

LA COMPLEJIDAD DE LO REAL

JUAN ANTONIO CORTÉS

"Yo creo que en todo mi trabajo reciente estoy absolutamente interesado en estar implicado en la realidad, es decir, siempre dentro de las contradicciones, de las dificultades, de los malentendidos, absolutamente metido allí".¹

"Cuando me preguntan ahora qué tipo de arquitectura me interesa he descubierto que por fin tengo una respuesta: 'aquella que es capaz de no ser demagógica'. Es decir, aquella que es capaz de no esconder la realidad compleja de la que parte".²



Enric Miralles en la colonia Güell
Enric Miralles at the Colonia Güell

Se publican en este número una serie de edificios del estudio EMBT / Miralles Tagliabue, proyectados en vida de Enric Miralles y cuyo proceso constructivo se ha realizado total o parcialmente con posterioridad a su fallecimiento en julio de 2000. Puede ser ésta una buena ocasión para intentar hacer una recapitulación de los planteamientos proyectuales de este extraordinario arquitecto, tratando de ver los aspectos que dan continuidad a su obra a lo largo de sus sucesivas etapas profesionales. Su arquitectura se enfrenta sin exclusiones gratuitas ni cómodas simplificaciones a la complejidad de lo real y acepta la condición multiforme de esa realidad. Esta complejidad queda ya plasmada en los dibujos de Miralles, y es de sobra conocida la fascinación que éstos (desde los primeros esbozos hasta los planos delineados) produjeron en su momento, algo que queda probado por lo mucho que se ha escrito sobre ellos. Pero, aunque es cierto que en esos dibujos pueden 'leerse' los diversos niveles del proyecto, esa lectura se clarifica y se enriquece si la complementamos con las palabras, escritas o habladas, del propio arquitecto. Además, esas palabras explican algo más: los modos de pensar y las operaciones que están en la base de esos dibujos/proyectos. Por ello, me ha parecido interesante rastrear en los escritos y conversaciones publicados —además de en las memorias de los proyectos— algunas de sus reflexiones sobre el proyecto, tratando de mostrar las principales líneas de su pensamiento arquitectónico. Como resultado de esta labor de entresacar y luego recombinar citas del arquitecto desaparecido, surge este mosaico de las opiniones de Miralles sobre su propia actividad. Esto es lo que constituye la primera parte de este artículo, organizada en cuatro apartados: *modos de operar*, *interacción con el lugar*, *protagonismo de la línea e instrumentos de coherencia*.³ En la segunda parte se analizan los siete edificios incluidos en esta publicación.

¹ Enric Miralles. En Fredy Massad y Alicia G. Yeste. 'La arquitectura como sentimiento [entrevista a Enric Miralles]'. *Summa+* 30, Buenos Aires, 1998, pp. 90-95.

² *Ibidem*, pp. 90-95.

³ Las citas de Enric Miralles procedentes de sus conversaciones y escritos están tomadas de las siguientes fuentes:

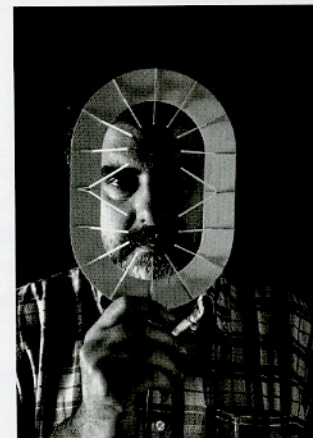
- Alejandro Zaera, 'Una conversación con Enric Miralles', 1995 (A Z). 'Lugar'. 'Caminar'. 'El interior de un bolsillo'. 'Relieves'. 'Cejas'. 'Manchas'. 'Un retrato de Giacometti'. Emilio Tuñón y Luis Moreno Mansilla, 'Apuntes de una conversación informal con Enric Miralles', 2000 (T y M M). *Memorias: El Croquis 30+49/50+72[II]+100/101 1983-2000 Enric Miralles*. El Croquis Editorial, El Escorial, Madrid, 2005 (en cursiva los números de página correspondientes al nº 100/101).
- Yoshio Futagawa. *Studio Talk: Interview with 15 Architects*. ADA Edita, Tokio, 2002.
- Enric Miralles. 'Frammenti'. En Marella Santangelo y Paolo Giardiello, eds. *EMBT 1997/2007. 10 anni di architetture di Miralles Tagliabue*. Clean Edizioni, Nápoles, 2008.
- Josep Lluís Mateo. 'Lugar y aprendizaje. Una entrevista con Enric Miralles'. *Arquitectura Viva* 28, 1993.
- J. J. Barba et al. 'Enric Miralles. Cronotopías'. *Metalocus* 03, 1999.
- Enric Miralles. 'Aus welcher Zeit ist dieser Ort?'. *Topos* 8, 1994. *Landschaften der Erinnerung*.
- Anatxu Zabalbeascoa. *Miralles Tagliabue: arquitecturas del tiempo*. Editorial Gustavo Gili, Barcelona, 2000.
- Benedetta Tagliabue, ed. *Enric Miralles. Obras y proyectos*. Electa, Madrid, 1996.
- Fredy Massad y Alicia G. Yeste. 'La arquitectura como sentimiento [entrevista a Enric Miralles]'. *Summa+* 30, Buenos Aires, 1998.

THE COMPLEXITY OF THE REAL

JUAN ANTONIO CORTÉS

"In all my recent work, I think I have been utterly focused on being involved with reality, in other words, always in the midst of contradictions, the difficulties, the misunderstandings, there in the thick of it".¹

"When I am asked what sort of architecture interests me, I realize I finally have an answer: 'architecture that is capable of avoiding demagoguery'. In other words, architecture that is capable of not hiding the complex reality it starts from".²



Enric Miralles con la maqueta conceptual del proyecto del Palacio de Deportes de Chernitz, 1995
Enric Miralles with the concept model of the Chernitz Sports Stadium, 1995

This issue of EL CROQUIS publishes a series of buildings by the EMBT / Miralles Tagliabue office, designed in the lifetime of Enric Miralles, although they have been partly or entirely built since he passed away in July 2000. This is a good occasion for a recapitulation of the design proposals of this extraordinary architect, striving to identify the aspects that give his work a sense of continuity through the successive stages of his professional career. His architecture tackles the complex reality without gratuitous exclusions or easy simplifications, and accepts the multiform nature of this reality. This complexity manifested in Miralles' drawings which, from his initial sketches to the drafted plans, aroused widespread fascination at the time, as proven by the large amount of material written about them. However, although it is true that the various levels of the project can be 'read' from the drawings, this reading is clarified and enriched when supplemented with the words, both written and spoken, of the architect himself. Moreover, these words explain something else, the lines of thought and the operations that underlie these project-drawings. For this reason, I thought it would be interesting to trace some of his ideas about the project to be found in his published texts and conversations, as well as his project summaries, in an attempt to set out the main threads of his architectural ideas. This mosaic of Miralles' opinions about his own activity is what has emerged from this task of selecting and then recombining quotes from the deceased architect. That is the first part of this article, which is organized into four sections: *modus operandi*, *interaction with the place*, *primacy of the line* and *tools of coherence*.³ In the second part, we look at the seven buildings featured in this publication.

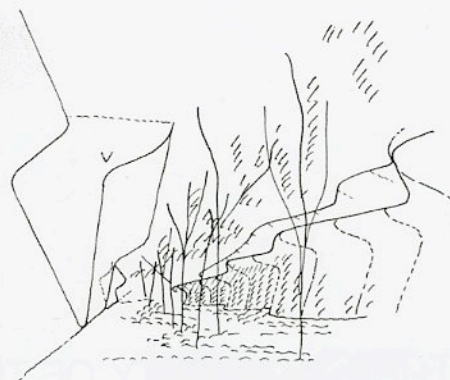
¹ Enric Miralles. In Fredy Massad and Alicia G. Yeste. 'La arquitectura como sentimiento [entrevista a Enric Miralles]'. *Summa+* 30, Buenos Aires, April 1998, pp. 90-95.

² Ibidem, pp. 90-95.

³ Enric Miralles's quotes from his conversations and texts are from the following sources:

- Alejandro Zaera, 'Una conversación con Enric Miralles', 1995 (A Z). 'Lugar'. 'Caminar'. 'El interior de un bolsillo'. 'Relieves'. 'Cejas'. 'Manchas'. 'Un retrato de Giacometti'. Emilio Tuñón and Luis Moreno Mansilla, 'Apuntes de una conversación informal con Enric Miralles', 2000 (T & M M). Project summaries: *El Croquis* 30+49/50+72[iii]+100/101 1983-2000 Enric Miralles. El Croquis Editorial, El Escorial, Madrid, 2005 (page numbers from issue 100/101 shown in cursive script).
- Yoshio Futagawa. *Studio Talk: Interview with 15 Architects*. ADA Edita, Tokyo, 2002.
- Enric Miralles. 'Frammenti'. In Marella Santangelo and Paolo Giardiello, eds. *EMBT 1997/2007. 10 anni di architetture di Miralles Tagliabue*. Clean Edizioni, Naples, 2008.
- Josep Lluís Mateo. 'Lugar y aprendizaje. Una entrevista con Enric Miralles'. *Arquitectura Viva* 28, January-February 1993.
- J. J. Barba et al. 'Enric Miralles. Cronotopías'. *Metalocus* 03, 1999.
- Enric Miralles. 'Aus welcher Zeit ist dieser Ort?'. *Topos* 8, September 1994. *Landschaften der Erinnerung*.
- Anabtu Zabalbeascoa. *Miralles Tagliabue: arquitecturas del tiempo*. Editorial Gustavo Gili, Barcelona, 2000.
- Benedetta Tagliabue, ed. *Enric Miralles. Obras y proyectos*. Electa, Madrid, 1996.
- Fredy Massad and Alicia G. Yeste. 'La arquitectura como sentimiento [entrevista a Enric Miralles]'. *Summa+* 30, Buenos Aires, April 1998.

REFLEXIONES SOBRE EL PROYECTO



CEMENTERIO DE IGUALADA
IGUALADA CEMETERY
Barcelona, Spain, 1985/1991

MODOS DE OPERAR

Aunque en una conversación de 1995 Miralles manifestaba sus dudas sobre la posibilidad de "establecer claramente unas reglas de operación que sean válidas en cualquier situación...", sí hablaba de modos de operación, aunque en un sentido 'débil', ya que: "Yo no creo que se pueda estar por delante del trabajo de uno, tirando de él, sino que de alguna manera el propio trabajo va dirigiendo las cosas a través de pequeñas desviaciones". Y respecto a su proceso o línea de trabajo explicaba: "..., yo diría que no se trata tanto de una línea como de un *haz*. Un proyecto consiste en saber atar múltiples líneas, múltiples ramificaciones que se abren en distintas direcciones".⁴

UNA APROXIMACIÓN NO VISUAL, SINO CONSTRUCTIVA

Miralles afirma: "Yo no opero con criterios visuales sino constructivos". Y: "Me gusta aceptar las cualidades gravitatorias de los materiales reales y la construcción real. De este modo no es el ojo el que guía el diseño, sino que se trata en mucha mayor medida de cómo estos tipos de materiales constructivos complejos se ponen juntos. Prefiero posponer la cualidad acabada del producto hasta el final". Este rechazo de los criterios visuales como definidores de la obra "deriva en otras actitudes, en mecanismos que son sistemáticamente evitados, por ejemplo, la utilización de la perspectiva como aquello que da forma a las cosas...".⁵

