el fondo, de distintos proyectos. Existe en realidad un único proyecto para cada arquitecto, una búsqueda obsesiva que nace y va evolucionando en el tiempo, transformándose y adaptándose a cada circunstancia concreta en una sucesión -infinita- de variaciones: "...esto es lo que es interesante de mantener ciertas formas o ciertos modelos de reconstruir un espacio... Que aquello que ha sido necesario para hacer un proyecto continúe...no entender jamás los proyectos como piezas terminadas."²¹

Se ve, por tanto, como para estos arquitectos, su arquitectura -su obra- puede entenderse como un elemento viviente que se transforma y que se reproduce. Algo inseparable de su propia realidad subjetiva, engranado en un sistema -realidad- mayor que la contiene. En la observación reflexiva de ese mundo, su curiosidad y la interacción productiva constante con el mismo, encuentran las referencias para su aprendizaje y su propia evolución. Le Corbusier ha tomado de John Ruskin -personaje decisiva y permanentemente influyente en su pensamiento según su propia confesión- su capacidad para construir una mirada nueva sobre todos los aspectos del arte, a partir de la observación receptiva y directa -infinita curiosidad- sobre el funcionamiento del mundo, del espacio y del tiempo, de lo humano y de lo natural, indisoluble de su reflexión en la propia subjetividad. En un pasaje de su autobiografía, Ruskin lo cuenta así:

"Todo mi placer consistía en observar sin que se notara mi presencia, -si hubiera podido ser invisible, mejor aún. Estoy interesado en el hombre y su comportamiento exactamente de la misma manera en que lo estoy por las marmotas y las gamuzas, por las truchas y los herrerillos. ¡lo que más desearía es que estuvieran quietos permitiéndome verlos en lugar de correr a sus cumbres y a sus madrigueras! La vida que mora en la tierra -la que paze y nidifica en

however, on other aspects. Now, reality had to test cinema's ability to manipulate Time and Space.

By the end of the third film, I changed my approach, emphasising, on this occasion, on the cinematic plane: a visual entity able to create a dramatic need by itself - instead of depending or being the result of a subjacent dramatic development. Now, regarding the basis of the fourth movie, I think all other possibilities must remain in place but one must, however, pay attention to the creative possibilities of Time, and the total form of its sum must be ritual."¹⁸

Quetglas thinks the whole Le Corbusier's architecture can be said to adhere to this definition. The point here is to turn on a mechanism which can create, all by itself, a dramatic need. The work is not based on representation - rather it exists in the world as one more natural phenomenon (Fig. 6). Miralles shares with Le Corbusier his interest for the spontaneous ways of reality on all its levels. Making no distinction between nature and that which we refer to as the world - physical, psychological, conscious and unconscious - as a system and medium in constant transformation. A forever changing totality - which humanity, its culture, memory, time and physical context are a part of and have no definitive solution for. Illustration of this concept can be found if we look at the comments Miralles wrote accompanying the sketches of a project for a pier in Tesseloniki:

"(...) you realise that right before Mount Olympus there is a whole kind of city, that there are older traces from older eras, even from the Bronze Age... Moving like this through time, discovering things. It is amazing when you see one thing's ability to connect to itself and, while remaining itself, becoming other things... In Tesseloniki we find ourselves, in a surprising way, moving *in* things that looked like bulls horns which is also a "Corbusierian" figure, the movement of water, the birth of other figures within..."¹⁹

Miralles' strategy to face this project - Tesseloniki - consists of a successive accumulation of historical strata, data and events, which confers a place an atemporal character: "the first lesson one learns working in a place of great historical wealth is a peculiar personal relativity. One does not really know what time period is being referenced. In the depths of personal memories, a search for places with an atemporal character begins."²⁰ As with Asplund, it is, ultimately, not about different projects, but rather there is only the one project for each architect. An obsessive quest which is born and is to evolve through time, transforming and adapting to each specific set of demands in an endless string of variations: "... What's interesting about maintaining certain ways or certain models of reconstructing a space...That which was necessary to ensure a project could go on... To never see projects as finished works."²¹

