

*Detrás de una falsa pared con una serie de arcos góticos  
surgió un capitel con forma de  
ángel  
con su dedo índice indicando el corazón...*

ENRIC MIRALLES, 2000



# DC.17-18

**AUTOR:** ENRIC MIRALLES

**TÍTULO:** PALABRAS, VERBOS... Y OTROS COMPAÑEROS DE VIAJE

**SUBTÍTULO:** UNA ANTOLOGÍA PARA ENRIC MIRALLES, A CARGO DE CAROLINA B. GARCÍA

**PALABRAS CLAVE:** ZEMENTIRI - MEMORIAS - MARISMAS - CAMINAR - EN CONSTRUCCIÓN - CEJAS - AVINGUDES - LAS LLAVES DE LA CIUDAD - MANCHAS - ACCEDER - K. F. SCHINKEL- J. M. JUJOL - SCHINDLER, A. Y P. SMITHSON - M. HUGUÉ - GIACOMETTI

**IMÁGENES:** PUBLICACIÓN EL CROQUIS ENRIC MIRALLES + BENEDETTA TAGLIABUE. 1995-2000, Nº 100-101

---

**NÚMERO DE PÁGINAS:** 52

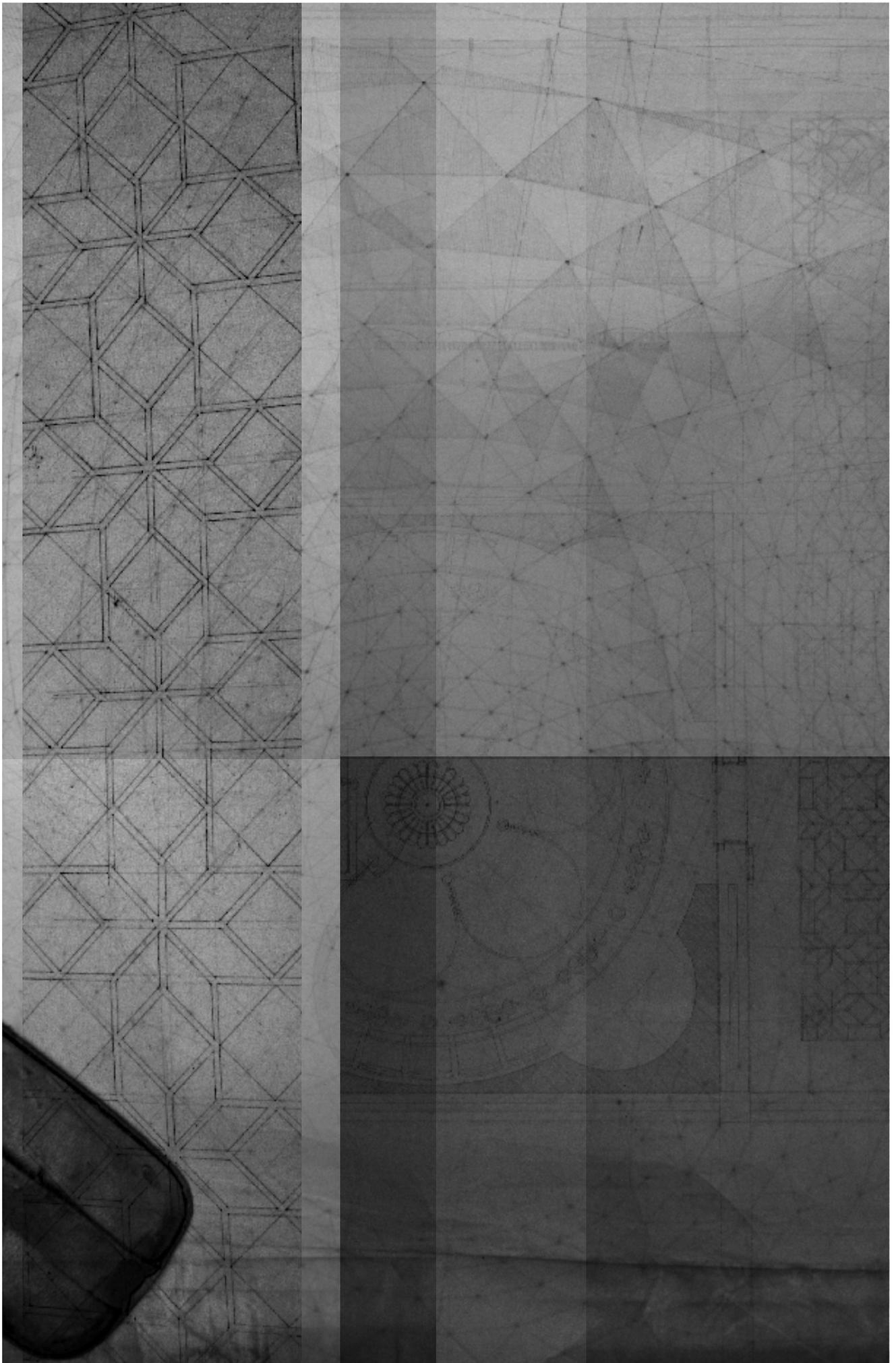
**NÚMERO DE CARACTERES CON ESPACIOS:** 177.422

**SECCION:**

**01. ARCHIVO**

**ARTICULO:**

**01/1**



# ANTOLOGÍA DE ESCRITOS

A CARGO DE CAROLINA B. GARCÍA

*Reseguir la producción escrita de Miralles a través de sus publicaciones era algo obligado. Cualquier aproximación crítica a su obra pasaría por sus reflexiones, sus pequeños manifiestos, sus palabras. La antología aquí presentada se articula a través de dos bloques. Un primero, que arranca con el año en que publica su tesis doctoral, 1987, concentra todos los escritos que sintetizan en sus títulos palabras o acciones arquitectónicas. Zementiri, Memorias, Marismas, Caminar, En construcción, Cejas, Avingudes, Las llaves de la Ciudad, Manchas, Acceder... son algunos de los textos aquí reunidos y presentados por orden cronológico. El segundo, bajo el título "... Otros arquitectos y compañeros de viaje" reúne las pequeñas reflexiones que Miralles generó en vida hacia otras arquitecturas y arquitectos, algunos de los cuales fueron considerados por él mismo como sus grandes maestros. Schinkel, Jujol, Schindler, los Smithson, Gaudí... Pero no solo arquitectura, sino también otras disciplinas como la pintura, la escultura y la literatura constituyeron el imaginario del arquitecto. Hugué y Giacometti, entre otros, cierran esta antología, insistiendo nuevamente en la res combinatoria de todas las disciplinas en la que siempre creyó la arquitectura de Miralles. Su palabra es la que mejor da ejemplo de ello.*