DIÁLOGO MÁS QUE IMPOSICIÓN DE UNA IDEA

Frente al proyecto como aplicación de una idea previa, Miralles propone un proceso dialogante: "Yo cambiaría la palabra idea por la palabra diálogo, conversación más que idea". Se trata de establecer un diálogo abierto con lo que existe, ver con qué relacionar los datos del lugar, buscar contenidos comunes que pongan de acuerdo unas cosas con otras. "La idea la pones detrás, nunca delante...". Además, como ya apuntaba antes: "Me siento partícipe de la tradición que valora el hacer, el fabricar, como el origen del pensamiento. Yo me siento mucho más próximo a esta forma de operar, que a la tradición que busca la idea abstracta como el origen de la actividad constructiva". Por ello: "Todo proyecto se debería poder contar sin partir de una idea específica, este concepto me gusta mucho y hay algo que desde hace tiempo tengo ganas de hacer: ejercitarme en desarrollar cosas casi sin pensarlas. Me interesa mucho el hecho de que las decisiones, las elecciones que haces en tu trabajo, sucedan gradualmente sin haberlas decidido ya al comienzo". Los planos han de entenderse entonces "como anotaciones, de algún modo incompletas,... sin forzar una coherencia ficticia con una idea de conjunto impuesta".⁶

LA MIRADA DISTRAÍDA Y EL PROCESO DE PROYECTO

El modo de operar de Miralles no sigue un proceso unívocamente determinado. El arquitecto reivindica el valor de la mirada distraída como herramienta proyectual: "Mi modo de trabajar está muy ligado a la idea de curiosear o de distraerse. Una vez fijado el problema, el siguiente paso es casi olvidarte de la finalidad de lo que estabas haciendo, casi como para distraerte: luego volverás a fijar otra vez el problema, pero hay una parte de distracción, de comportamiento errático donde los saltos son fundamentales,...". Así: "La construcción y los planos pueden mirarse del mismo modo que se pasa la vista distraída por una página escrita" (Cementerio de Igualada). Se trata de rehacer todo el proyecto cada vez, de inventar a la vez que repetir el proyecto: "Se avanza por sucesivos comienzos. Una y otra vez, como si cada uno fuera el definitivo...". Y: "Esa mirada distraída, que piensa otra cosa, responde al deseo del que proyecta de poseer todas las formas delineadas simultáneamente desde todos los ángulos".⁷

REPETICIÓN Y LEYES DE COHERENCIA INTERNA

Preguntado sobre cómo definiría los rasgos fundamentales de su estilo, Miralles afirma que lo que entiende por estilo no es la reiteración de gestos formales, "sino que es algo que proviene de una forma de operar. Los gestos que determinan mi obra nacen de una serie de intereses específicos, independientemente del resultado espacial que adquieren. Es una especie de repetición sistemática de

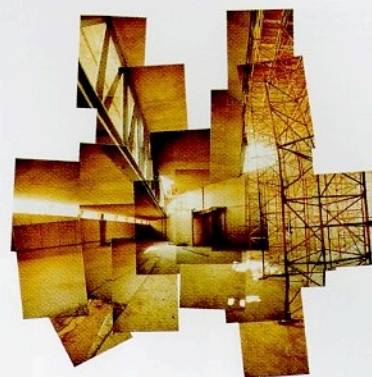
⁴ A Z, p. 261; AZ, p. 261; A Z, p. 264.

⁵ A Z, p. 268; *Studio Talk: Interview with 15 Architects*, p. 644; A Z, p. 270.

⁶ A Z, p. 264; ver A Z, p. 265; A Z, p. 265; A Z, p. 273; 'Frammenti'. En *EMBT 1997/2007. 10 anni di architettura Miralles Tagliabue*, p. 11; 'Lugar y aprendizaje. Una entrevista con Enric Miralles'. *Arquitectura Viva* 28, pp. 28-29.

⁷ A Z, p. 264; Memoria, p. 50; véase 'El interior de un bolsillo', p. 112; 'Lugar', p. 30; 'El interior de un bolsillo', p. 112.

THOUGHTS ABOUT THE PROJECT



CENTRO SOCIAL DE HOSTALETS
HOSTALETS CIVIC CENTRE
Barcelona, Spain, 1989/1992

MODUS OPERANDI

Although he expressed his doubts in a 1995 conversation about the possibility of "clearly establishing rules of operation that are valid in any situation...", he did speak of a *modus operandi*, albeit in a 'weak' sense, because, "I don't think you can move ahead of your own work, dragging it along, without your work itself steering things somehow with minor deviations". Regarding his own process or line of work, he explained, "...I would say it is not so much a matter of a line as a beam. A project consists of knowing how to bundle up multiple lines, multiple ramifications which open up in different directions".⁴

A NON-VISUAL, CONSTRUCTIVE APPROACH

Miralles said, "I work with constructive, not visual criteria". And, "I like to accept the gravitational qualities of real materials and real construction. That way, it is not the eye that guides the design, but much more it is a question of the way these complex sorts of building materials are put together. I prefer to postpone the finished quality of the product until the end". This rejection of visual criteria as the definers of the work, "Derives into other attitudes, mechanisms which are avoided systematically, like for example the use of perspective as something that gives things their shape...".⁵

DIALOGUE INSTEAD OF IMPOSING AN IDEA

Instead of regarding the project as the application of a prior idea, Miralles proposed a conversational process. "I would replace the word idea with the word dialogue; conversation rather than idea". This means establishing an open dialogue with what exists, of seeing what you can relate the site's data to, looking for common contents that make things agree with each other. "You put the idea at the back, never in front...". Also, as mentioned above, "I feel I am part of the tradition that appreciates making, manufacturing, as the source of the idea. And I feel much closer to that *modus operandi* than to the tradition that seeks out the abstract idea as the source of building activity". That is why, "You should be able to describe every project without starting from a specific idea. I like that concept a lot, and there is something that I have wanted to do for a long time: to exercise my mind in the development of things by scarcely thinking about them. I am fascinated by the fact that the decisions, the choices you make in your work, happen gradually, without having decided on them from the outset". Plans should thus be regarded as, "Jottings, somehow incomplete,.... without forcing a fictitious coherence with an imposed idea of the whole".⁶

THE DISTRACTED GAZE AND THE DESIGN PROCESS

Miralles' *modus operandi* did not follow an unequivocally determined process. He defended the value of the distracted gaze as a design tool. "My working method is closely linked to the idea of poking about or being distracted. Once the problem has been set, the next step is to almost forget about the ultimate aim of what you are doing, almost as a means of distraction: you come back to look at the problem later, but part of the process is definitely distraction, erratic behaviour in which the leaps that you take are fundamental...". So, "Construction and plans can be looked at in the same way as skimming distractedly over a written page" (Igualada Cemetery). This means redoing the whole project each time, inventing while you repeat the project. "You move forward through successive beginnings. One time after another, as if each one were the definitive version...". And, "That distracted gaze, when you are thinking about something else, responds to the desire for the project to possess all the drafted forms at the same time, from every angle".⁷

REPETITION AND RULES OF INTERNAL COHERENCE

When asked how he would define the basic features of his style, Miralles said that what he understood by style was not the reiteration of formal gestures, "but rather something that comes from a *modus operandi*. The gestures that determine my work arise from a series of specific interests, regardless of the spatial result that they adopt. It is a sort of systematic repetition of certain acts, which give things their coherence". He and his associates often repeated the same sketch, "A repetition aimed at discovering the right structure for the physical conditions of the place...".

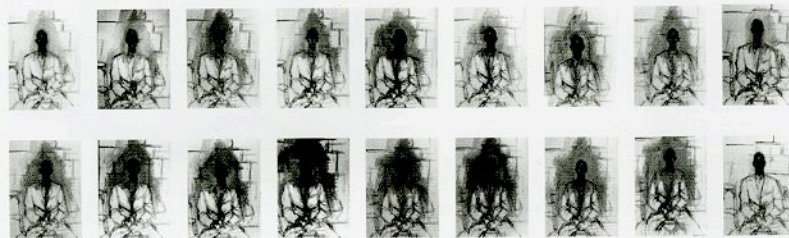
⁴ A Z, p. 261; AZ, p. 261; A Z, p. 264.

⁵ A Z, p. 268; *Studio Talk: Interview with 15 Architects*, p. 644; A Z, p. 270.

⁶ A Z, p. 264; see A Z, p. 265; A Z, p. 265; A Z, p. 273; 'Frammenti'. In *EMBT 1997/2007. 10 anni di architettura Miralles Tagliabue*, p. 11; 'Lugar y aprendizaje. Una entrevista con Enric Miralles'. *Arquitectura Viva* 28, pp. 28-29.

⁷ A Z, p. 264; Summary, p. 50; see 'El interior de un bolsillo', p. 112; 'Lugar', p. 30; 'El interior de un bolsillo', p. 112.

UN RETRATO DE GIACOMETTI
A PORTRAIT BY GIACOMETTI
James Lord, 1965



PABELLÓN DE MEDITACIÓN DE UNAZUKI
MEDITATION PAVILION IN UNAZUKI
Toyama, Japan, 1991/1993



ciertos actos, que dan coherencia a las cosas". Él y sus colaboradores repetían numerosas veces un mismo dibujo, "una repetición dirigida a encontrar la estructura precisa de las condiciones físicas del lugar,...". Y añade: "El trabajo de la repetición es muy importante porque cada nuevo dibujo efectúa una operación de olvido, y las leyes que se van generando son de coherencia interna". Al repetir reiteradamente un dibujo, éste va liberándose de la fidelidad al lugar y al programa de los que en principio es un registro —sus condicionantes externos— y, consecuentemente, va definiendo cada vez más su propia coherencia interna. El mismo Miralles pone un ejemplo de este trabajo de repetición como medio para generar una obra artística, las dieciocho etapas del retrato de James Lord por Giacometti.⁸

DESPLAZAMIENTOS Y TRASLACIONES

Estas repeticiones generan desplazamientos. Miralles afirma: "No entender jamás los proyectos como piezas terminadas. Por eso me interesan cada vez más los desplazamientos como técnica. En el fondo es una técnica para romper con la *mimesis* como base fundamental de operación de la arquitectura clásica", y pone el ejemplo de los dibujos de García Lorca: "Dedos que son peces; que son hojas; que son lágrimas; que son nubes; que son lluvia... Transparencia de transformaciones que acompañan al pensamiento. Modificar las cosas para servirlos en un plato..." (Sede del Círculo de Lectores) o "es una silueta que... debido al juego de transparencias comienza a jugar con los perfiles naturales de las montañas, y con el agua del río... Peces o pájaros" (Pabellón de Meditación en Unazuki). Mediante estos 'desplazamientos' se generan formas que aluden a múltiples referentes, formas cargadas de significados diversos. Los desplazamientos semánticos, las formas polisémicas tienen una importante presencia en la arquitectura de Miralles. Por otra parte, el arquitecto habla también de la traslación entre distintos proyectos, no ya de los significados, sino de las propias formas: "traslación de información desde unos proyectos a otros,... los proyectos nunca se terminan, sino que entran en fases sucesivas... quizá se reencarnen en otros proyectos que hacemos..."; "...ir llevando cosas de un sitio a otro, y esto curiosamente hace que exista más continuidad en mi trabajo. En este sentido el despacho está basado en la continuidad, y creo que ahí es donde está la investigación y no curiosamente en hacer cosas nuevas cada vez".⁹

TRABAJAR DESDE LAS PLANTAS, NO DESDE LAS SECCIONES

A diferencia de otras arquitecturas basadas en una concepción espacialista, la de Miralles se genera en principio como trabajo en planta y por superposición de plantas: "Yo creo que una de las cosas que más caracterizan mi forma de trabajar es que nunca tengo una idea *a priori* del espacio que estoy intentando construir; yo siempre trabajo desde las plantas, nunca desde las secciones o desde configuraciones tridimensionales. Desde aquellos primeros registros, voy trazando plantas a distintos niveles, que son las que al final vienen a construir automáticamente las secciones. La forma tridimensional se produce sólo al final del proceso, nunca antes de la producción de estas secciones horizontales". El arquitecto contrapone este modo de trabajar con el que caracterizaba a la arquitectura clásica: "Este modo de trabajar es más abstracto, más conceptual que el de trabajar en sección: una sección tiene un carácter arcaico, de perfilado de las cosas, como si aún estuviéramos trabajando con los órdenes clásicos, la basa, el capitel...". Además, considera el plano como algo que proporciona la información necesaria para determinar la forma, no como una representación: "...no son planos representativos, sino documentos informativos". Esta afirmación puede entenderse de nuevo como una implícita voluntad de desmarcarse de la *mimesis* clásica.¹⁰