This shows us how their architecture, their work, for these architects, can indeed be understood as a type of living matter which transforms and reproduces. It is inseparable from its own subjective reality and simultaneously ingrained in a bigger system - reality- that contains it. In the reflexive observation of that realm, with curiosity and in a state of constant, productive interaction, they discover the references for their own evolutive process. Le Corbusier has taken from John Ruskin -a figure who, according to his own confessions, bore a decisive and permanent influence on his thoughts - the ability to form a whole new gaze towards all facets of art. From a place of receptive and direct observation, he exercised an infinite curiosity about the way everything in the world works - space and time, nature and artifice - which was inseparable from his own reflection in subjectivity. Ruskin spoke about it like this in his autobiography:

ella, -la fuerza espiritual del aire, las rocas, las aguas, permanecer en medio de todo ello, disfrutarlo y maravillarse, ayudar si ello fuera posible, -aunque más feliz si mi ayuda no fuera necesaria, -este era mi tipo de amor esencial por la Naturaleza, la raíz de todo cuanto -provechosamente- yo haya llegado a ser, y la luz de todo aquello que acertadamente he podido aprender.”²²

Sería imposible intentar glosar aquí -ni aún sucintamente- las influencias arquitectónicas y culturales en quien, como Miralles, se caracteriza, precisamente, por su infinita, voraz, curiosidad y su capacidad de asimilación y metabolización creativa de cualquier material. El objeto de estos apuntes se limita a hacer posible la visión de su arquitectura innovadora como continuidad con una serie de actitudes que están tras los más destacados avances contemporáneos en el empeño de renovar -actualizar y recuperar a un tiempo -los objetos y contenidos tradicionales -clásicos en tanto intemporales- del arte.

Como en el caso de Le Corbusier, no es difícil adivinar la presencia consciente o inconsciente de la actitud de Ruskin tras los principales referentes arquitectónicos del siglo XX. Esa forma de aproximarse a la arquitectura -o a cualquier otra manifestación humanística- donde prima una radical autenticidad -ingenuidad- de la que hablan Ruskin y Miralles, conectada con un sentido humanístico y con lo natural, es la misma que ha generado la mejor arquitectura del siglo XX. Por esa radicalidad en la autenticidad y en la intuición, producto de una experiencia contemplativa, se ha acusado a Ruskin de juzgar el arte desde parámetros ajenos, propios de la moral o de la religión; nada menos cierto, a menos que por religión entendamos ese sentimiento -único y personal- de conocimiento ocurrido, sobrevenido, que cada individuo experimenta ante determinadas manifestaciones -en el arte, en la naturaleza...- de la realidad: “Solo es religión verdadera aquella que uno mismo se inventa, porque lo religioso es un sentimiento que se inicia en soledad callada, para proceder a encararse al mundo sin intermediarios ni portavoces.”²³

...Y JUJOL.

En la estela de Ruskin y Le Corbusier, compartiendo una misma concepción y actitud ante la arquitectura, cabría situar también la obra de José María Jujol. Es este otro de los autores que han despertado en Miralles un interés especial. La arquitectura de Jujol está impregnada de un espíritu de ingenuidad, autenticidad y celebración en que se funden lo natural, lo humano, la belleza, la vida, el arte y la religión. Su obra muestra una forma de hacer que parece coincidir, sorprendentemente, con todo el pensamiento de Miralles sobre aquello de que la arquitectura deba tratar y también sobre cómo hacerlo (**Fig. 7 y 8**). Observar contemplativamente la obra de Jujol puede ser una forma efectiva de aproximarnos más a la de Miralles.

En 1988 Miralles publica un breve comentario sobre Jujol. El escrito -en su tono, forma y contenido- trasluce identificación con su forma de hacer y una indisimulada fascinación por el personaje:

“Me gustaría explicar de dónde proviene nuestro interés por esta obra... Aunque no sé si su obra refleja su pensamiento o el de aquellos que lo contemplan ilusionados. Parece que en esta obra encontramos anotadas de manera directa intuiciones sin modificar, emociones específicas, impulsos individuales, ocurrencias... Aparecen construidas sin ninguna otra sumisión que las reglas que ellas mismas definen. Parecen seguir aquella reflexión según la cual ‘el máximo rigor es a la vez máxima libertad. Es una obra que nos obliga, ya antes de empezar, a juzgarla según sus propias reglas: ni estilo, ni escuela, ni maestro...”²⁴