## PALABRAS, VERBOS ...

### ZEMENTIRI

---

*Obradoiro nº 13,*

*Revista del Colegio de Arquitectos de Galicia, 1987, pp. 70-78*

---

Detener la carretera de llegada... Algo así como una mancha de aceite. Mientras que el pavimento que nos lleva hacia el interior es de balastos incrustados en el hormigón. Antes de llegar, un camino nos conduce a un pequeño jardín sobre la capilla... En el interior del camino de los enterramientos, un capitel de hormigón sostiene y corta el terreno. A la vez que termina el movimiento hacia adelante y hacia atrás de los nichos... Mientras que el otro perfil se curva en dos niveles. Este doble movimiento en el interior del corte del terreno, construye ahora una serie de plazas -ensanchamientos-. Uno de ellos, pavimentado sólo con balastos, sería algo parecido a una capilla a cielo abierto,... otro, sólo pavimentado con adoquines de hormigón, es el lugar central donde se encuentran los perfiles de los enterramientos. La capilla ha dado su forma interior a la sacristía y a los servicios. Esas paredes son

el lugar en que la luz pasa a través de las rejas... Este nuevo cementerio sigue el interior de las trazas del primero.

Puertas son aspas móviles. Pavimento de balastos de madera incrustados en el hormigón... será la superficie sobre la que se depositarán las hojas de los árboles que ocupan todo el recorrido.

Movimiento de las tumbas para definir el interior de este camino. El doble nivel de una de las caras, permite un nuevo camino elevado, interior al primero y en la cota superior de los árboles.

Parte de las tierras de excavación inician el ajardinamiento del borde sinuoso...

Como en la plaza interior aparece el cruce de perfiles de los enterramientos, ahora estas paredes ya existentes en el proyecto concurso, han dado su forma interior a la sacristía y a los servicios. Y en su interior las modificaciones de la luz son los objetos que aparecen... Rejas, Sagrario, Puertas, Torno,... y esa tabla sostenida por una rueda de bicicleta en el depósito de cadáveres...

Como ya dijimos al inicio, este trabajo del proyecto de la primera fase, condicionado por el hecho de ser un fragmento de la primera propuesta, ha sido el definir el interior de las trazas que habíamos encontrado en este lugar.

Descubrir las posibilidades de uno cualquiera de los puntos de una de esas líneas zig-zag, que siempre son ese mínimo trazado que ocupa de un modo total el lugar, y que nos permitió iniciar el proyecto.

## TRES MEMORIAS

---

*Quaderns d'Arquitectura i Urbanisme, nº 186*  
*Octubre-Diciembre 1990, Volumen I, pp. 20-23*

---

Para empezar a trabajar en este lugar:

1. Altura del trigo en el cementerio de San Vitto.
2. Los trazos directos y reales de van Gogh sobre los campos.
3. El grano.
4. El dibujo en las alfombras.

Y tres memorias de tres proyectos no realizados aquí.

Tres memorias. Hablar de un lugar como si tuvieras que trabajar en él.

1. Ante un lugar siempre aparece la pregunta sobre la posibilidad de trabajar en él. Se busca qué datos se pueden recoger para dejar de estar totalmente a merced de la existencia incomprensible de las cosas. De su incontenible agresividad. De su ironía. Este lugar no dice nada al oído. No propongo ningún tipo de contemplación, sino una identificación. El proyecto está en quien se identifica con el lugar. No allá, sino aquí.

2. Despreocuparse de los ojos. Moverse entre los trazos como si éstos jamás perdiesen la capacidad de ser invisibles. Como una narración que desaparece al ser oída. Como si nada permaneciese después de haber sido conocido. Cualquier intuición, al parecer, se esconde tras alguna actividad. Encontrar un muro donde apoyarse. Buscar el detrás.

3. Hacer un retrato: "*Sono fatto di tutto quello che ho visto*" (H.M.) Es un paisaje que aún es forma. No hay calles: el crecimiento uniforme de los cultivos hace el papel de los cambios de altura del mar; el suelo no existe; no se encuentra un sitio donde poner los pies.

Este retrato habla de todo lo que se mueve.

Este escrito explica que articular un pensamiento y hallar su clara resonancia en un lugar son

cosas diferentes. Esta resonancia no ha de actuar sobre el pensamiento deformándolo. Este eco es sólo un tono único que recorre el proyecto de forma natural.

No es la emisión de movimientos repetidos. Ni la tozudez de querer sacar adelante este tono único. Se trata de incorporarlo a la formación del proyecto. Quizá aquí la mímica pueda ser útil. Y éste es un buen sitio para realizar estos ejercicios. No olvidemos que Demóstenes paseaba por la playa buscando cómo solucionar su problema de articulación.

## MARISMAS

---

*Acerca de la Casa*

*Universidad Antonio Machado, Baeza 1992, pp. 123-127*

---

Cuando se habla de un tema para nacer una conferencia, uno siempre está abocado a contar sus proyectos, con sus propias hipótesis. Este seminario trata sobre el tema de la vivienda. A mí nunca me han encargado viviendas, he hecho algún trabajo de viviendas y es un tema que me interesa muchísimo. Sin embargo hay una propuesta que hemos hecho en el estudio este año para una transformación de la zona fluvial del río Mame en Frankfurt (...) a modo de consulta; no es tan sólo un anteproyecto ni un concurso, sino que el departamento de la ciudad nos ha hecho una consulta sobre cómo se podría desarrollar esa zona.

(...) De repente, después de haber trabajado en bastantes cosas, entrar en un tema que casi te lleva a la época de estudiante en la escuela, donde el tema de viviendas era fundamental. Luego iré relacionando éstas con dos proyectos: uno es el del Palacio de Deportes de Huesca que se está construyendo y otro las cubiertas del Paseo de la Villa Olímpica. Cualquier proyecto nuestro podría considerarse como un tema relacionado con la vivienda, como si fueras un gitano que buscas los sitios donde te pondrías a vivir.