EL ESPACIO COMO LABERINTO

En varios escritos y entrevistas, Miralles se refiere al carácter laberíntico de los espacios de sus edificios. Así: "(En el Cementerio de Igualada), escaleras, piedras, esquinas a lo largo del camino le dan el carácter de un laberinto". Y: "Estoy muy poco habituado a trabajar con arquitecturas de *contenedor*, me interesan bastante poco. Por ejemplo en el proyecto del Parlamento Escocés es muy importante dónde están las cosas, que el público esté justo debajo de la sala de debates, que para pasar de un sitio a otro crucen por ciertas habitaciones, situaciones que le dan un carácter laberíntico. Te encuentras que en vez de espacio como *fluidez* trabajas con espacio como *laberinto*". En un proyecto urbano como el del Nuevo Centro en el Puerto de Bremerhaven, Miralles habla de "encontrar el orden laberíntico del viejo puerto" y de que el proyecto se apoya "sobre la característica topográfica laberíntica del lugar". También se refiere a una forma laberíntica al explicar el proyecto de Ampliación del Cementerio de San Michele de Isola, en Venecia.¹¹

⁸ A Z, p. 267; A Z, p. 267; A Z, p. 268; 'Un retrato de Giacometti', pp. 382-385.

⁹ A Z, p. 265; Memoria, p. 194; Memoria, p. 326; A Z, p. 266; 'Enric Miralles. Cronotopías'. *Metalocus* 03, p. 15.

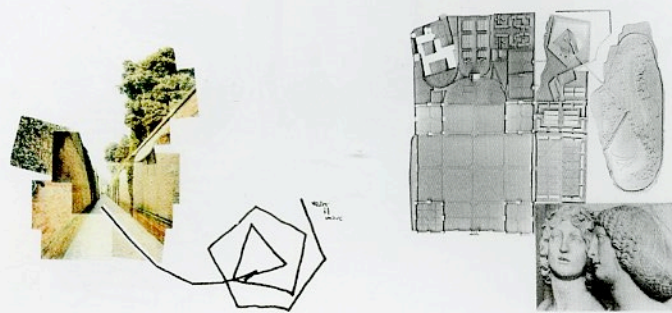
¹⁰ A Z, p. 269; A Z, p. 269; A Z, p. 270.

¹¹ 'Aus welcher Zeit ist dieser Ort?'. *Topos* 8, p. 108; 'Enric Miralles. Cronotopías'. *Metalocus* 03, p. 20; Memoria, p. 352; véase *Studio Talk: Interview with 15 Architects*, p. 648.

PARLAMENTO DE EDIMBURGO
PARLIAMENT OF EDMBURGH
Scotland, United Kingdom, 1998/2004



AMPLIACIÓN DEL CEMENTERIO DE SAN MICHELE DE ISOLA
EXTENSIONS TO SAN MICHELE CEMETERY IN ISOLA
Venice, Italy, 1998. Competition, Second Prize



And he added, "The task of repetition is very important, because every new sketch involves an operation of forgetting, and the rules that are generated have their internal coherence". By repeating a sketch over and over again, it releases itself from its faithfulness to the place and the brief for which initially it is a record —its extrinsic conditions— and consequently, gradually sharpens its own internal coherence. The example used by Miralles himself for this type of repetition as a way of generating a work of art was the eighteen stages of Giacometti's portrait of James Lord.⁸

DISPLACEMENTS AND TRANSFERS

These repetitions generate displacements. Miralles said, "Never regard projects as finished items. That is why I am increasingly interested in displacement as a technique. Ultimately it is a technique for breaking away from *mimesis* as the fundamental basis for the way classical architecture works", and he used the example of García Lorca's sketches, "Fingers that are fish; leaves; tears; clouds; rain... The transparency of transformations that accompany your thought. Changing things to serve them up on a dish..." (Publishing company offices) and, "It is a silhouette which... because of the play of transparencies, begins to play with the natural profile of the mountains, and with the water in the river... Fish or birds" (Meditation pavilion in Unazuki). Through these 'displacements', he generated forms with multiple references, forms laden with diverse meanings. Semantic displacements and polysemic forms play a major role in Miralles' architecture. He also spoke of transfers between different projects, not of meanings in this case, but of actual forms. "The transfer of information from one project to another... projects never finish. Instead, they enter successive phases... perhaps they are reincarnated in other projects that we do..."; "...carrying things from one place to another, and curiously, that brings more continuity into my work. In that sense, my office is based on continuity, and I believe that is the point where my research resides, not, curiously, in producing new things each time".⁹

WORKING FROM PLANS, NOT SECTIONS

Unlike other architectures that are based on a spatialist concept, Miralles' work was initially generated by working on the plan and by superimposing plans. "I think one of the most characteristic things about the way I work is that I never have a prior idea of the space I am trying to construct; I always work from plans, never from sections or from 3-D configurations. From those initial records, I start drawing plans on different levels, and they are what end up automatically constructing the sections. The 3-D form is only produced at the end of the process, never before the production of those horizontal sections". Miralles contrasted his working method with the one that characterised classical architecture. "This working method is more abstract, more conceptual than working on the section: a section has an archaic character, it involves outlining things, as if we were still working with classical orders, the base, the capital...". He also regarded the plan as being something that provides the necessary information to determine the form, not as a representation: "...they are not representative plans. There are informative documents". This statement can be regarded once again as an implicit desire to distance himself from classical *mimesis*.¹⁰

SPACE AS A MAZE

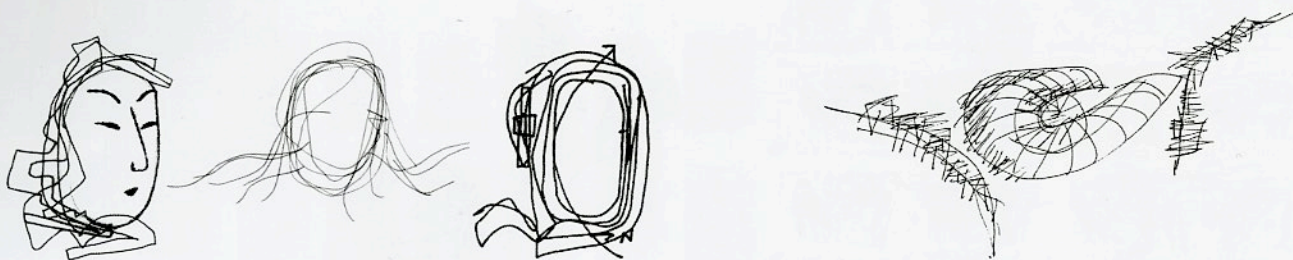
In several articles and interviews, Miralles referred to the maze-like nature of the spaces in his buildings. "(In the Igualada Cemetery), stairs, stones and corners along the path give it a maze-like character". "I am not at all used to working with *container* architecture, I have very little interest in that. In the Scottish Parliament project, for example, the placement of things is very important: the public is right beneath the debating chamber; to go from one place to another, they have to go through certain rooms, and those situations give it a maze-like character. You discover that instead of using space as *fluidity*, you are working with space as a *maze*". In an urban project like the Old Port Redevelopment in Bremerhaven, Miralles spoke of "...discovering the labyrinthine order of the old port" and that the project was "...based on the topographic labyrinthine condition of the place". He also referred to a labyrinthine form in his explanation of the project for the San Michele de Isola cemetery extensions in Venice.¹¹

⁸ A Z, p. 267; A Z, p. 267; A Z, p. 268; 'Un retrato de Giacometti', pp. 382-385.

⁹ A Z, p. 265; Summary, p. 194; Summary, p. 326; A Z, p. 266; 'Enric Miralles. Cronotopías'. *Metalocus* 03, p.15.

¹⁰ A Z, p. 269; A Z, p. 269; A Z, p. 270.

¹¹ 'Aus welcher Zeit ist dieser Ort?'. *Topos* 8, p. 108; 'Enric Miralles. Cronotopías'. *Metalocus* 03, p. 20; Summary, p. 352; see *Studio Talk: Interview with 15 Architects*, p. 648.



EL PROYECTO COMO SERIE DE VARIANTES

Miralles habla de un modo de trabajar "que necesita de la presencia simultánea del máximo número de datos para definirse... y de esa nube alrededor de las cosas que permite situarlas". En este sentido, no entiende el proyecto como resultado de un contexto y de unos condicionantes determinados y fijos, sino de una serie de situaciones cambiantes a lo largo del tiempo: "Es un tema que encontramos siempre en nuestro trabajo: el de iniciar un proyecto, no a partir de un problema concreto, sino a través de una serie de variantes, descubrir el pasado como una serie de variantes... Chemnitz, Leipzig, (Palacios de Deportes)...". El proyecto trata de absorber la complejidad de una situación y de avanzar mediante una sucesión de variantes: "Cada proyecto siempre se cruza con una serie de condiciones concretas, lo específico de cada situación. Sin embargo, proyectar es un trabajo continuo. En los proyectos, estas condiciones concretas se transforman en constricciones... Siempre hemos presentado nuestros trabajos, no como la única y mejor solución, sino como una de las muchas variantes que, sin embargo, buscan una complejidad parecida a lo real. Buscan y aceptan las constricciones existentes, pero no una o dos, sino cientos, ¡todas!, diría yo". Y: "Cuando la arquitectura está construida, el uso que le dan los ciudadanos supone, muchas veces, nuevas variaciones, y esas variaciones siguen siendo un viaje que mantiene viva la arquitectura".¹²

INTERACCIÓN CON EL LUGAR

El lugar es para Miralles un factor fundamental en esta búsqueda de una complejidad acorde con lo real. Por ello defiende el uso de estrategias encaminadas a sacar a la luz las cualidades que permanecen latentes en el lugar. Y, por ello, el dibujo pormenorizado e insistente de los rasgos del lugar es una actividad primordial en el trabajo proyectual del arquitecto.

REGISTRO GRÁFICO DE LOS DATOS DEL LUGAR

Como ya señaló Alejandro Zaera en una conversación mantenida con Enric Miralles en 1995, el análisis y registro gráfico de los datos o condiciones del lugar está en el origen del proceso de trabajo de Miralles, que afirma: "Yo creo que si trabajas desde el registro, más que imponiendo, estás ya comprobando desde el principio". Esa labor de registro gráfico supone identificar inscripciones, marcas o trazas, independientemente de que tengan un significado explícito o no: "A veces las marcas tienen un significado, alguien las sabe interpretar, las entiende. Pero muy a menudo tienes que pararte como desconocido, aceptar la marca porque está ahí, porque te la has encontrado, como sucede cuando encuentras algunas inscripciones en una roca. Me interesa ese trabajo de ir aceptando los resultados que van apareciendo".¹³

LUGAR, DIBUJO, EDIFICIO

Pero el trazo sobre el papel no es un mero registro pasivo de los datos de un lugar, ya que: "El trazo adquiere la cualidad de una acción que es capaz de desarrollar su presencia". Y: "El trazo sigue unas vetas que él mismo inventa... Ese primer trazo, que aún no es ninguna incisión, es equivalente a todo el proyecto. Esa ligera marca nos cuenta cómo se es capaz de volver sobre uno mismo, a la vez que se siguen las directrices de un lugar". En efecto, el lugar no agota la vida de un proyecto: "Un lugar te da muchísimos datos sobre un proyecto, pero conforme vas avanzando en tu trabajo hay otras ideas que lo van definiendo. Los proyectos tienen una cualidad: tienden a independizarse y a no agotarse en un sitio concreto...". De ahí que los dibujos de Miralles sean tan importantes, porque a la vez que registran esos datos del lugar van desarrollando una serie de reglas propias que les confieren autonomía, tanto respecto a ese lugar como respecto a los edificios que surgen de ellos: "Tienen una cierta independencia, un conjunto de reglas. Los edificios son entonces interpretaciones".¹⁴

LA CONDICIÓN PERIFÉRICA: LUGAR Y TIEMPO

En una conversación, Miralles manifestaba: "Hasta ahora los temas en los que he trabajado han sido, también por decisión mía, muy coherentes; casi siempre en lugares periféricos donde el asentamiento urbano es algo que hay que proponer...". Este hecho de trabajar en la periferia permite al arquitecto reflexionar sobre la naturaleza de esos lugares y sobre el modo de actuar en los mis-

¹² 'Lugar y aprendizaje. Una entrevista con Enric Miralles'. *Arquitectura Viva* 28, p. 28; T y M M, p. 11; T y M M, p. 21; *Miralles Tagliabue: arquitecturas del tiempo*, p. 62.