“All my pleasure consisted of observing without my presence being noticed, -could I have been invisible, that would have been even better. I am interested in man and his behaviour in the same way I am interested in marmots and chamois, in trout and tomtits. I would like nothing more than that they remained still, allowing me to look at them, instead of having to run to their peaks and burrows! Life which dwells on Earth - grazing and nesting in it, the spiritual force of air, rocks, water... To stand in the middle of all that, with joy and wonderment, helping it if at all possible -although I would be happier if my help wasn't needed: This was my type of essential love for nature, the root of everything that I - profitably - have become, and the light of all which I have rightly been able to learn.”²²

It would be impossible to summarise - even succinctly- the myriad of architectural and cultural influences in that define a character like Miralles; he is characterised by a boundless curiosity and the creative ability to assimilate and metabolise all sorts of material. The goal of these notes is, then, limited to positioning his architectural vision as the continuation of a series of remarkable contemporary advancements in the endeavour to renovate (recover and update) traditional (timeless, classical) contents and objects of art.



FIG. 7

As it is the case of Le Corbusier, it is not hard to guess the presence (be it conscious or not) of Ruskin's attitude after the main architectural referents of the 20th Century. A way to approach architecture (or any other humanistic manifestation, for that matter), which is both concerned with the natural and the humanistic, driven by a state of radical authenticity and ingenuity, and which Ruskin and Miralles both speak about; it is the very one that has generated the best architecture of the century. It is precisely because of that radical stance of authenticity and intuition, product of a contemplative experience, which Ruskin has been accused of judging art from inappurtenant parameters belonging to morals or religion. This could not be further from the truth - unless of course one understands, by religion, the unique, personal knowing any one individual will experience in the face of artistic and natural manifestation: “The only true religion is the one invented by oneself, since religiousness is a feeling that starts in quiet solitude, to proceed to face the world without middlemen or spokespeople.”²³



FIG. 8

Se diría que Miralles está enumerando uno a uno los mismos valores que menciona en sus entrevistas y conversaciones cuando habla de sus propias obras. Unas obras que nacen directamente de un mundo personal y aún así son abiertas y sugerentes. Al contemplarlas, devuelven al observador el reflejo alterado de su propio pensamiento que experimenta, en ese acto, una transformación. Las palabras de Miralles sobre Jujol nos acercan a la comprensión de sus propias ideas:

"Estas soluciones quedan desprendidas, solas... pero nunca desfiguradas para formar una unidad preconcebida...Tantas cosas parecen haber llegado por azar. Parece que el autor solo ha hecho el trabajo de fijarlas."²⁵

Miralles comenta la forma en que Jujol -como también él mismo- completa sus proyectos actuando con sus propias manos sobre su superficie; pintando, dibujando y escribiendo sobre los muros, colocando objetos, celebrando cualquier hecho imprevisto e incorporándolo a la arquitectura (Fig. 9). Ahí se diría que Miralles está hablando también de su propio trabajo, de la misma manera en que atribuye también a esa arquitectura una capacidad de comunicación que interpela y afecta directamente al observador:

...AND JUJOL.

On Ruskin and Le Corbusier's trail, and sharing their attitude and conceptuality towards architecture, we will encounter the work of José Maria Jujol, another of the authors which arose in Miralles a keen interest. Jujol's architecture overflows fearlessly with a spirit of ingenuity, authenticity and celebration, while it dives into the areas of nature, humanity, beauty, life, art and religion. His work displays a way of operating which seems to uncannily coincide with Miralles' own way of thinking, regarding what the goals of architecture should be and the way they should be tackled (Fig. 7 and 8). The contemplative observation of Jujol's work can lead us to a more thorough, enlightened understanding of Miralles.