(...) Cuando alguna vez he trabajado con algún tema de vivienda siempre me ha sorprendido, como el primer concurso que gané (...); allí intentamos hacer un edificio trabajando con las herramientas normales de distribución, simetría, tipología, etc. El resultado final era espantoso. Cuando tenías la visión de lo que era la planta entera, del conjunto de viviendas y de su densidad (...) provocando que pasaran cosas como paredes idénticas que separan casas iguales, plantas donde ves una cama adosada a una pared, tienes esa noción de tener las cosas simples, transparentes.

(...) Me gustaría enseñaros esto como ejemplo; en el caso de Frankfurt la densidad de vivienda es parecida a una densidad convencional de casas y oficinas. La zona a trabajar la tenéis que imaginar como un puerto fluvial que ha dejado de funcionar: al lado de la ciudad, bastante céntrico, con el paisaje industrial clásico, muros de contención del agua, construcciones ligadas a la descarga de barcos, grúas, etc. En principio parece bastante alejado de lo que podría ser un programa de vivienda. Una de las cosas que nos parecía importante, una de las pautas del proyecto era encontrar elementos de planificación, y de ahí viene una idea de magnitud donde aceptar casi una especie de jerarquización que existía en la ciudad e incluso en los nuevos asentamientos en el campo, y es sorprendente encontrar paralelamente a estas construcciones en el campo de Marne, cerca del centro de la ciudad, huertos, casas para fines de semana, edificios para espectáculos, otra ciudad que está totalmente en el campo. Incluso dudando bastante de todo este material, empezas a buscar realmente, aunque no sabes muy bien en qué punto puedes empezar. Frankfurt seguramente fue una ciudad destruida durante la guerra, vamos a buscar ese momento donde el puerto fluvial fue bombardeado y feharemos roturas que parecen fundamentales. Volviendo más atrás esta ciudad ha sido un bosque, como toda marisma, un lugar

ocupado por el agua, que posee una cualidad que me parece interesante y es que cualquier parte puede alterarse incluso superficialmente y poseer cierta inalterabilidad frente al tiempo. Lo que hicimos fue buscar el material de construcción de los diques, algo tan práctico y tan potente, tan inamovible. En el fondo son construcciones de principios de siglo, alrededor del año 1920 (...) justo una estructura previa construida con mucha delicadeza, simplemente no dejando que el agua ocupe estas zonas, y hacia el interior de estas marismas, ir usando el mismo perfil de estas piedras, casi un muro de gravedad, lo hemos cubierto con estas piedras, un trabajo que casi puedes ir haciendo pieza por pieza, e ir afianzando en el momento de construirlo.

Estos son los diques existentes, todo el sistema de diques es un punto de partida, se convierte el trabajo casi en volver hacia atrás el río, las márgenes del muelle, la pequeña construcción. La propuesta es muy directa: simplemente mostrar que se puede trabajar con el material que tienes más a mano, simplemente algunas de las calles sobre pasos que ya existen, multiplicarlos cambiando la cota, modificándolos, saltando de uno a otro, pasando a través de algunos edificios importantes que existen. Hay que insistir en que no es una receta, sino un sistema que se va colocando sabiendo que hay unos puntos donde vas dejando los cuerpos de masa. Nos pareció que el modo de trabajar era oportuno, casi ni dibujar, sólo usar fotografías, viarios, calles, un tipo de material (...), casi como criterios. Del modo de trabajar es de donde me gustaría sacar el material para este tipo de proyectos, que lo que construyes responda (...) a las acciones que tú estás provocando.

Y éste es, yo diría, el punto de vista ideal para estar trabajando sobre estos temas, cuanto más que de las sensaciones concretas de percepción del sitio eres consciente de la obesidad del espacio vacío (...); la maqueta va a ser real e ilusoria a la vez, a partir de las piezas que interesan, de los muros de contención, ir desmontando tanto las piezas que interesan, ir llevando la tierra a trabajar de aquí para allá, y a partir de estas mismas directrices aparecer lo que podría ser un paisaje desenvuelto.

Las fotografías corresponden a lo que podrían ser puntos de vista del mismo lugar. Fijaros cómo -al empezar a meter las viviendas no es todavía una propuesta y están muy elementalmente trazadas- no es la forma urbana la que da origen a las cosas sino la relación entre el suelo, el habitar, y éstas como hendiduras en el paisaje, casi no saben qué parte de la ciudad forman.

Aquí me parecía que había que fijar una densidad más o menos correcta, y un nivel de orientación, descubriendo cosas muy elementales, relacionadas fundamentalmente con la orientación del grupo de viviendas y en este punto yo creo que el edificio responde (...); el edificio no está en ese lugar, sino en un lugar más interiorizado, en una ciudad soñada (...); hay algo en la ordenación de este lugar que está muy por encima del criterio de ordenación de un sitio específico. El mayor trabajo del proyecto es ver ya la calle no tanto como división sino como sistema. Las calles de distribución siguen las directrices de lo que existe. En el fondo el momento previo al actual que os contaba, es lo que más me interesa. Como aparecerá en otros proyectos, podríamos ir hacia atrás casi simplemente caminando hacia un punto. Empezar a pensar cuáles son las cualidades que una vivienda o que un conjunto de viviendas tiene que tener, incluso en una zona aparentemente plana, como la marisma. En la memoria de su conformación puedes encontrar una serie de relaciones que no son forzadas y cualquiera de ellas puede ser buena (...); ese tipo de cosas son suficientemente fuertes, si eres capaz de descubrirlas para empezar a colocar el modo de vivir.

Me gustaría empezar a valorar no sólo lo que hay sino también lo que no hay. Simplemente un conjunto de piezas alineadas que buscan la orientación con una serie de cualidades nuevas. El segundo momento que me interesa es cuando, ya dentro del trabajo, tienes un elemento del que conoces su forma con un montón de relaciones que son las mínimas; desde el antiguo puerto (...) la zona se extiende casi como una mancha de aceite, que no aparece con la intención de crear una forma determinada sino como un razonamiento de intensidad. Ya no trabajas de un modo perceptivo directo. Casi si tuvieras que marcar una dirección sería como algo efímero.

Es excesivamente bajo de intensidad para lo que pedían, pero yo creo que es importante pararse ahí. En una segunda intervención seguramente me atreveré a construir algo más en estas zonas. Algunas de estas zonas ha tomado cierta entidad y en una segunda fase te atreverías a prolongarlas algo más. El momento de las primeras decisiones es muy conservador.