¹³ A Z, p. 264; A Z, p. 264.

¹⁴ 'Relieves (Manolo Hugué)', p. 155; 'Relieves (Manolo Hugué)', p. 154; 'Enric Miralles. Cronotopías'; *Metalocus* 03, p. 16.; *Studio Talk: Interview with 15 Architects*, p. 666.

PARLAMENTO DE EDIMBURGO
PARLIAMENT OF EDIMBURGH
Scotland, United Kingdom, 1998/2004



THE PROJECT AS A SERIES OF VARIATIONS

Miralles spoke of a working method, "...which needs the simultaneous presence of the maximum number of data to define itself... and that cloud around things that allows you to situate them". He thus did not regard the project as the result of context and determined, fixed conditions, but rather as a series of situations that change over time. "That is an issue we always encounter in our work: having to start a project, not from a specific problem, but via a series of variations, discovering the past as a series of variations... Chemnitz, Leipzig, (sports stadiums)...". The project strives to absorb the complexity of the situation, and move forward via a succession of variations: "Each project is always cross-referenced with a series of specific conditions, the specifics of each situation. Designing is nevertheless an ongoing task. In projects, these specific conditions become constraints... We have always presented our work not as the sole, optimum solution, but as one of many variations which nevertheless seek out a complexity that resembles reality. They seek out and accept the existing constraints, not one or two of them, but hundreds, all of them, I dare say". "When the architecture is built, the uses it is put to by citizens often involve new variations, and those variations are an ongoing journey that keeps the architecture alive".¹²

INTERACTION WITH PLACE

For Miralles, the place is a fundamental factor in this search for a complexity that matches reality. That is why he defended the use of strategies aimed at bringing to light the qualities that are latent in the place, and why the insistent, detailed drawing of the features of the place was a fundamental activity in his design work.

GRAPHIC RECORD OF THE DATA OF THE PLACE

As Alejandro Zaera pointed out in a 1995 conversation with Enric Miralles, the analysis and graphic record of the data or conditions of the place lie at the source of Miralles' *modus operandi*. He said, "I think that if you work using the record, instead of imposing, you are checking things from the outset". Making a graphic record involves identifying inscriptions, marks or lines, regardless of whether or not they have an explicit meaning. "Sometimes marks have a meaning; somebody is able to understand and interpret them. But quite often, you have to stop, like a stranger, and accept the mark just because it's there, because you have discovered it, which is what happens when you come across inscriptions on a rock. I am interested in the task of accepting the results that appear along the way".¹³

PLACE, SKETCH, BUILDING

However, lines on paper are not just a passive record of the data about a place because, "The line takes on the quality of an action that is capable of developing its presence". And, "...the line follows veins that it invents itself... that initial line, which is still not an incision, is the equivalent of the whole project. That light mark describes how we can double back, while at the same time following the guidelines of a place". In effect, the site does not exhaust the life of a project. "A place gives you a massive amount of data about the project, but as your work moves forward, other ideas start to define it. Projects have a quality: they tend to break free and avoid their exhaustion in one particular place...", hence the importance of Miralles' sketches, because at the same time as they are recording this information about the place, they are developing a set of rules for themselves which release them from that particular place, and also from the buildings that emerge from them. "They have a certain independence, a set of rules. So buildings are interpretations".¹⁴

THE PERIPHERAL CONDITION: PLACE AND TIME

In one conversation, Miralles declared, "Until now, also by choice, the issues I have worked on have been extremely congruent; almost always in fringe areas where the urban settlement is something that has to be proposed...". This decision to work in the outskirts allowed him to meditate on the nature of these places and the way to act on them, which implied making a design choice because, "The fact that you are working on the outskirts lets you decide which side of the line you are on, if you want to remake the city or if you are more interested in shaping that boundary in a more abstract way", a fundamental issue in modern architecture, as in the case of the work of Rem Koolhaas/OMA, amongst others. For these archi-

¹² 'Lugar y aprendizaje. Una entrevista con Enric Miralles'. *Arquitectura Viva* 28, p. 28; T & M M, p. 11; T & M M, p. 21; *Miralles Tagliabue: arquitecturas del tiempo*, p. 62.

¹³ A Z, p. 264; A Z, p. 264.

¹⁴ 'Relieves (Manolo Hugué)', p. 155; 'Relieves (Manolo Hugué)', p. 154; 'Enric Miralles. Cronotopías'; *Metalocus* 03, p. 16.; *Studio Talk: Interview with 15 Architects*, p. 666.



PALACIO DE DEPORTES DE HUESCA
HUESCA SPORTS HALL
Spain, 1988/1994



PARQUE EN MOLLET DEL VALLÉS
PUBLIC PARK, MOLLET DEL VALLÉS
Barcelona, Spain, 1994/2001

mos, lo que implica una elección proyectual, pues "el hecho de estar trabajando en la periferia te permite decidir a qué lado de la línea te pones, si rehaces ciudad o si estás más interesado en dar forma a ese límite de un modo más abstracto", una cuestión fundamental en la arquitectura contemporánea, como sucede en la obra de Rem Koolhaas/OMA, entre otros arquitectos. El enfoque dado a la cuestión de la periferia se convierte en estos arquitectos —y de un modo propio en Miralles— en una filosofía de proyecto, que es trasladable a actuaciones en el interior de la ciudad, e incluso en el casco histórico. Enric Miralles lo expresaba de una manera muy lúcida en la misma conversación: "Cuando empiezas a trabajar en un casco histórico sientes que no es el sitio lo que es periférico, sino el tiempo".¹⁵

SUPERPOSICIÓN DE MOMENTOS Y EL LUGAR COMO RUINA

Para trabajar "no sólo con la realidad física del momento, sino con la realidad física de todo lo que también ha estado allí, que ha ido construyendo el sitio... necesitas tener una especie de documento donde esté condensado el tiempo en este sitio". En ese sentido, el lugar es contemplado no sólo en su situación actual, sino también como acumulación de estados cambiantes a lo largo del tiempo, que el proyectista desvelará como lo hace el arqueólogo al excavar un asentamiento, aunque no con la intención de reconstruir el pasado sino con la de dar forma al presente. Miralles se refiere a "la capacidad de producir documentos que hagan explícita la superposición de los distintos momentos de un lugar, aprovechando las ruinas de éste" (Parque en Mollet del Vallés) o imaginando el edificio en el que se va a intervenir como una ruina: "Tantas veces he representado la destrucción de un edificio para encontrar cuál era su forma, o para hacer aparecer cuál había sido su proceso de formación, su hacerse. Y ocurría que en cualquiera de los estados de deformación y ruina, la construcción conservaba sus mejores cualidades... De ahí nace el interés por los cimientos, por las huellas que los edificios dejan en el tiempo, por una noción de la forma en la que el recuerdo es parte principal" (Palacio de Deportes de Huesca). Esa 'excavación' hay que hacerla en ocasiones hasta llegar a los estratos más profundos, a las huellas o marcas que puedan rastrearse en el lugar: "Como si para trabajar en estos lugares, donde la construcción de la ciudad sólo ha llegado a través de la brutalidad de una normativa instrumental, hubiera que ir muy atrás, allí donde los proyectos no son más que marcas sobre un lugar" (Iglesia y centro eclesiástico en Roma).¹⁶

LA NECESIDAD DE DESTRUCCIÓN

Miralles afirma: "El trabajar en espacios públicos" me ha permitido "ver cómo en la convivencia entre arquitectura, proyecto y sociedad la necesidad de destrucción es fundamental". Y: "La arquitectura tiene tiempo, pero tiempo relativo, fluctual... No se trata de entender el tiempo como duración. La necesidad de destrucción que pesa sobre algunas obras construidas forma parte de esta relación con el tiempo. Hay espacios públicos, zonas verdes que para construir una ciudad, por ejemplo, han dejado de existir, se han transformado. La destrucción es una aceleración del tiempo, y el construir, en realidad, también lo es. La solución para relacionarse con el tiempo no es hacer cosas indestructibles".¹⁷

UN TRATAMIENTO IGUALITARIO

Al contar con esa superposición de momentos "el truco siempre es el mismo: intentar que tenga la misma importancia la traza de un monasterio como la traza de un momento en el que todo estuviera destruido, o la de un camino que pasase por allí en medio, como si todas esas cosas pudieran tener la misma importancia". Se trata de "una técnica muy elemental que a mí me gusta mucho, que es la de tratarlo todo igual: considerar de la misma manera la colocación de un árbol que la de un programa específico, o la de una construcción...". Así, "(en el Cementerio de Igualada) cada punto a lo largo del camino tiene su propio significado, todos tienen la misma importancia, no hay jerarquía". Miralles utiliza en otra ocasión un símil muy claro para explicar este tratamiento igualitario de todo lo que subyace en un lugar, al decir que es "como si buscando en los bolsillos de un viejo abrigo se fueran depositando las cosas encontradas sobre una superficie limpia". Como resultado de esa acumulación de datos y acciones —tratados de un modo igualitario— en los planos de Enric Miralles, éstos aparecen con un aspecto de uniformidad característico.¹⁸

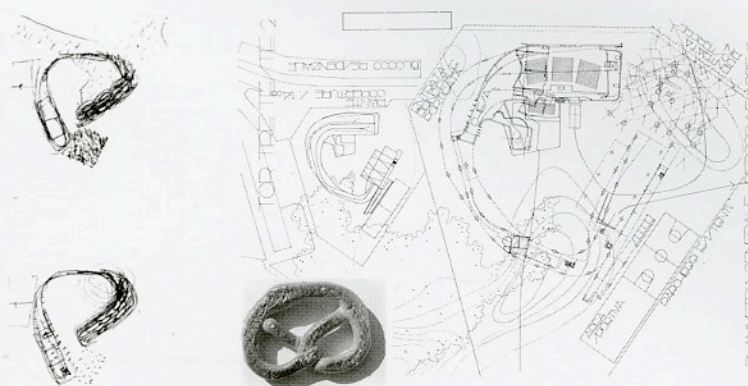
¹⁵ A Z, p. 261; A Z, p. 262; A Z, p. 262.

¹⁶ T y M M, p. 10; T y M M, p. 10; Memoria, p. 226; Memoria, p. 338.

¹⁷ T y M M, p. 10; Miralles Tagliabue: arquitecturas del tiempo, p. 62.

¹⁸ T y M M, p. 10; A Z, p. 263; 'Aus welcher Zeit ist dieser Ort?'. Topos 8, p. 108; Enric Miralles. Obras y proyectos, p. 220; véase 'Lugar y aprendizaje'. Arquitectura Viva 28, p. 28.