In 1988, Miralles published a brief commentary on Jujol which, in its tone, form and content - exuded a keen complicity with Jujol's way of working as well as an unsuppressed, candid fascination for him as a character:

"I would like to explain where our interest for this work comes from... Although I do not know if his work reflects his own thoughts or that of those which contemplate it with wonderment. It appears in this work we find, noted in a direct manner, intuitions without modifications, specific emotions, individual impulses, occurrences... They appear to be constructed under no submission other than the rules that they themselves define. They seem to follow that reflection according to which 'the utmost rigour is at the same time utmost freedom. It is a type of work that forces us, even before we begin, to judge it by its own rules: neither style, nor school, nor master'..."²⁴

It would seem that Miralles is enumerating, one by one, the same values that he mentions in his interviews and conversations about his own works. Works which originate directly from a personal world, but which become open and suggestive, nonetheless. By their contemplation, the observer is returned to the altered reflection of his own thoughts, undergoing transformation. Miralles' words on Jujol will take us closer to his ideas:

"These solutions stand lose, alone... But never disfigured to form preconceived unity... So many things seem to have made it here by chance. It looks like the author's only job was fixing them."²⁵

He points out that Jujol - like Miralles himself - completes his projects by working on them with his bare hands, whether be painting, drawing, writing on the walls, placing objects or celebrating unpredicted events, which later get incorporated into the architecture (Fig. 9). It could be said that Miralles is also talking about his own work there - in the same way that he attributes such architecture a great ability to communicate with, affect and interpellate its observer:

"...Jujol writes on the walls. With devoted sentences he dedicates his works. He congratulates himself for the blemishes that appear. He draws arabesques... On his work, he shows us the value of another superficial work... A work which reflects an awareness which always, in each moment, modifies itself... While it modifies, invisibly, the way of operating of those who contemplate it. From dreams, from an instant... These works have managed to escape."²⁶

CONCLUSION

Miralles' architecture has often been the recipient of several misguided judgements along the years. Critics will often base them on its most superficial, visual aspects and run on the assumption that the work occurs within the limited dimension of the usual approaches which concern themselves merely with the functional, formal and compositional. Miralles

"...Jujol escribe en las paredes. Con devotas frases dedica sus obras. Se felicita por las manchas que aparecen. Dibuja arabescos... Sobre su obra nos muestra el valor de otra obra superficial... una obra que refleja una consciencia que siempre, en cada momento, se modifica a sí misma... al tiempo que modifica, invisiblemente, la forma de trabajar de quien la contempla. Del sueño, del instante... Han conseguido escapar estas obras."²⁶

CONCLUSIÓN

La arquitectura de Miralles ha sido juzgada, a menudo, erróneamente atendiendo a sus aspectos visuales más superficiales, cómo si su concepción respondiera a los planteamientos habituales de resolución equilibrada de temas funcionales, formales y compositivos. Se le ha atribuido un interés obsesivo por la innovación formal que, además, es criticable al no encajar en un cierto neo-academicismo actualmente predominante que, de forma más o menos explícita, prescribe como universalmente correcto el *minimalismo* y la austeridad formal.

En la obra de Miralles, sin embargo, los problemas de forma o composición como tales no han sido nunca reconocidos ni directamente abordados. Precisamente por ese motivo, porque se entiende el proyecto como producto de la actividad de un sistema de interacciones complejo, integrado por el tiempo (los distintos tiempos, cronológico, histórico, psicológico...), el lugar y los distintos sujetos que intervienen, el resultado suele mostrarse fresco e innovador, sorprendente, en todos sus aspectos (y también, por añadidura, en el plano formal, algo imposible de conseguir si se aborda directamente el proyecto como un problema de composición) (Fig. 10).



FIG. 9

Si sus procesos de diseño rechazaron cualquier criterio previo de carácter visual no fue por una búsqueda obsesiva de exotismo formal sino, precisamente, para librarse de cualquier obstáculo -interferencia, ruido- que le impidiera conectar -desde su propio presente- con los temas tradicionales, aquellos que han sido los contenidos y objetivos permanentes durante la historia de arquitectura. Sus técnicas y estrategias de trabajo (tales como las transformaciones, las traslaciones y reproducción de proyectos, los cambios de escala, el carácter fractal, las combinaciones, repeticiones, iteraciones, el considerar los propios proyectos como integrantes de familias en evolución, la consciencia del paso del tiempo

would also often be attributed with an obsessive interest for formal innovation which would, moreover, lend itself to criticism for its inability to fit into the predominant neo-academicism of the times, which, in a more or less explicit fashion, prescribes *minimalism* and formal austerity as the only universal rule.