(...) Hasta este momento no hemos visto ningún croquis. El primer momento en el que hay un documento real de trabajo (...), introducir las dimensiones de todas estas piezas, de todo este tipo de cosas sobre el suelo. La propuesta es cómo transformar esto en un plano antes de colocar esta pieza, y conseguimos hacer casi un topográfico de esto, material que sirve como un

levantamiento y aceptando que hay un montón de instrumentos para trabajar, pero para hacer un levantamiento de esto creemos que hay algo cuyas dimensiones están encarnadas en lo que has ido haciendo. En este momento ya te has olvidado si estás en Frankfurt o en algún otro lugar, por eso son muy importantes las fotografías. Con todo ese material ya puedes empezar a estudiar casos parciales como la zona de la que os hablaba de población muy diseminada, que ya te atrevas a cambiar algunas cosas. Igual podrías avanzar, podías concentrar la densidad, podías seguramente atreverte a cambiar algún tipo de ocupación.

Esto era la única aproximación que pudimos hacer al piano, de una manera muy casera (...) me sorprendió ver que es un material muy preciso, al menos es la idea de ir trabajando a un nivel previo al proyecto (...): esta perspectiva corresponde casi a estas piezas que están colocadas aquí, estas zonas con una serie de naranjos, de árboles pequeños de un cultivo casi inmediato, y estas piezas tendrían unos usos más públicos, y el parque que está cerca de las viviendas. Era ir avanzando sobre el tablero de proyecto. Estas son las fotos que os quería enseñar respecto a lo que es trabajar en estas cosas como construyendo el giro de una puerta, donde apenas dejas que intervenga el lápiz, donde las cosas tienen que tocarse, manipularse, rehacerse. Para mí la única garantía de este proyecto era analizar la zona donde este tipo de material estaba bastante presente (...), había que tomar decisiones casi sin pensar, muy a propósito, sin ningún tipo de conocimiento. Tienes que determinar las condiciones mínimas y con la primera propuesta llegar casi a lo que puedes hacer con las manos.

Si a lo mejor de estos ejercicios algún día puedo sacar alguna cosa, es el método de trabajo, porque si puedo trabajar así, si caben las manos, cabe cualquier cosa. Estos movimientos, giros, corresponden a una densidad compleja, una densidad de articulación, lo que permite casi un barco en una botella. En cambio este tipo de material me interesa que tenga algo de naturalidad, el eco de las intervenciones que hago.

(...) Encontrar ese tipo de sitio en tus proyectos donde dices que ahí podrías vivir. Uno de estos sitios es el proyecto para Palacio de Deportes de Huesca, que ahora se está construyendo; hay una parte muy importante de la modificación del terreno (...), donde hay una parte exterior, una parte definida, y por otra casi lo que podría decirse estas viviendas. A base de movimientos de tierra se trata de dar unas ciertas dimensiones al sitio, donde hay unos pilares que nacen, que luego soportarán la cubierta. De pronto sientes la necesidad de que estos sitios sean más trabajados que lo que es la sección del edificio, En muchas partes de la producción de un gran edificio deportivo, solucionar cosas como lo que decía antes de la sección, con recorridos mínimos, y provocar estos desplazamientos, que siempre terminan en dimensiones habitables casi como en una vivienda.

Lo que os he ido contando de las marismas en el caso de Frankfurt está basado en el conocimiento de algunas de estas cosas. Este edificio ha rotado un poco para situar la zona de estas dimensiones; es decir, los dos mástiles importantes están aquí, por aquí circula el paseo más o me nos principal, ésta es la zona de vestuarios en la zona interior y aquí llegan desde arriba. Todo el edificio está a la cota del vestíbulo, la entrada que va buscando toda la parte exterior, en estos puntos nacen los mástiles, que sostienen la cubierta; no es tanto en estas zonas donde hay vestuarios, donde lógicamente las actividades son más directas tiene algo más que ver con lo que podría ser la vivienda, un sitio para vivir, pero creo que no, que sería todo este borde del vestíbulo central.

Si me interesa no es porque en estos casos puedes tener más libertad y no estás tan condicionado, sino simplemente porque aceptas construir las así, más con criterios de este tipo. A partir de este punto es donde existirían las restricciones y es lo que me gustaría hacer: desmontar todos tus proyectos en estas pequeñas piezas, con las que podrías quedarte; dentro de éstos, habría lugares mejores y peores, que podrías aceptar casi como vivienda, otros como lugares públicos. Yo creo que si en algo podría resumir los temas de vivienda es eso, no empezar con esa sacralidad de ideas. Te puedes ir acercando a las piezas, para criticarlas, incluso algo tan tremendo como esos mástiles.

Cómo esos perfiles se van configurando, cómo se van acercando, en el fondo casi está hecho directamente a partir del proyecto, y en el caso de material previo seguramente permitirían que las cosas no fuesen tan directas como en este caso. Uno de los temas del proyecto era que no existieran grandes vestíbulos, sino que simplemente las zonas de paso pudieran dar sitio para circular.

Los proyectos siempre están evolucionando, por las cosas que te vas encontrando; por ejemplo mi crítica a este proyecto era que la forma entera del proyecto, tomada como segura para

tirar para adelante, no responde satisfactoriamente a lo que podría dar de sí. Seguramente le pedirías más cosas a este proyecto.

(...) Vas trabajando con dos sistemas muy parecidos y te quedas casi avanzando de una manera entrecortada, niegas el uno, el uno está más torcido, el otro menos, te vas adaptando.

(...) En el único perfil que queda flotando sobre la bóveda, aquí se produce una atracción sorprendente; estás muy cerca de pensar que en este perfil, que es una de las partes del vestíbulo en voladizo, realmente aparece el paisaje y las montañas y todo este horizonte muy, muy lejano. La dimensión del edificio es muy distinta respecto donde sea la zona. Me ha gustado pensar que el trazado de los cables es lo que realmente estamos colocando sobre este lugar modificado, que la construcción casi es ésta, que se crucen, que no se crucen en el centro, que aparezcan dos ritmos distintos, son los criterios espaciales que construyen este espacio. La construcción es totalmente independiente; en este sentido, en este caso la única formación apiñada es el sistema de los asientos que son una especie de bancos. La dimensión es pequeña, simplemente el suelo desaparece a tus pies, lo que se ve son estas pantallas cayendo hasta abajo, curiosamente estos son los sitios donde las dimensiones son las más próximas a lo que queríamos.