IGLESIA Y CENTRO ECLESIASTICO EN ROMA
CHURCH AND PARISH CENTRE IN ROME
Italy, 1964. Competition



texts, and in a particular way in Miralles, the focus on the issue of the periphery becomes a project philosophy that can be extrapolated to work inside the city, even in the heart of an historic district. Enric Miralles expressed this in an extremely lucid way during the same conversation. "When you start to work on a historic district, you get the feeling that it is not the place that is peripheral, but rather time".¹⁵

OVERLAPPING MOMENTS AND PLACE AS A RUIN

To be able to work, "...not only with the physical reality of the moment, but also with the physical reality of everything that has been there as well, which has built up the place... you need a sort of document that condenses time in that place". In this sense, he regarded the place not only in its present situation, but also as a build-up of changing states over time, which the designer will bring to light in much the same way as an archaeologist unearths a settlement, although not in order to reconstruct the past but to shape the present. Miralles refers to, "...the ability to produce documents that make the different overlapping periods of a place explicit, by making use of its ruins" (Park in Mollet del Vallés) or imagining the building that is going to be worked on as a ruin. "I have so often represented the destruction of a building in order to discover its former shape, or to bring to light its formation process, its making. And what happened was that, in all of its states of deformation and ruin, the building preserved its best qualities... hence my interest in the foundations, the footprints that buildings leave in time, and the notion of the way memory is a major part" (Huesca Sports hall). This 'excavation' sometimes has to be continued down to the deepest levels, to the footprints or marks that can be traced on the site. "It is as if in order to work in places like this, where the construction of a city has only arrived via the brutality of an instrumental regulation, we have to go a long way back, back to where the projects are nothing more than marks on a site" (Church and parish centre in Rome).¹⁶

THE NEED FOR DESTRUCTION

Miralles stated, "My work on public spaces [has enabled me] to discover the fundamental need for destruction in the coexistence between architecture, project and society". Moreover, "Architecture has time, but relative, fluctuating time... it is not a question of regarding time as duration. The need for destruction that hangs over some buildings is part of that relationship with time. For example, some public spaces and green zones have ceased to exist, they have been transformed, to permit the construction of the city. Destruction is an acceleration of time, and in fact, so is construction. The solution that allows you to relate to time involves not building indestructible things".¹⁷

EGALITARIAN TREATMENT

By having at hand this overlap of moments, "The trick is always the same: trying to ensure that the outline of a monastery has the same importance as the outline of a point in time when everything was destroyed, or a path that passes through the middle there, as if all those things had the same importance". It is "...a quite basic technique that I am fond of, which consists of treating everything the same way: considering the placement of the tree in the same way as the placement of a specific brief, or a building...". Thus, "(in Igualada Cemetery) all the points along the path have their own meaning, they all have the same importance, there is no hierarchy". Elsewhere, Miralles used a very clear simile to explain this egalitarian treatment of everything that underlies a site, when he said that it was, "...like when you are rummaging through the pockets of an old overcoat, and you put the things you find on a clean surface". As a result of this accumulation of data and actions —treated in an egalitarian way— on Enric Miralles' plans, they emerge with a characteristically uniform aspect.¹⁸

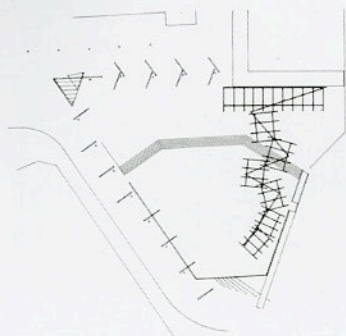
¹⁵ A Z, p. 261; A Z, p. 262; A Z, p. 262.

¹⁶ T & M M, p. 10; T & M M, p. 10; Summary, p. 226; Summary, p. 338.

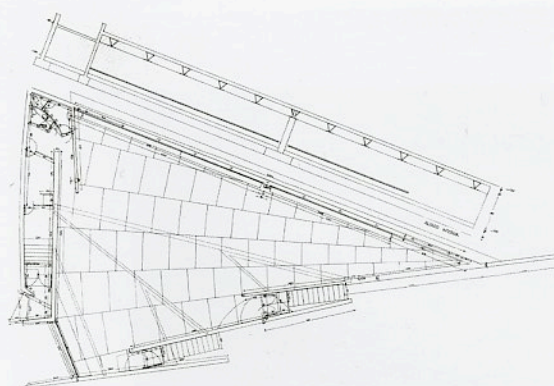
¹⁷ T & M M, p. 10; Miralles Tagliabue: *arquitecturas del tiempo*, p. 62.

¹⁸ T & M M, p. 10; A Z, p. 263; 'Aus welcher Zeit ist dieser Ort?'. *Topos* 8, p. 108; Enric Miralles. *Obras y proyectos*, p. 220; see 'Lugar y aprendizaje'. *Arquitectura Viva* 28, p. 28.

CUBIERTAS EN LA PLAZA MAYOR DE PARETS DEL VALLES
ROOFS FOR TOWN SQUARE IN PARETS DEL VALLES
Barcelona, Spain, 1995



CENTRO SOCIAL DE HOSTALETS
HOSTALETS CIVIC CENTRE
Barcelona, Spain, 1999/2002



REDEFINICIÓN DEL LUGAR

Al igual que las obras de Land Art no son una mera representación del paisaje en el que se insertan, sino que llevan a cabo una redefinición del mismo, las obras de Miralles actúan igualmente redefiniendo su lugar de emplazamiento: redefinir sus formas, redefinir su topografía, redefinir sus dimensiones,... y, en general, redefinir las condiciones o cualidades de un lugar. Así: "La tarea más importante de este proyecto es la de redefinir las condiciones del lugar antes de decidirse a construir... Me puse a trabajar intentando pensar en un edificio que implicaría un paisaje que no existía allí... un paisaje ideal..." (Parque en Mollet del Vallés). Por otra parte, la condición periférica respecto al tiempo y la superposición de estratos históricos sólo identificables de manera aproximada potencian el proyecto como redefinición del lugar: "El tiempo se convierte en periférico cuando empiezas a trabajar con edificios de otro siglo: son los límites de lo actual. Aquí lo que sucede es que los estratos de tiempo son los que no puedes identificar con precisión, y hay que volver a redefinirlos".¹⁹

CONSTRUIR LA TOPOGRAFÍA, CONSTRUIR PAISAJES

Construir o reconstruir la topografía es una operación fundamental del proyecto, algo imprescindible que antecede a la construcción propiamente dicha. Esa construcción de la topografía es necesaria para hacer posible la edificación: "Aquello que a veces hemos hecho con la topografía, o con otras cosas, preparar las condiciones necesarias para que algo pueda más o menos funcionar". Pero el propio edificio puede convertirse por sí mismo en una topografía, en un paisaje: "Esta es quizá la parte más interesante, cuando lo construido se convierte verdaderamente en topografía, es el momento en el que el edificio se convierte en paisaje,...". Por ejemplo, en un caso concreto entre los muchos en que Miralles habla de construir o reconstruir una topografía: "Queremos mezclar el nuevo estadio (casi una topografía) con las calles que lo rodean... Este sistema de cubierta libre que conecta el estadio con la ciudad... es una especie de topografía (que junto con el terraplén constituye el paisaje de acceso)" (Palacio de Deportes de Chemnitz). Y un proyecto de su primera etapa, la Escuela Hogar de Morella, sólo puede entenderse como respuesta al paisaje topográfico: "Seguir el ritmo de la montaña, fragmentada por mil muretes, todos ellos repletos de luces y sombras. Es un proyecto hecho al aire libre, en el sitio,... El proyecto son estos espacios intermedios frente al paisaje y protegidos por la edificación...".²⁰

PROTAGONISMO DE LA LÍNEA

Quizá el sello más distintivo del trabajo proyectual de Miralles sea el protagonismo que adquiere la línea como elemento activo en la generación del proyecto. Esto lo sitúa en una brillante tradición propia de las vanguardias del arte y la arquitectura modernos desde finales del siglo XIX y a lo largo del XX.

HACER VISIBLES LAS LÍNEAS DEL LUGAR

Enric Miralles se sitúa con características propias en esa tradición de maestros de la línea dinámica como generadora de la forma. En lo que respecta al lugar, hay primero que descubrir las líneas que contiene y hacerlas visibles. En cierta ocasión afirmaba: "En cada lugar hay líneas casi invisibles, a veces larguísimas, que puedes encontrar, a las que se liga el proyecto tratando de ocupar el espacio dejado libre". Y: "Ese trazo que corresponde al movimiento que creemos descubrir en el lugar. Aquel elemental signo que acompaña el ir de un sitio a otro... Fragmentos de estos movimientos describen una geometría ligada a lo real: son envolventes de contornos reales".²¹

LAS LÍNEAS DE RECORRIDO COMO CONFORMADORAS DEL PROYECTO

El proyecto consiste en gran medida en dibujar un camino al observador: "En Paret (Cubiertas en la plaza mayor de Paret del Vallés) unas cubiertas acompañan de un modo aproximado el acto de caminar... Dibujan un camino al observador". Pero los elementos lineales de recorrido son fundamentalmente elementos conformadores del proyecto: "Encontrar en el interior de un trazo... Encontrar en su pulsación los detalles precisos de una idea. Recorrerlo como un camino... Y se forma aquella geometría más elemental, aquélla que sigue a los impulsos de alguien. Encontrar en su interior aquello que llamamos proyecto... (de modo que) el mecanismo de construcción es idéntico a su dibujo sobre papel...". Y: "En este sentido (las Cubiertas de Paret del Vallés), como las rampas de Hostalets (Centro Social de Hostalets), no nos indican un camino que tengamos que recorrer, sino que son quienes dan forma al proyecto".²²

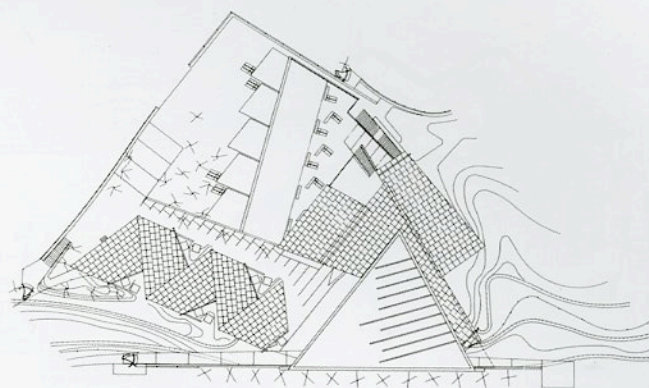
¹⁹ Memoria, p. 195; A Z, p. 262.

²⁰ T y M M, p. 19; 'Frammenti', p. 13; Memoria, pp. 108-109; Memoria, p. 156.

²¹ 'Frammenti', p. 11; 'Caminar', p. 42.

²² 'Caminar', p. 42; Memoria, p. 44; 'Caminar', p. 42.