In the work of Miralles, however, neither formal nor compositional problems have ever either been acknowledged or directly confronted. It is understood that the project is the product of a complex system of interactions which remains integrated into all the variants of time (chronological, historical, psychological), site and the different subjects that intervene. The result of this tends to turn out fresh, innovative and surprising in all its aspects, including its formal plane -something which would be impossible to achieve by the conventional compositionally rigid approach (Fig. 10).

If his design processes have rejected established visual criteria this was never due to some obsessive quest for formal exoticism but, by contrast, to lose all obstacles, noise and interferences which might hamper the connection - from his present moment - to the traditional issues which have remained architecture's central content and objectives throughout the course of its history. His working methods, (such as: transformations, translations and the reproduction of projects, scale changes, fractals, combinations, repetitions, iterations; considering his own projects as integrant of an evolving family; the awareness of movement, impermanence and the interconnection of things at all levels; the metaphors and analogies with nature, genetics, biology...) all of this can be understood as the last chapter - and the most current one - in a living history of architecture which, since its earliest days, has sought to reproduce, understand and celebrate the experience of a natural reality, the workings of a world which is inseparable from the nature of the human mind and spirit. From this will necessarily emanate a complex, living, open and suggestive architecture. One that is rich in meaning and in which the subjectivity of those who experience it will hold a key role in its ability to be understood.

It reveals itself -necessarily, because of the methods of conception explained- with a significant part of it remaining mysterious. We believe, however, that our present reminder of his own words on some of the authors with whom he identified the best, as well as the study of other parallel, trans-disciplinary endeavours, constitutes an indirect, but sensitive approach to this work, which allows for its successful observation and learning.

Notes and bibliographic references

- 1 Enric Miralles, "Things Seen Left and Right (Without Glasses)" (PhD Dissertation, Universitat Politècnica de Catalunya, 1987)
- 2 Enric Miralles, "Notes from an informal conversation with Enric Miralles," *El Croquis* no. 100-101 (2002): 14-15.
- 3 Alvar Alto, "The Stockholm Exhibition I," in *Göran Schildt, Sketches*. (Cambridge: MIT Press: 1978), 16.
- 4 Alvar Alto, "E.G. Asplund in memoriam," in *Göran Schildt, Sketches* (Cambridge: MIT Press: 1978), 66.
- 5 Luis Bravo and Gustavo Contepomi. "A Conversation with Enric Miralles" in: Gustavo Contepomi, "El país fértil. Notes for a Pedagogy of the Project," (PhD Dissertation, Universitat Politècnica de Catalunya, 2009), 265.
- 6 Bravo and Contepomi, "A Conversation with Enric Miralles," 268.
- 7 Peter Smithson, "Peter Smithson," interviewed by Anatxu Zabalbeascoa. *El País, Arquitectura*, 8 abril, 2000, 21
- 8 Peter Smithson, "Peter Smithson," 21
- 9 Rafael Sánchez Ferlosio, *Las semanas del jardín* (Barcelona: Ediciones Destino, 2003): 262.
- 10 Rafael Sánchez Ferlosio, *Las semanas del jardín*, 262.
- 11 Rafael Sánchez Ferlosio, *Las semanas del jardín*, 263-264.
- 12 Rafael Sánchez Ferlosio, *Las semanas del jardín*, 264.
- 13 Peter Smithson, "Peter Smithson," 21. Smithson refers to Rafael Moneo (use composition instead of intuition), to Norman Foster (based on technical sophistication... empty, divide of humanity) and to Peter Eisenman or Daniel



FIG. 10

y del movimiento, de la interconexión de las cosas a todos los niveles, las metáforas y analogías con lo natural, lo genético, lo biológico...) pueden entenderse como el último capítulo - el más actual- en una historia viva de la arquitectura que desde sus inicios ha buscado reproducir, comprender y celebrar la experiencia de una realidad natural, el funcionamiento de un mundo indesligable de la propia naturaleza de la mente y el espíritu humano. De ello resulta, necesariamente, una arquitectura compleja, viva, abierta y sugerente; rica en significados, en cuya comprensión la subjetividad de quien la experimenta juega un papel central.