(...) He empezado hablando un poco de la Villa Olímpica, ésta es la construcción de esta especie de Paseo (...) Volviendo a empezar con lo que he ido contando todo el tiempo, no son tanto las piezas estas o el proyecto lo que tenéis que ver, sino la historia que os he explicado antes de la ciudad pueblo, la ciudad hecha sobre una hoja de papel. Aunque conoces el material gráfico, yo por lo menos no estoy tan acostumbrado a trabajar *ex novo*, es decir, antes de trabajar no había nada, sólo había un proyecto del que más o menos conoces la sección, y la forma de la calle, sabes que va a ser una calle llena de ventanas, entonces a mí lo que me parecía era que el sitio no estaba preparado para ser un paseo, y tenía una longitud visual de un kilómetro; es una franja enorme, dimensionada simplemente por una situación de elementos, donde las casas ya tienen bastantes problemas para entenderse con el vecino, como para construir alguna cosa. Un sitio donde los pasos han estado cerrados, un sitio muy extraño. La primera impresión es una decisión que devuelva dimensiones a esto, y lo hacemos mediante estas piezas que son una serie de mástiles, con la cubierta colocada en este sentido colocada de tal manera que no cubra el paseo, sino que vaya dando una especie de pequeños lugares. El modo de percibir el paseo será mucho más desde las aceras laterales

(...) Había la intención de hacer desaparecer el suelo, este tipo de piezas que le devuelven la dimensión a esto, que van formando un espacio que no existe, un espacio que viene formado por las ventanas, y de noche se ve muy bien; un poco esta idea de patio de vecinos en un sitio además público, era un modo de hablar de otras cosas, de espacio interior, y al final cuando se descubre esta pieza casi es una procesión, lleno de vigilantes arriba y abajo (...) La idea base es la de casi no tocar el suelo, andar de puntillas sobre él, y formar estos techos que son casi como pequeñas vallas, casi una especie de paisaje que aquí no ha existido nunca. Esto es lo que se interpone entre un vecino y el siguiente, se trataba de establecer una distancia entre una pieza y la otra. Estas piezas lo que hacen es proyectar sombra muy lejos de donde están. Esta es la pequeña plaza y un paso cubierto. Y éstas son las piezas que se pueden definir más racionalmente, incluso lo que puede ser su relación con el espacio público. Y esto era un poco en lo que estaba interesado, cómo se proyecta sobre el suelo este tipo de relaciones que tienen con él (...), que se está proyectando sobre las paredes y avanzando por ellas. Mientras se estaba construyendo (...) hubo un momento, cuando sólo estaban los mástiles (podéis imaginar toda la avenida simplemente con los mástiles, era una sensación muy estética [...]) en que realmente tuve la tentación de parar el proyecto ahí, pero decidimos tirar para adelante. Cuando estaban colocados los mástiles, y las piezas en el aire, resultaba como la instauración de un paisaje, de unos perfiles en ese

sitio que al principio no estaba definido para que fuera así; se empieza a evocar la manera que es cuando empieza a aparecer el proyecto aunque sea desde arriba con los cables, se consiguen una especie de ilusiones que van creando el paisaje, y estas piezas que cuando estás debajo flotan, aparecen, no ves desde dónde se están sosteniendo, el propio cuerpo al moverse es el que forma estas estructuras, la propia construcción del paisaje.

## ACCEDER

---

*Enric Miralles*

*Transcripción de la charla impartida por el arquitecto en el ciclo de conferencias y coloquios LA PEQUEÑA ARQUITECTURA, celebrados en la Universidad Internacional Menéndez Pelayo de Santander, entre el 19 y el 23 de julio de 1993. Edición a cargo de Rafaela Maggiolo de Almenara y Marc Marín Webb.*

---

El tema de acceder. Sólo haré esta modificación: en lugar de acceder, como si fuera algo escrito y fácil y que funciona, me detendré sobre esta cosa de “quererse adentrar”, porque además yo en mis proyectos casi no he hecho nunca nada más. O sea son casi empezar y para adelante. Entonces el tipo de material que pensaba traeros tiene que ver con otra observación relacionada las intervenciones que se han hecho en la mesa y de la que a lo mejor podemos hablar por la tarde.

El tema del tamaño te lo planteas para estudiar el trabajo de otros arquitectos; para estudiar el modo de cómo Le Corbusier se plantea trabajar en Chandigarh de un modo distinto de cómo está trabajando en Ronchamp, por ejemplo. Es decir, cosas de este tipo en años parecidos, por buscar un mismo período. Pero en tí mismo yo creo que el tamaño de las cosas tiene casi siempre el tamaño de la mesa, no más; el de la mesa donde estás trabajando. Yo no he hecho proyectos más grandes que la mesa donde estaba trabajando. Lo más difícil de un proyecto es que te lo encarguen. Entonces empieza a entrar el tamaño, el lugar y este tipo de cosas. Pero como la historia, hemos tenido suerte de que nos encargara cosas, pues no te lo planteas. Pero en este sentido sí que me gustaría ceñirnos a esto: las cosas tienen el tamaño de una mesa, y sólo las empezas. Yo cambiaría la palabra ‘acceder’ por la de ‘desenredar’. El trabajo serio, exterior de un proyecto es el de desenredar el pensamiento que lo ha hecho sucumbir, y digo desenredar por decir una palabra fácil. Cuando tu estás trabajando en cosas, al final produces un lío importante; todo un enredo de cosas. Y me gustaría entrar en estos trabajos que os voy a enseñar así, con la idea de desenredarlos. Por un lado, el estiramiento: cuando empiezas o cuando terminas un proyecto, o una construcción, porque no puedes ir más allá, porque si estiraras un poco más se rompería, y casi su aspecto contrario, que sería el momento en que te detienes sobre un lugar, se produce ese laberinto como de giros a través de tí mismo, alrededor de lo que estás pensando. Todo ese material, que llenaría una exposición, está bien en el sentido que te ayuda a ti mismo a repensar tu trabajo.