ESCUELA HOGAR EN MORELLA
BOARDING SCHOOL IN MORELLA
Castellón, Spain, 1966/1994



REDEFINING THE PLACE

In the same way that Land Art is not a mere representation but rather a redefinition of the landscape where it is installed, Miralles' works similarly redefine the site: they redefine its shape, they redefine its topography, they redefine its dimensions,... and in general, they redefine the conditions or qualities of the place. Hence, "The most important task in this project involved redefining the site conditions before deciding to build.... I set to work, trying to imagine a building that would involve a landscape that didn't exist there... an ideal landscape..." (Public Park in Mollet del Vallés). On the other hand, the peripheral condition with respect to time and the only vaguely identifiable overlapping historic layers enhance the project as a redefinition of the site: "Time becomes peripheral when you start to work on buildings from another century: they are the outer limits of the present. What happens here is that the layers of time are what you can't identify precisely, and you have to go back and redefine them".¹⁹

CONSTRUCTING TOPOGRAPHY, BUILDING LANDSCAPES

Constructing or reconstructing topography is a fundamental operation in a project; it is indispensable, and it precedes the construction process per se. This construction of topography is necessary to make the building possible. "What we have sometimes done with the topography, or with other things, has been to get the necessary conditions ready so that something can more or less work". However, the actual building can become topography, a landscape, in its own right: "That is possibly the most interesting part, when what has been built really becomes topography; that is the point when the building turns into landscape,...". For example, in one specific case amongst many in which Miralles spoke of constructing or reconstructing a topography, he explained, "We want to mix the new stadium (almost a topography) with the streets around it... The free-shape roof that connects the stadium to the city... is a sort of topography (which, along with the embankment, forms the access landscape)" (Chemnitz Sports Stadium). One of the projects from his first period, the Boarding School in Morella, can only be understood as a response to the topographic landscape: "Follow the rhythm of the mountain, fragmented by a thousand walls, all full of light and shade. It is a project that was produced in the outdoors, on the site,... The project consists of these in-between spaces that face the landscape, sheltered by the building...".²⁰

PRIMACY OF THE LINE

Perhaps the most distinctive feature of Miralles' design work is the prominence of the line as an active component in the project's generation process. This makes it part of the brilliant tradition of the Avant-garde modern art and architecture movements from the end of the 19th through the 20th centuries.

MAKE THE LINES OF THE PLACE VISIBLE

Enric Miralles is part of the tradition of masters of the dynamic line as a generator of form, albeit with his own unique features. With respect to the place, one must first discover the lines it contains, and then make them visible. On one occasion, he said, "There are almost invisible lines waiting to be discovered everywhere, some of them incredibly long, that you can link the project to while you try to occupy the leftover space". And, "That line, that corresponds to the movement we think we have discovered on the site. That elementary sign that accompanies the to-ing and fro-ing from one place to another... Fragments of those movements describe a geometry that is linked to reality: they wrap around real outlines".²¹

LINES OF MOVEMENT AS SHAPERS OF PROJECTS

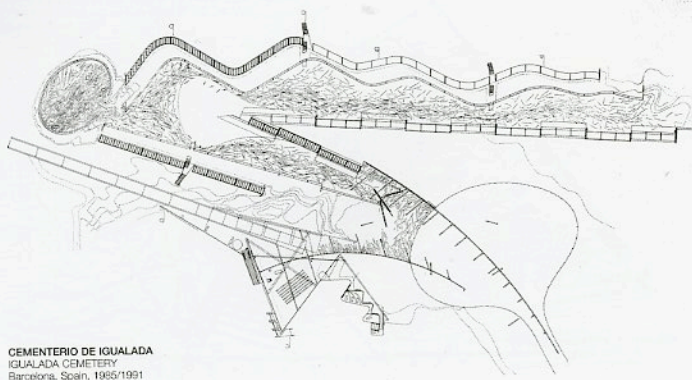
The project largely consists of drawing a path to the observer. "In Parets (Roofs for town square in Parets del Vallés), a series of roofs vaguely accompany the act of walking... They draw a path to the observer". However, the linear elements of the project are also fundamental shaping components of the project. "Discovering inside a line... discovering the precise details of an idea in its pulsation. Following it, like a path... and what takes shape is that very elementary geometry, a geometry that follows somebody's impulses. Discovering inside it what we call the project... [in such a way that] the construction mechanism is identical to its sketch on paper...". And, "In that sense (Roofs for town square in Parets del Vallés), like the ramps in Hostalets (Hostalets Social Centre), they don't show us the path we have to follow, but instead, they are what give the project its shape".²²

¹⁹ Summary, p. 195; A Z, p. 262.

²⁰ T & M M, p. 19; 'Frammenti', p. 13; Summary, pp. 108-109; Summary, p. 156.

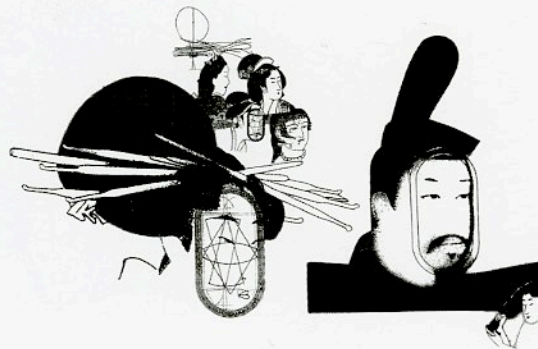
²¹ 'Frammenti', p. 11; 'Caminar', p. 42.

²² 'Caminar', p. 42; Summary, p. 44; 'Caminar', p. 42.



CEMENTERIO DE IGUALADA
IGUALADA CEMETERY
Barcelona, Spain, 1955/1991

PALACIO DE DEPORTES DE CHEMNITZ
CHEMNITZ SPORTS STADIUM
Germany, 1995. Competition



UNA LÍNEA NO NARRATIVA

La línea no tiene para Miralles ese carácter narrativo que está vinculado habitualmente a los elementos de recorrido en un paisaje, ni tampoco es entendida como una trayectoria única e inevitable: "Desarrollar el proyecto ha sido alejarnos de los aspectos narrativos que acompañan a los caminos en los jardines... Ha sido trabajar en el interior de los trazos previos: detenernos en el movimiento. Detenernos a pensar en otra cosa, multiplicar las bifurcaciones, los espacios intermedios, los lugares de escape..." (Cementerio de Igualada). Y: "Usar este lugar es hacerlo desaparecer: como las hojas sobre el pavimento de madera, o la lluvia, que arrastra las tierras hacia el fondo del corte..." (Cementerio de Igualada).²³

PEINAR FLUJOS

En los edificios que tienen que dar forma a un flujo de personas, Miralles entiende el acto de agruparse la gente como algo similar al acto de peinarse: "Comprender la congregación de gente como una creación de la forma que tiene muchas coincidencias formales con la manera en que la cabeza queda dispuesta en torno a la cara... la libertad del pelo en movimiento, hasta que adopta su forma final —muy formal—" (Palacio de Deportes de Chemnitz). Y: "...esos dibujitos con que empieza Chemnitz, donde se hace una analogía entre el movimiento de la gente y el peinado... Y es que realmente es lo mismo que peinarse: la mitad para aquí, la mitad para acá, y realmente así organizas a la gente... cuando hay un número tan grande de personas las separas y las juntas como harías con cualquier fluido; la gente es el material de trabajo". "En Alicante, el público repite un mismo movimiento... Una serie de movimientos detenidos alrededor de una actividad deportiva" (Centro de Gimnasia Rítmica y Deportiva en Alicante). "El mismo público fue quien ayudó a dar forma al edificio. De hecho, la construcción propuesta envuelve uno de los posibles movimientos de personas en ese lugar, ya que el hecho de su misma agrupación es el acontecimiento que se celebraría..." (Auditorio de Copenhague).²⁴

DESDIBUJAR Y DIBUJAR LÍMITES

Y otra analogía facial, la de las cejas, "que sostienen el vacío de la cavidad craneal y son las que de un modo gráfico nos conducen en ese espacio... Son formas que definen el interior de un modo paulatino, por sucesivas aproximaciones, como si de cancelar e insistir se tratara. Son formas que, aun conteniendo un interior, hablan de ecos de paredes sucesivas... se preocupan por encerrar el fantasma que huye. Como si fueran ellas lo que queda de alguien al desaparecer ante nosotros... Definir un lugar más allá de aquellos límites que nos rodean, que siempre tenemos ante nuestros ojos y que constantemente redefinimos". En concreto: "...los límites de la construcción son los que corresponden a los Distintos Envoltorios de los Distintos Estados de Movimiento. El edificio envolvía —construía— las distintas formaciones de público. Y, a su vez, el edificio actuaba respecto a estos movimientos: no sólo reproducía la forma de Reunión, sino que pondría en contacto esta forma con la forma de la ciudad" (Auditorio de Copenhague). Y: "El primer gesto con el lápiz ha sido un gesto circular, casi repetición del perímetro del solar,... El proyecto final que presentamos, después de muchas variantes, vuelve a repetir este movimiento... A través de los árboles los actuales límites del solar, dibujados sobre el papel pero no visibles en la realidad, desaparecerán, dejando como auténticas geometrías naturales los recorridos de la gente" (Iglesia y centro eclesialístico en Roma). Ese gesto de reiterar líneas va definiendo el proyecto al desdibujar unos límites y dibujar otros.²⁵

SELECCIONAR LÍNEAS

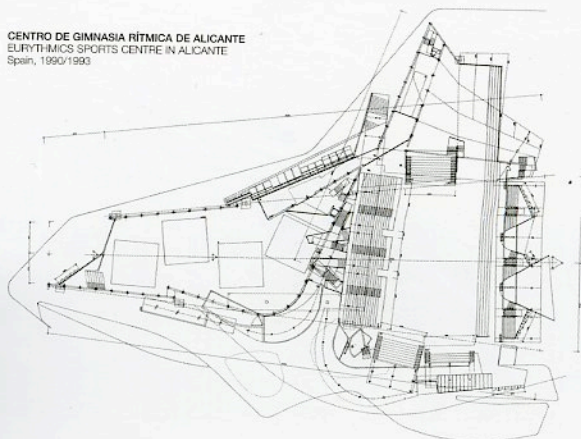
En un breve pero sustancioso texto, Benedetta Tagliabue escribe: "Cuando Javier Mariscal me llamó para decirme que quería publicar un librito con dibujos de Enric Miralles, me sorprendió con unas reflexiones que encontré muy acertadas. Me habló de cómo se sorprendía de la belleza de esos dibujos, en los cuales admiraba especialmente su capacidad de seleccionar unas líneas. Unos dibujos son siempre una selección de líneas...". Pero esta selección de líneas tiene unas características particulares en el trabajo de Enric Miralles. El gesto que creo identifica mejor su modo de operar es el de excavar, extraer, hacer aflorar líneas del emplazamiento (líneas topográficas, curvas de nivel, caminos y cursos de agua, vestigios murarios de edificaciones del pasado, líneas de energía subyacentes al lugar, etc) y, conjunta y simultáneamente, extender, desplegar, lanzar sobre ese mismo emplazamiento las líneas del nuevo programa (líneas de actividad, de movimiento, de flujo, etc). Esas líneas las visualiza a veces Miralles como atillos de ramas o juncos, o como manojes de tallos y hojas (con lo que de algún modo cierra el círculo con los artistas del Art Nouveau, aunque de un modo distinto). Ya en un texto que se incluía junto a su primer proyecto publicado, la Escuela La Llauna, Miralles escribía: "En estos planos no

²³ 'Caminar', p. 43; Memoria, p. 50.

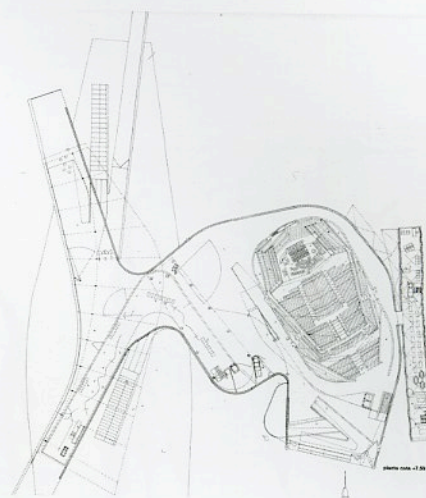
²⁴ Memoria, p. 109; T y M M, p. 12; 'Cejas', p. 207; Memoria, p. 332.

²⁵ 'Cejas', p. 206; Memoria, p. 332; Memoria, p. 338.