Se muestra también -inevitadamente, por cuanto se ha visto sobre su concepción- con una parte importante de misterio. Por ello, puede ser adecuado observar y aprender de la obra de Miralles tal y como se ha hecho en este texto, recordando sus palabras sobre algunos de los autores con quienes más se identificó y recurriendo a la observación de algunos planteamientos paralelos en otras disciplinas, aproximándose así a su obra indirecta y cuidadosamente.

Libeskind (have developed theories which they have wanted to apply when constructing and that is very dangerous).

¹⁴ Peter Smithson, "Peter Smithson," 21

¹⁵ In an interview with the authors, Miralles speaks of space as something that "everybody assumes we share... A vehicle of misunderstandings... I really don't know what to do with space." Bravo and Contepomi, "Conversación con Enric Miralles," 270.

¹⁶ Enric Miralles, "Miralles Tagliabue. Architecture of time" interview by Anaxtu Zabalbeascoa. *Time Architecture* 4, Barcelona, 1999, 61.

¹⁷ Enric Miralles, "Miralles Tagliabue..." 62.

¹⁸ Maya Deren, *An Anagram of Ideas on Art, Form, and Film* (New York: The Alicit Book Press, 1946), 17. Cited by Josep Quetglas in *Breviario de Ronchamp* (Madrid: Ediciones asimétricas, 2017), 253-254.

¹⁹ Enric Miralles, "Notes from an informal conversation with Enric Miralles" 12-13.

²⁰ Enric Miralles, *Works and projects* (Milan: Skyra, 2002), 27.

²¹ Enric Miralles, "A Conversation with Enric Miralles" interviewed by Alejandro Zaera in *El Croquis* no. 72, Madrid 1995, 11.

²² John Ruskin, *Praeterita* (Oxford: University Press, 1978), 156.

²³ Josep Quetglas, *Breviario de Ronchamp*, 266.

²⁴ Enric Miralles, "Es aixó de Jujol?," *Quaderns* no. 179-180, COAC (1988): 53.

²⁵ Enric Miralles, "Es aixó de Jujol?," *Quaderns* no. 179-180, COAC (1988): 54.

²⁶ Enric Miralles, "Es aixó de Jujol?," *Quaderns* no. 179-180, COAC (1988): 55.

Figuras / Figures

- FIG. 1.** Asplund. Portico de la capilla principal. Cementerio del bosque, Estocolmo. / Asplund. Portico of the Main Chapel. Forest Cemetery, Stockholm. Fuente y autor / Author and source: ©Lluís Bravo Farré.
- FIG. 2.** Asplund. Ángel, Cementerio del bosque, Estocolmo. / Asplund. Angel, Forest Cemetery, Stockholm. Fuente y autor / Author and source: ©Lluís Bravo Farré.
- FIG. 3.** Miralles y Pinós, Cementerio de Igualada. / Miralles & Pinós, Igualada Cemetery. Fuente y autor / Author and source: ©Montserrat Bigas Vidal.
- FIG. 4.** Miralles y Pinós, Cementerio de Igualada, capilla. / Miralles & Pinós, Igualada Cemetery, chapel. Fuente y autor / Author and source: ©Montserrat Bigas Vidal.
- FIG. 5.** Miralles y Tagliabue, Parlamento de Escocia. / Miralles & Tagliabue, Scottish Parliament. Fuente y autor / Author and source: ©Montserrat Bigas Vidal.
- FIG. 6.** Le Corbusier, Ronchamp. / Le Corbusier, Ronchamp. Fuente y autor / Author and source: ©Lluís Bravo Farré.
- FIG. 7.** Jujol, Casa Negre. / Jujol, Negre House. Fuente y autor / Author and source: ©Montserrat Bigas Vidal.
- FIG. 8.** Jujol, Casa Bofarull. / Jujol, Bofarull House. Fuente y autor / Author and source: ©Montserrat Bigas Vidal.
- FIG. 9.** Miralles y Tagliabue, Muro de Cannongate, Parlamento de Escocia. / Miralles & Tagliabue, Cannongate Wall, Scottish Parliament. Fuente y autor / Author and source: ©Montserrat Bigas Vidal.
- FIG. 10.** Miralles y Pinós, Pergolas en la avenida Icaria. / Miralles & Pinós, Pergolas on Icaria Avenue. Fuente y autor / Author and source: ©Montserrat Bigas Vidal.