Empecé a trabajar dibujando el proyecto del palacio de congresos de Huesca, cogiendo esta pequeña pieza, el pilar de hormigón, - que, además, es un pilar de hormigón que se rompió. (Dibujando en la pizarra): Esto es el pilar de hormigón al que daba el pequeño pabelloncito de Unazuki que luego veréis; desde este pabellón aparecía el Círculo de lectores de Madrid; desde el Círculo de lectores de Madrid se dibujaba las pérgolas de Icaria; desde la continuación del muro de contención de estas piezas se dibujaban otros proyectos y entonces desde esta pieza ibas

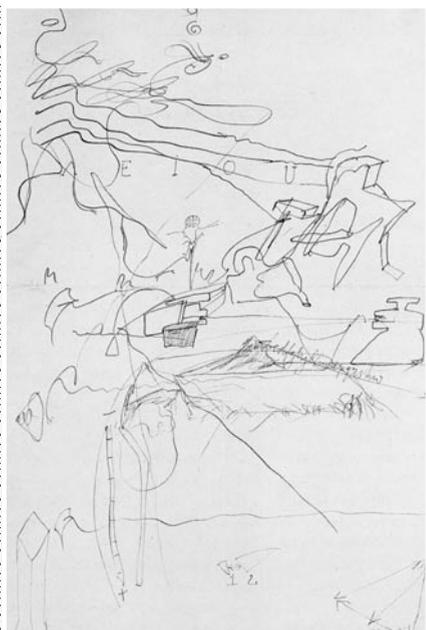
dibujando el cementerio, etcétera, etcétera, etcétera. Tampoco había una relación exacta de tamaños, de espacios, de dimensiones; simplemente pensabas usar tu propio trabajo como lugar de partida para ir volviendo a pensar lo que habías hecho.

Coincidiendo con esto también me propusieron para una pequeña exposición que construyera una pieza que respondiera a mi modo de pensar, o este tipo de cosas. Les hice esta propuesta. Les propuse trabajar en esta mesa. Si antes os decía que podéis pensar simplemente que la dimensión de todo lo que haces es porque siempre será la dimensión de la mesa donde trabajas, o la dimensión de los cajones donde guardas las cosas, o de las pequeñas estanterías o de ese tipo de cosas, esta mesa tiene el tamaño de una habitación, aproximadamente tiene 3m por 2.80, la forma que va teniendo va modificándose. Con eso es una pieza que, además, permite en el momento en que te sientas o decides en qué lugar vas a trabajar, envolverte alrededor de tí mismo. Creo que resumiría esta parte que os quiero explicar hoy casi laberíntica en un objeto. Es una pieza además construida en madera de roble, como de oficina de principios de siglo. Construimos dos, que me parece bastante importante: ésta que está allí abajo y ésta que está acá. Esta pieza era casi, para entendernos, como una especie de 'kit' de supervivencia: con esto y una cocina y un baño puedes vivir, y creo que además puedes vivir muy bien. Además me sorprendió que es una pieza que la podría contar relacionada con muchísimas cosas, es como mi fichero — comparado con el fichero que os han entregado a vosotros. Muchas de las cosas en las que he ido trabajando en tamaños totalmente distintos. Al final tiene mucho que ver con ese 'detenerse en un sitio para empezar a pensar' — y ahí sí que puede tener que ver con el tema de esta tarde de los bordes, o con los límites o este tipo de cosas. Normalmente el tener un lugar marcado te obliga a cierto tipo de reflexión, en todo caso os animaría a comentar cosas de este tipo. Esta pieza es la que más explicaría todo. Es un instrumento de trabajo que a la vez es un instrumento de reflexión. Es lo que me gustaría que fueran mis edificios, en el mismo sentido, cómo se explica el programa y cómo se usan. Ahí es muy difícil de establecer un razonamiento preciso sobre la dimensión. Yo creo que la dimensión de mis proyectos es un poco ésta, la de esta mesa. No importa si la gente son gigantes o son enanos, o podríamos andar por encima. Si imagináis como estos plegamientos se pueden producir sobre el lugar en el que estás.

Creo que lo explica muy bien este dibujo. Este es un dibujo de Joseph Beuys. Sólo se puede describir por cómo está hecho. Además en Beuys es magnífica la disociación que hay entre lo que cuenta, lo que dice y lo que hace. Son casi cosas separadas, o casi esquizofrénicas. En el sentido en que se llega casi al agotamiento de la tinta por un lado para construirlo. Además el pincel se ve muy claro que va rellenando hasta que termina, y luego además casi la necesidad de llegar a tocar a los distintos límites para formar la forma. Tiene algo de figura femenina — pero tampoco estoy muy seguro. No se trata de decir a qué serie de dibujos pertenece. Con esta necesidad de estirarse hasta agotar el material sobre el que estás trabajando para construir un lugar donde es posible ese "momento laberíntico".

He cogido y he puesto todos los proyectos sobre los que voy a hablar hoy. Este plano sería la planta del proyecto de Tiro con Arco de la zona de entrenamiento. Donde además, aquello que os he explicado, éstos como plegamientos que se tienen en sitios distintos. Por ejemplo, en este sitio casi podrías decir que todo el trabajo del proyecto está en comprobar que esté definido por todo lo que es el perfil del propio edificio, mientras que la escala que me interesa es la de estas piezas, cómo se van colocando, cómo van apareciendo los patios, las entradas, la estructura. A partir de que empieza esta colocación de las piezas, es obligatorio —vas a establecer— muchísimas conexiones. Por ejemplo: el pilar, que tendría que ver con esta jácena, con este muro, a la vez con esta pared, tiene como frases internas. No puedes extraer cosas; no puedes quedarte con esta habitación o quedarte con este patio, o quedarte simplemente con el muro de construcción. Creo que una de las cosas muy importantes, y tiene algo que ver la ilustración de Gulliver en nuestro dossier, tiene que tener este carácter fragmentario, de cosas que pertenecen a un mundo que no están ahí. Yo creo que lo mejor de Gulliver es que él proviene de otro lugar. De ahí viene el cambio de escala: lo grande, lo pequeño, ese tipo de cosas.