CENTRO DE GIMNASIA RÍTMICA DE ALICANTE
EURHYTHMICS SPORTS CENTRE IN ALICANTE
Spain, 1990/1993



AUDITORIO DE COPENHAGUE
AUDITORIUM IN COPENHAGEN
Denmark, 1993. Competition



A NON-NARRATIVE LINE

For Miralles, the line does not have the narrative character that is usually related to the features along a path through a landscape, nor is it regarded as a unique, inevitable route. "The development of the project has meant distancing ourselves from the narrative aspects that accompany the paths through the gardens.... It has involved working within the pre-existing lines: stopping to focus on movement, stopping to think about something else, multiplying the branching paths, the in-between spaces, the exit points..." (Igalada Cemetery). And, "Using this place makes it disappear: like leaves on the wood pavement, or the rain, that washes the earth to the bottom of the cutting..." (Igalada Cemetery).²³

COMBING FLOWS

In buildings that have to shape visitor flows, Miralles considered the act of grouping people to be similar to combing one's hair. "Regard congregations of people as a creation of shape, which has many formal coincidences with the way a head is arranged around a face... the freedom of waving hair, until it takes its final —and very formal— shape" (Chemnitz Sports Stadium). And, "...those little sketches that Chemnitz starts from, where there is an analogy between people's movements and the action of combing... And actually, it really is the same as combing: half over here, half over there, and that really is how you organize people... when there is a big crowd, you separate them and bring them together just like you do with any fluid; people are your working material". "In Alicante, the public repeats the same movement... A series of fixed movements around a sports event" (Eurhythmics Sport Centre in Alicante). "The public itself helped to shape the building. In fact, the proposed construction is wrapped around one of the possible movements by people on the site, because the very fact of their coming together is the event that will be celebrated..." (Auditorium in Copenhagen).²⁴

BLURRING AND DRAWING LIMITS

Another facial analogy he used are eyebrows, "... that prop up the skull cavity, and guide us, in a very graphic way, into this space... They are forms that define the interior in a gradual way, in successive approaches, as if it were a question of cancelling and insisting. They are forms which, although they contain an interior, speak of echoes bouncing off successive walls... they are concerned with enclosing the fleeing ghost. As if they were all that was left of somebody who disappeared before our very eyes... they define a place beyond the boundaries that surround us, which we always have before our eyes, and which we are constantly redefining". In particular, "...the limits of the building correspond to the Different Envelopes of Different States of Movement. The building enveloped —constructed— the different audience formations. And in turn, the building acted with respect to these movements: it not only reproduced the Meeting shape, but also placed this form in contact with the shape of the city" (Auditorium in Copenhagen). And, "The first gesture with a pencil was a circular gesture, almost a repetition of the site perimeter... The final project we presented, after many variations, repeats this movement... Through the trees, the current boundaries of the site, sketched on the paper but not visible in reality, will disappear, leaving the visitors' routes as the authentic, natural geometries" (Church and Parish Centre in Rome). This gesture of reiterating lines gradually defines the project by blurring some of the limits and drawing others.²⁵

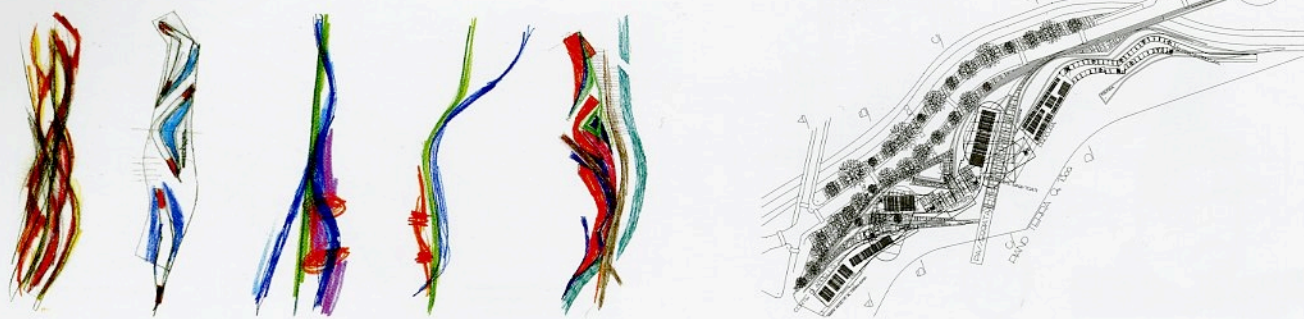
SELECTING LINES

In a brief but substantial essay, Benedetta Tagliabue wrote, "When Javier Mariscal called me to say he wanted to publish a booklet with drawings by Enric Miralles, he surprised me with some ideas that I thought were very true. He spoke to me about how he was surprised by the beauty of those drawings, in which he particularly admired his ability to choose certain lines. Some drawings are always a selection of lines...". In Enric Miralles' work, however, the choice of lines has several characteristic features. The gesture which I think best identifies his *modus operandi* is bringing to the surface, digging and extracting lines from the site (topographical lines, contours, tracks, watercourses, vestiges of walls from past buildings, lines of energy that underlie the site, etc.), and also, at the same time, spreading the lines of the new programme (lines of activity, movement, flow, etc.), laying them out, casting them across the same site. Miralles sometimes visualised these lines as bundles of branches, or reeds, or bunches of stalks and leaves (with which in some sense he closed the circle with the Art Nouveau artists, albeit in a different way).

²³ 'Caminar', p. 43; Summary, p. 50.

²⁴ Summary, p. 109; T & M M, p. 12; 'Cejas', p. 207; Summary, p. 332.

²⁵ 'Cejas', p. 206; Summary, p. 332; Summary, p. 338.



existe preocupación por el representar... Es un trabajo de multiplicar una misma intuición. De verla aparecer en todas sus formas posibles... En alinear acrobáticamente, como en un juego, todos los haces de líneas que siguen una dirección. Mantener en papel todos los aspectos del proyecto en que se trabaja". De este cúmulo de haces de líneas y mediante una cuidadosa y precisa —pero también en cierta medida lúdica y azarosa— acción de seleccionar surgen las líneas del proyecto. Esto se puede afirmar de muchos de sus proyectos, independientemente del ámbito y la escala de la intervención, desde ese primer proyecto (Escuela La Llauna), que se construye en un edificio existente, hasta uno de los últimos, el Tribunal de Justicia de Salerno, en el que se trata de "regenerar un fragmento de ciudad" y en el que —como muestran unos bellos esquemas en colores— el río, el paseo y el nuevo edificio forman un haz de líneas que discurren en paralelo, aunque también se entrelazan y en ocasiones se cruzan a distinta altura.²⁶

INSTRUMENTOS DE COHERENCIA

Enric Miralles explica en alguna ocasión que sus proyectos pueden partir de acciones muy subjetivas porque la lógica de la propia arquitectura, en cuanto disciplina profesional, impone un esfuerzo de racionalización que "nos obliga al contacto con la realidad". Así, algunos de los aspectos mencionados del modo de trabajar de Miralles podrían en principio dar la impresión de arbitrariedad o falta de rigor: mirada distraída, curiosar o distraerse, aleatoriedad o azar. Sin embargo, el arquitecto hace en varias ocasiones mención al logro de la coherencia como objetivo de su trabajo, a la vez que menciona cuáles son los elementos de coherencia: "La definición estilística (de mi obra) estaría más en los mecanismos de trabajo, en mi obsesión por la geometría y por la estructura y por la construcción como elementos de coherencia del proyecto,...".²⁷

PROCEDIMIENTOS GEOMÉTRICOS

Miralles afirma: "La geometría es muy importante para mí, como instrumento de articulación con situaciones muy concretas, porque me permite olvidar, hacer las cosas menos reconocibles". En concreto, utiliza como instrumentos de coherencia procedimientos geométricos básicos como es el de la repetición. En sintonía con las enseñanzas de Paul Klee, la línea está generada en algunos de sus más importantes proyectos por el desplazamiento —repetición— de puntos a varias escalas (Cementerio de Igualada, Tiro con Arco —competición—, etc). También el Aulario de la Universidad de Valencia se genera por la agrupación de puntos, en un proceso que incluye traslaciones y reflexiones y que se repite de forma casi exactamente igual a dos escalas —del pupitre al aula y del aula al conjunto—, de modo que podemos entenderlo como un ejercicio de autosemejanza fractal: "...cada habitación debería ser idéntica a las otras, e idéntica al espacio global al que pertenece". El tema de este proyecto es retomado en la zona de aulas de la segunda fase del concurso para la Escuela de Arquitectura de Venecia, un proyecto en el que una repetición con variaciones cobra gran importancia en el nivel de las cubiertas (lucernarios). En el Hospital Geriátrico de Palamós se definen bandas lineales de habitaciones, con pasillos y rampas a un lado y terrazas al otro. Estas bandas se doblan formando 'uves' más o menos abiertas que luego se apilan unas sobre otras de modo aparentemente azaroso, con lo que se consigue "...establecer distintos paisajes horizontales superpuestos". La Escuela Hogar de Morella se configura mediante una geometría de planos que se posan en el terreno, se deslizan por la ladera y se pliegan sobre sí mismos para formar la cubierta de la parte destinada a residencia. En estos y otros proyectos se pone en juego un conjunto de elementos —puntos, líneas, planos— y una serie de acciones geométrico-formales.²⁸

GEOMETRÍA Y ESTRUCTURA

Por otra parte, la repetición como instrumento de orden, de coherencia, está casi consustancialmente vinculada en arquitectura a la estructura resistente, que tiende a organizarse según luces repetidas. La repetición paralela (Museo de Arte Moderno de Helsinki) o convergente (Tiro con Arco —entrenamiento—) de las jácenas, vigas de celosía o cerchas en las obras de Miralles proporciona un contrapunto de orden a la libertad formal de la planta. El arquitecto se refiere a "la tarea de tejer el material de trabajo a través de la geometría, identificándola con la estructura...". En el proyecto de la Biblioteca Nacional de Japón, "una organización a modo de pueblo define la biblioteca como una serie de casas y habitaciones". De acuerdo con este planteamiento, los apoyos estructurales se sitúan en los vértices de una malla romboidal deformada, para definir una seriación de pabellones en la que geometría, espacio y estructura coinciden.²⁹

²⁶ Benedetta Tagliabue Miralles. 'Un mapa de deseos'. *Arquitectura dibujada. El proyecto de Miralles/Tagliabue para Diagonal Mar*. Salvat Editores, 2004 (2001), p. 2; 'Lugar', p. 30; Memoria, p. 285.

²⁷ 'La arquitectura como sentimiento [entrevista a Enric Miralles]'. *Summa+* 30, pp. 90-95; A Z, p. 270.

²⁸ A Z, p. 268; Memoria, p. 290; Memoria, p. 316.

²⁹ 'Manchas', p. 276; Memoria, p. 214.