Notas y referencias bibliográficas

- 1 Enric Miralles, "Cosas vistas a izquierda y derecha (Sin Gafas)" (Tesis doctoral, Universitat Politècnica de Catalunya, 1987)
- 2 Enric Miralles, "Apuntes de una conversación informal con Enric Miralles," *El Croquis* no. 100-101 (2002): 14-15.
- 3 Alvar Alto, "The Stockholm Exhibition I," en *Göran Schildt, Sketches*. (Cambridge: MIT Press: 1978), 16.
- 4 Alvar Alto, "E.G. Asplund in memoriam," en *Göran Schildt, Sketches* (Cambridge: MIT Press: 1978), 66.
- 5 Luis Bravo y Gustavo Contepomi. "Conversación con Enric Miralles," en: Gustavo Contepomi, "El país fértil. Notas para una Pedagogía del Proyecto," (Tesis doctoral, Universitat Politècnica de Catalunya, 2009), 265.
- 6 Bravo y Contepomi, "Conversación con Enric Miralles," 268.
- 7 Peter Smithson, "Peter Smithson," entrevistado por Anatxu Zabalbeascoa. *El País, Arquitectura*, 8 abril, 2000, 21
- 8 Peter Smithson, "Peter Smithson," 21
- 9 Rafael Sánchez Ferlosio, *Las semanas del jardín* (Barcelona: Ediciones Destino, 2003): 262.
- 10 Rafael Sánchez Ferlosio, *Las semanas del jardín*, 262.
- 11 Rafael Sánchez Ferlosio, *Las semanas del jardín*, 263-264.
- 12 Rafael Sánchez Ferlosio, *Las semanas del jardín*, 264.
- 13 Peter Smithson, "Peter Smithson," 21. Smithson se refiere a Rafael Moneo (utiliza la composición en lugar de la intuición), a Norman Foster (basado en la sofisticación técnica...vacío, carente de humanidad) y a Peter Eisenman o Daniel Libeskind (han desarrollado teorías que han querido aplicar a la hora de construir, y eso es muy peligroso).
- 14 Peter Smithson, "Peter Smithson," 21
- 15 En una entrevista con los autores, Miralles habla del espacio como algo que "todo el mundo asume que compartimos...un vehículo de malentendidos...yo, es que no sé qué hacer con el espacio." Bravo y Contepomi, "Conversación con Enric Miralles," 270.
- 16 Enric Miralles, "Miralles Tagliabue. Arquitecturas del tiempo," entrevistado por Anatxu Zabalbeascoa. *Time Architecture* 4, Barcelona, 1999, 61.
- 17 Enric Miralles, "Miralles Tagliabue..." 62.
- 18 Maya Deren, *An Anagram of Ideas on Art, Form, and Film* (New York: The Alicit Book Press, 1946), 17. Citado por Josep Quetglas en *Breviario de Ronchamp* (Madrid: Ediciones asimétricas, 2017), 253-254.
- 19 Enric Miralles, "Apuntes de una conversación informal con Enric Miralles," 12-13.
- 20 Enric Miralles, *Obras y proyectos* (Milan: Skyra, 2002), 27.
- 21 Enric Miralles, "Una conversación con Enric Miralles," entrevistado por Alejandro Zaera en *El Croquis* no. 72, Madrid 1995, 11.
- 22 John Ruskin, *Praeterita* (Oxford: University Press, 1978), 156. Traducción de los autores.
- 23 Josep Quetglas, *Breviario de Ronchamp*, 266.
- 24 Enric Miralles, "Es aixó de Jujol?," *Quaderns* no. 179-180, COAC (1988): 53.
- 25 Enric Miralles, "Es aixó de Jujol?," 54.
- 26 Enric Miralles, "Es aixó de Jujol?," 55.