Seguramente lo que me gustaría concluir en la charla de hoy es que estaría bien al fin y al cabo construir una pequeña parte del proyecto que pudiera ser este pequeño patio de entrada y esta habitación, cubiertos con una pequeña pérgola y un jardín — sería seguramente mejor haber sido capaz de pensar todo el proyecto y al final tendríamos un 'no construido'. Creo que ésta es una idea que seguramente no desarrollaré nunca como proyecto de verdad, pero incluso cuando vemos la obra de arquitectos que han desaparecido hace muchos años, necesitamos esta idea como de "globalidad". Observad, por ejemplo, los pequeños fragmentos de Palladio cons-



01-04 JOSEP BEUYS. DIBUJOS, 1959-1962. FEMALE ARTISTE, 1950-1951



05-06 ANDREA PALLADIO. PALAZZO CHIERICATI (1550) Y PALAZZO PORTO-BREGANZE (1570). VICENZA

troidos en Vicenza. Es decir, seguramente el proyecto de Palladio hubiera sido al final mucho más interesante, de haber sido capaz de superar el lugar, ya teniendo una gran dimensión, con un proyecto aún mucho menor – mucho mayor-, de modo que en la construcción fluyera la intensidad de ese fragmento de algo que no es concreto. Entonces, por qué sino, ¿Qué sucede comparado con el nuevo juego que experimenta? Sucede que casi el proyecto termina con el Ayuntamiento. De hecho luego lo veréis más en la planta general. Termina produciendo conversaciones que tampoco al final te interesan tanto: las conversaciones de lo grande y lo pequeño, o de lo lejano, siempre intentando no caer para nada en una lectura gráfica de las cosas. Pero al final, esta planta se puede escribir físicamente por su estiramiento, casi como un ejercicio gimnástico: más ya hubiera roto las piezas, las grietas por donde entra la luz se hubieran desmembrado. Entonces, seguramente este trabajo de nivel físico-intelectual que se produce sobre la mesa de trabajo es la que le da dimensión a estas cosas. En una versión un poco despistada podrías decir que has estado rallando el papel de la misma manera. Estos serían los primeros dibujos para la construcción de la fachada de una estación de tren. Es un proyecto donde hay un trabajo de comunicación con personas que ni hablan ni piensan como tú. Partes de algo directo: el tren pasa a ser la fachada, la información sobre el tren pasa a construir ese lugar. Realmente lo que está interesando más es interpretar la ciudad de esta manera: la ciudad como un sistema de comunicaciones, en un lugar que además es un cruce de las comunicaciones. Como ejercicio físico que os decía antes, estas piezas las podríamos haber visto como en el proyecto anterior: se estiran hasta que son capaces de casi romperse para conseguir uno de estos plegamientos en su interior. En el caso de las pérgolas de Icaria sucede algo parecido. Los voladizos, el tipo de estructura también está físicamente al límite de lo que su propia capacidad existente le permite.

### Escuela para el ritmo

---

O el caso del centro de gimnasia rítmica que ahora estamos construyendo, por ejemplo. El objetivo es hacer desaparecer el vestíbulo de un edificio que fundamentalmente es una escuela, donde sólo algunas veces sucederán los campeonatos del mundo y cosas de este tipo. El edificio fundamentalmente se alarga alrededor de la estructura para conseguir, primero, cubrir las luces más grandes –esto vienen a ser unos 180 metros. En este estiramiento se produce todo el movimiento del público; el público no accede al edificio por ningún tipo de vestíbulo, sino que accede subiendo por la fachada. Es un movimiento opuesto al de Huesca. Sube por la fachada hasta llegar a la cota nueve, y entonces ahí se desintegra en una serie de palcos que tendrían más que ver, por ejemplo, con el modo de ser de un teatro o con escuchar música. Este edificio es un edificio para ese deporte tan especial. Si viérais o imaginárais los dibujos alrededor de estas cosas; alrededor de moverse por aquí, casi tendríamos la fachada de la estación de tren, casi tendríamos las penetraciones contra un muro de hormigón, como sería el caso de Tiro con Arco. Estas semejanzas son proyectos que se producen y casi se solapan en el tiempo a la vez, y creo que es algo a tener en cuenta. Esta repetición constante de ciertos actos iniciales en el modo de trabajar un proyecto, en un caso puede ser, al final, la resistencia de la propia materia, en otro un caso casi es el equilibrio de las personas subiendo, en otro caso sería simplemente el soporte de la información. Pero vas como preparando esta base casi extenuada, donde luego pueden empezar a suceder cosas.

Y éste es el proyecto por el cual Carlos y Félix decidieron colocar este nombre. Yo creo que el proyecto del cementerio sí que se podría describir con esta retórica del “acceder”, fundamentalmente. No he puesto las diapositivas porque es el proyecto que me parece que se conoce más. Aquí sí que se podría describir exactamente lo que os decía antes. Este casi ‘no poder entrar’: al final de una puerta siempre estás otra vez fuera del edificio; nunca hay esta sucesión clásica de habitaciones donde aquello que has anunciado se satisface. En este sentido a mí me gusta siempre casi estar fuera de los proyectos. El único lugar interior que he construido hasta ahora sería la mesa que os decía. Además es una mesa que podría estar colocada en cualquier rincón. Te permite “vivir” dentro, pero no “estar” dentro.

Y éste es el caso de Huesca donde yo creo que el basarte sobre un proyecto mucho más clásico en el modo de distribuir a los espectadores –cosas de este tipo- hace mucho más importantes todas esas frases que luego veremos en algunas diapositivas. Por ejemplo, el esfuerzo en que el

muro de contención, el mástil, los baños, esta pieza de aquí, la pequeña dimensión de esta cosa, la pequeña escalera de servicios, la pieza de la pista, podrían ser cosas que podrías ir sacando del proyecto, yo creo que seguramente más interesante que el propio proyecto entero; este sistema roto de fracciones de las cosas.

Os cuento un poco el pabelloncito de Unazuki. Ésta es una construcción, es un pequeño corredor de meditación, pero lo que es fundamentalmente es una pieza. Si ésto hace un metro y medio, los voladizos son unos cuatro metros, ésto hace unos 15 ó 20 metros cuadrados. Parece realmente una habitación entre los árboles. Fundamentalmente, aunque sea sólo gráficamente ya se explica: cómo los bordes se inclinan sobre sí mismos, etcétera. Estas piezas formarían parte de un proyecto mucho mayor no dibujado, y que seguramente sería un buen ejercicio, ahora que todos tenemos menos trabajo: un ejercicio de ver a qué proyecto pertenece esta pieza.

Y ésta es una de las cosas que también hicimos durante este tiempo: una pequeña jaula para pájaros. Ésta era la maqueta primera; era sólo para darles de comer. Luego hubieron dos versiones: una en pan y otra en fluorescente; casi para disolverlo en comida o en una lámpara. Era una prueba casi intuitiva de decir: si al final tantas veces estos trabajos sólo responden a este movimiento laberíntico, pues bueno, simplemente está pensado para que el pájaro llegue, coma y marche. Acoger entre las hojas del árbol esta actividad, es decir, al final servirá de soporte las propias ramas del árbol.