In one text that was included with his first published project, La Llauna School, Miralles wrote: "On these plans, there is no concern for representation... It is a question of multiplying the same intuition. When you see it appear in all its possible forms... acrobatically aligning all the rays of lines that are going in one direction, like in a game. Keep it all on paper, all the aspects of the project you are working on". The lines of the project emerge from this cluster of rays, and via a careful, precise, but to some extent playful and random, act of choice. The same can be said of many of his projects, regardless of the context or the scale of the operation, from his first design (La Llauna School), built in an existing building, to one of his last projects, the Salerno Court of Justice, which strives to "regenerate a fragment of the city", in which—as shown in some beautiful coloured sketches—the river, the promenade and the new building form a beam of parallel lines, although they also intertwine and sometimes cross at different heights.²⁶

TOOLS OF COHERENCE

Enric Miralles once explained that his projects could emerge from quite subjective actions, because the logic of architecture as a professional discipline imposes a rationalization effort which, "forces us into contact with reality". So, some of the above-mentioned aspects of his *modus operandi* might initially give an impression of being arbitrary or lacking rigour: a distracted gaze, poking around, distraction, randomness or chance. However, on several occasions Miralles mentioned the achievement of coherence as the goal of his work, and also described the building blocks of coherence: "The stylistic definition [of my work] can probably lie more in my working mechanisms, my obsession with geometry, structure, and construction as elements of coherence in the project...".²⁷

GEOMETRIC PROCEDURES

Miralles explained that, "Geometry is very important for me as a tool for articulation in specific situations, because it lets me forget, and do less recognizable things". In particular, he used basic geometric procedures such as rhythmic repetition as tools of coherence. Coinciding with Paul Klee's teachings, in some of his most important projects, the line is generated by movements—repetitions—of points on several scales (Igualada Cemetery, Archery range—competition—, etc.). The Classroom building at Valencia University is generated by a cluster of points in a process that includes translations and reflections, repeated almost exactly on two scales—from the desk to the classroom, and from the classroom to the whole—, allowing it to be understood as an exercise in fractal self-similarity: "...each room should be identical to all the rest, and identical to the overall space it belongs to". The theme of this project is taken up again in the lecturing room zone for the second stage of the competition for the Venice School of Architecture, a project in which a repetition with variations becomes important at the level of the roofs (skylights). In the Geriatric Hospital in Palamós, linear strips of rooms are defined, with corridors and ramps at one side and terraces at the other. These strips are curved to form more or less open V's, which are then stacked on top of each other in an apparently haphazard way, to "...establish different superimposed horizontal landscapes". The Boarding School in Morella is configured by a geometry of planes that alight on the ground, slide along the hillside and fold back onto themselves to form the roof of the residential section. In these and other projects, a set of elements—points, lines and planes—and a series of geometric-formal actions, come into play.²⁸

GEOMETRY AND STRUCTURE

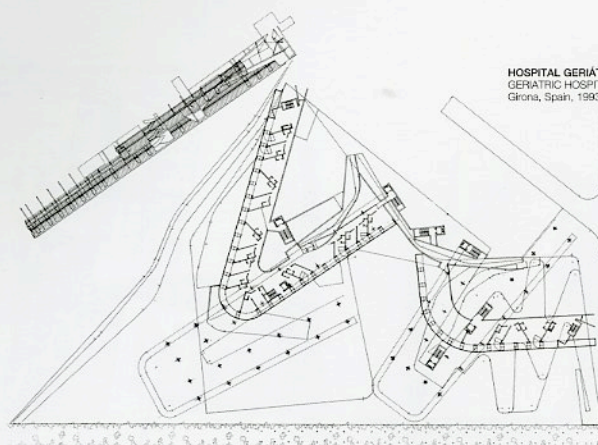
In addition, repetition as an instrument of order, of coherence, is almost consubstantially linked to the support structure, which tends to be organised on the basis of repeated spans. The repetition of girders, trussed joists and trusses in Miralles' work, parallel in the case of the Modern Art Museum in Helsinki, convergent in the case of the Archery range—training—, provides a counterpoint of order to the free form of the plan. Miralles referred to, "the task of weaving the material I work with via geometry, identifying it with structure...". In the project for the National Library of Japan, "A village-style organisation defines the library as a series of houses and rooms". On the basis of this approach, the structural supports are set at the vertices of a warped rhomboidal grid to define a series of pavilions in which geometry, space and structure coincide.²⁹

²⁶ Benedetta Tagliabue Miralles. 'Un mapa de deseos'. *Arquitectura dibujada. El proyecto de Miralles/Tagliabue para Diagonal Mar*. Salvat Editores, 2004 (2001), p. 2; 'Lugar', p. 30; Summary, p. 285.

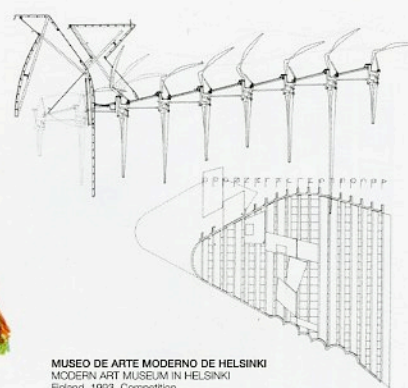
²⁷ 'La arquitectura como sentimiento [entrevista a Enric Miralles]'. *Summa+* 30, pp. 90-95; A Z, p. 270.

²⁸ A Z, p. 268; Summary, p. 290; Summary, p. 316.

²⁹ 'Manchas', p. 276; Summary, p. 214.



HOSPITAL GERIÁTRICO DE PALAMÓS
GERIATRIC HOSPITAL IN PALAMÓS
Girona, Spain, 1993



MUSEO DE ARTE MODERNO DE HELSINKI
MODERN ART MUSEUM IN HELSINKI
Finland, 1993. Competition

DIMENSIONES Y ESCALA

Asimismo, el arquitecto afirma: "El criterio de coherencia intento siempre encontrarlo en la dimensión justa de las cosas, que es el trabajo que seguramente me interesa más" y habla de "responder a la necesidad objetiva de relaciones dimensionales con un lugar" y de la "precisión de uso que ha dado lugar a unas determinadas dimensiones... (con las que) el lugar ha quedado marcado". Ya en la memoria de aquel primer proyecto de Escuela La Llauna se decía que la considerable dimensión en altura y en profundidad era la mejor cualidad de la fábrica en la que se instala la escuela. Y, en una conversación publicada, señalaba: "Aquello que es un plano, es decir, que tiene como referencia la realidad constructiva y constrictiva —que incluye la noción de medida, el sentido de lo particular, etc— ya es arquitectura... y las dimensiones, el trazado, lo específico van construyendo la base de trabajo". En una ocasión anterior explicaba: "(En mis proyectos) la forma no se define en las maquetas, se define mucho más en el trabajo geométrico y ahí vendría la relación con la escala. Yo siempre pienso en el tamaño real del edificio. Nunca he usado conscientemente mecanismos de cambio de escala. No me ha interesado, es una limitación mía. Por ejemplo, los cambios de escala en la obra de Gehry le dan una enorme capacidad de existir, al no saber qué dimensión tienen existen como en otro mundo".³⁰

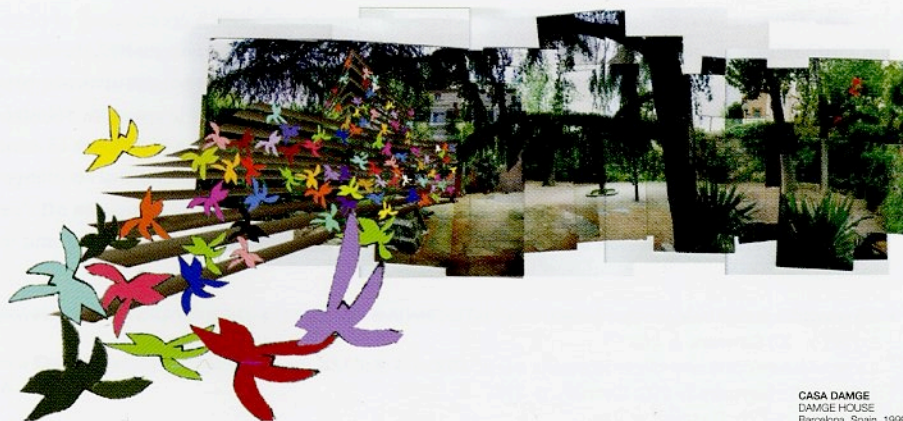
DENSIDAD

Es también importante para Miralles la evaluación de la densidad de cada estrato o nivel del proyecto: "El trabajo de superposición coherente (de las plantas a los sucesivos niveles) es el que al final le da sentido a una obra. El registro físico necesario de los distintos niveles es también un problema de densidad del material con el que trabajas, es el momento en el que empiezas a evaluar el material: la densidad del suelo, la densidad del aire, la consciencia de estar a tres metros del suelo o a quince..."³¹

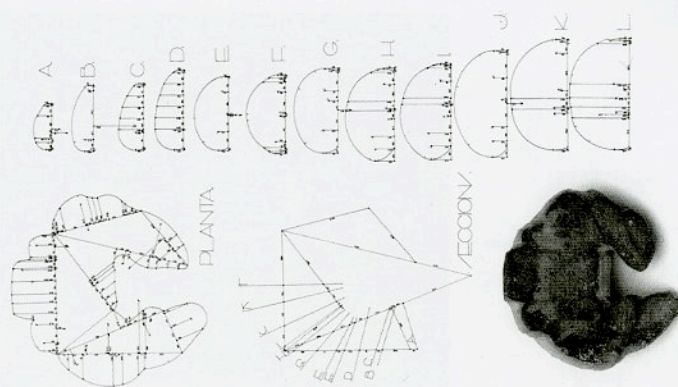
Sin pretender agotar el mundo proyectual de Enric Miralles, lo expuesto hasta aquí puede leerse como un conjunto de coordenadas que ayudan a situar su obra. Los modos de operar del arquitecto actúan en interacción con el lugar, y aspectos como los contemplados en este último apartado contribuyen a dar coherencia al proyecto. El protagonismo de la línea en muchos de sus dibujos-proyecto es un rasgo característico de su hacer arquitectónico. Pertrechados con este entramado conceptual, podemos pasar ahora a contemplar los siete proyectos construidos que se incluyen en esta publicación.

³⁰ A Z, p. 268; 'Manchas', p. 276; T y M M, p. 11; T y M M, p. 21; 'Enric Miralles. Cronotopías'. *Metalocus* 03, p. 20.

³¹ A Z, p. 269.



CASA DAMGE
DAMGE HOUSE
Barcelona, Spain, 1999



COMO ACOTAR UN CROISSANT
HOW TO LAY OUT A CROISSANT

SIZE AND SCALE

Miralles also stated that, "I always try to discover the criterion for congruence in the right dimension of things, which is the work that probably most interests me", and he spoke of, "...responding to the objective need for dimensional relations with a place", and the "...precision of use that has given rise to certain dimensions... [which] have left their mark on the place". Going as far back as the summary for his first project, La Llauna School, we find him explaining that the considerable height and depth dimensions are the best quality of the factory where the school was to be installed. In a published conversation, he also explained, "Anything that is a plane, i.e., that uses the constructive and constricted reality as a point of reference, which includes the notion of measurement, the sense of specifics, etc., is already architecture... and the dimensions, the line and the specifics all build up the basis for the work". On a previous occasion, he explained, "[In my projects], the form is not defined in the models; it is defined much more in the geometric work, which is where the relationship to scale comes into play. I always think of the real size of the building. I have never deliberately used mechanisms involving a change of scale. It has never interested me, which is one of my limitations. The changes of scale in Gehry's architectures, for example, give them an enormous potential to exist; and because their dimensions are unknown, it is as if they existed in another world".³⁰

DENSITY

Miralles also stressed the importance of evaluating the density of each layer or level of the project. "The task of congruent overlapping (floors on successive levels) is what ultimately gives a work of architecture its meaning. The necessary physical record of each level is also an issue that involves the density of the material you are working with: the density of the soil, the density of the air, the awareness of being 3 metres or 15 metres above the ground ...".³¹

While not striving to exhaustively review the design realm of Enric Miralles, the above exposition may be interpreted as a set of coordinates that help to contextualise his work. His working methods interact with the site, and aspects like the ones discussed in this section help to give the project coherence. The prominence of the line in many of his project-drawings is a feature of his architectural style. Equipped with this conceptual framework, we can now take a look at the seven finished projects contained in this publication.

³⁰ A Z, p. 268; 'Manchas', p. 276; T & M M, p. 11; T & M M, p. 21; 'Enric Miralles. Cronotopías'. *Metaculus* 03, p. 20.

³¹ A Z, p. 269.

AMPLIACIÓN DEL ROSE MUSEUM DE STEINFURTH
ROSE MUSEUM EXTENSIONS IN STEINFURTH
Frankfurt am Main, Germany, 1995. Competition