Bibliography

- Alto, Alvar. "The Stockholm Exhibition I." In *Göran Schildt, Sketches*, 15-17. Cambridge: MIT Press, 1978.
- Alto, Alvar. "E.G. Asplund in memoriam." In *Göran Schildt, Sketches*, 66-67. Cambridge: MIT Press, 1978.
- Bravo, Luis y Gustavo Contepomi. "Conversación con Enric Miralles." In "El País Fértil. Notas para una Pedagogía del Proyecto." Doctoral Thesis, Universidad Politècnica de Cataluña, 2009.
- Deren, Maya. *An Anagram of Ideas on Art, Form, and Film*. New York: The Alicit Book Press, 1946. Quoted by Josep Quetglas, in *Breviario de Ronchamp*. Madrid: Ediciones Asimétricas, 2017.
- Miralles, Enric. "Una conversación con Enric Miralles." Interviewed by Alejandro Zaera. *El Croquis* no. 72, Madrid 1995.
- Miralles, Enric. "Apuntes de una conversación informal con Enric Miralles." Interviewed by Tuñon, E. and Moreno Mansilla, L. *El Croquis* no. 100-101, (2002): 8-21.
- Miralles, Enric. "Miralles Tagliabue. Arquitecturas del tiempo." Interviewed by Anatxu Zabalbeascoa. *Time Architecture* 4, Barcelona, 1999.
- Miralles, Enric. *Obras y proyectos*. Milan: Skyra, 2002.
- Miralles, Enric. "Es aixó de Jujol?" *Quaderns* no. 179-180, COAC (1988): 52-55.
- Ruskin, John. *Praeterita*. Oxford University Press, 1978.
- Sánchez Ferlosio, Rafael. *Las semanas del jardín*. Barcelona: Ediciones Destino, 2003.
- Smithson, Peter. "Peter Smithson." Interviewed by Anatxu Zabalbeascoa. *El País, Arquitectura*, 8 abril, 2000.

Montserrat Bigas Vidal

Plastic artist, teacher and researcher. Phd and Bachelor on Fine Arts from the University of Barcelona. Accredited by official agency AQU Catalunya as Lecturer in architecture and engineering. Teaching experience: Elisava School, Pompeu Fabra University. Both Schools of Architecture (ETSAB and ETSAV) of the Polytechnic University of Catalonia, in whose Doctoral School he has supervised 3 doctoral theses and participated in thesis tribunals. Professor of the Masters "Sustainable Housing of the XXI century" (UPC), "Configuration of Contemporary Space" (UB), Research in Art and Design (EINA-UAB) and was guest lecturer in the Masters "MB Design" and "MB Arch" at the Barcelona School of Architecture, UPC. Her sculpture and photography work has been awarded and published. Has collaborated in award-winning architecture projects. Author of the doctoral thesis "E.Miralles. Methodological processes in the construction of the architectural project." Has published numerous articles in indexed magazines and contributed to conferences, on topics related to ideation processes in architecture, photography, design and art. <https://drive.google.com/file/d/1mjFYlJr1qDtbBHT1pnoZZucU41WbNHl/view?usp=sharing>

Lluís Bravo Farré

Architect, PhD from Barcelona School of Architecture, ETSAB - UPC. Award-winning architectural work published in national and international magazines. Professor in the following Master Degrees: Configuration of Contemporary Space, UB. The House of the XXI Century, UPC. Research in Art and Design, UAB. MB Design, UPC. Interior Architecture, UPC. Professor at the UPC-Barcelona Tech until 2018, he has taught in several master degrees, doctorates and other subjects always in relation to the ideation and project in design and architecture and has also been a professor at the ELISAVA and EINA Design Schools in Barcelona. Two six years research sections recognized by the CNEAI - Spanish Ministry of Education and Universities. Since 2011, regular stages and collaboration in teaching and research with universities and other institutions of the People's Republic of China as a Foreign Expert in the Design field. Author of the books *L'Ensenyament de l'Arquitectura* (ed. COAC), *Arquitectura Bravo & Contepomi* (Siegelman Editeur), and of numerous articles and contributions to national and international conferences. <https://futur.upc.edu/LuisBravoFarre>