### Unazuki, pabellón en la naturaleza

---

Éste es el lugar del pequeño pabellón en Unazuki donde el propio camino que habíamos de repensar era éste. Éstos son lugares donde el propio caminar, un poco como caminar por la playa por la mañana, que todo el mundo lo hace, va siguiendo la costa, justamente por el movimiento de las olas. *Caminar por aquí tiene un sentido histórico.* Sobre este caminar. Es exactamente este movimiento casi impensado. Hay una serie de poemas muy bonitos sobre este sitio. Lo que pedían, exactamente en el momento en que esto sucede, en el que el camino arranca -éste es el puente que cruza el río, y en este lugar de aquí empezaría este camino a subir a este río - en este momento, en el que el camino empieza a existir, debido a una mayor afluencia de gente, nos pedían un pequeño pabellón de meditación. Es algo que trabajas alrededor de distancia y que generalmente dudas mucho sobre a qué mundo referirte. Algo parecido a la mesa que os he enseñado antes.

El lugar sería éste de aquí. Se empezaría a acceder por detrás. Hay unos restos de algunas construcciones. Cuando empiezas a mirar con cuidado parece que, como os contaba en la última charla, con la mirada hubiera suficiente. No entiendes el sentido de una construcción en este lugar. Por eso os decía que el tamaño de las cosas es muy difícil de saber cuál es. Si deteniéndote a mirar, descubriendo la presencia de una antigua construcción que tenía que ver con un puente tensado, con un puente de catenaria, o incluso el peso del turismo, o la pequeña capillita que habéis visto antes, o realmente la propia profundidad, o la presencia de las montañas cercanas. Parece que el proyecto esté ya definido con el 'detenerte'. *Es, digamos, el movimiento de tu pensamiento el que le da forma a las cosas, y que los ojos recogen casi sin pensar.* Por ejemplo, ésta ha sido una fotografía mirando hacia abajo en la que veríais las construcciones del antiguo puente. Realmente la mayor profundidad de este sitio le ha dado un nombre casi iconográfico en japonés, que traducido vendría a decir algo así como "que estás forjado a recordar los que te precedieron". Es una especie de memorial a los antepasados. Y de repente, en medio, encuentras una bicicleta y cosas de este tipo, y vas viendo que seguramente tu proyecto, en un valor muy directo, lo que pueda, a lo mejor, explicar esta presencia humana en este sitio - humana en el sentido de artefacto. Me pareció bastante claro desplazar el pabellón del camino, de ese lugar exacto donde tenía que estar colocado, en el que hay un punto de vista menos matizado, más mutado. Suspender a la gente en este lugar. El muro podría estar exactamente - ahora está casi construido y ahora está casi terminado -, está exactamente en esta torre de aquí. Esta escalera fue para ir a buscar a ver dónde queríamos poner los cimientos. Sé que es exactamente en este lugar de aquí. Suspendido. Algo parecido a cómo el río es capaz de llevar objetos, de hacerlos desaparecer.

Esta marca empezó de este modo bastante inconsciente de buscar un tipo de superficie que pueda a la vez incluir un agujero; que pueda a la vez ser pequeño y grande. Fijaros que yo decía

que este dibujo que ya es una receta y está propuesto, apenas tiene dimensión. Es lo que decía antes que tiene que ver con aquello que rodea la mesa de trabajo, con lo que te está interesando. Seguramente, si al final las condiciones fueran otras, esta misma cosa podría haber sido distinta. Entonces seguramente este esfuerzo muy parecido al de la mesa en cubrirte, de estar, por ejemplo, en una forma “pantallosa”, con mucha nieve en invierno, de que este tipo de cubiertas fueran capaces de sostener la nieve, luego ésto fue imposible por razones de normativa. La normativa japonesa es durísima. Al final desapareció el techo y queda la propia estructura. Entonces, lo que puede parecer tan directo –en el sentido de lo opuesto valientemente–, lo que hace al final es como ir a buscar la construcción existente del puente y casi desaparecer. Lo que decía antes de “enredar”. Este pensamiento que podría parecer que es tan claro, tan directo, lo que hace simplemente es – y ahí sí que podría aparecer esa palabra de límite o limen– buscar un sitio muy parecido al que se puede colocar una persona para detenerse a mirar, y aprovecha a la vez los propios cimientos de la antigua estructura, los del puente. Casi agotar la capacidad existente de lo que ya hay, la roca, el puente, etcétera. Y una idea que realmente me parece importante para la percepción, sería que, ya que este puente que es un puente de posguerra, sustituyó a un puente colgante que seguramente era mucho mejor en cuanto a dimensión de lo que podía ser esta doble estructura. Entonces diríamos que este puente se utiliza como lugar de paso para llegar a este lugar de aquí: bajar hacia esta zona y acceder a esta pequeña pasarela – que yo creo que es muy importante – pasas por debajo de la propia estructura, y en este momento de aquí es cuando aparece toda la magnificencia de las montañas que hay delante, para luego subir por la propia escalera que ya existía e iniciar el camino. Me parece que simplemente estabas preocupado por que tu proyecto apareciera en este lugar así, casi como una huella que va desapareciendo sobre lo que existe, al final un modo de formularlo es este laberinto. *Diría que este es un tema del pasado, el umbral casi desaparece porque en el momento en que entras en un edificio ya estás a fuera de él.* Creo que además es casi como de gusto más o menos de pensar el proyecto. No puedes disfrutarlo; para disfrutarlo necesitas mucho mayor tiempo, necesitas casi acostumbrarte a ellos o vivir con ellos, sino una primera experiencia sería la de pasar por ellos y desaparecer.

Y ésta de aquí es la primera maqueta de trabajo. Parece incluso menos diseñado, menos trabajado – la marqué en rojo para la presentación que les hice a ellos. A mí por ejemplo no me interesa mucho marcar jerárquicamente los planos, qué cosas son más importantes o menos. Me gusta terminar los proyectos, pero aunque se queden a medias o sólo se construya un trozo, siempre está existiendo cierto conformismo con lo que existirá después. Por ejemplo, este pasar por debajo de este lugar para llegar acá. Incluso lo que os comentaba antes del modo de moverte a través de la fachada mendicante, seguramente esto tiene una escala absolutamente distinta a esto otro. Esto también es un pequeño paso, muy pequeño, pero en el momento de cruzar por debajo del puente se vería esto. Lo contrario todavía no puede hacerse. Irías desde allá hacia acá, donde el paisaje es mejor. Esta es la dimensión de este pequeño proyecto.

A partir de ahí lo que siempre continuas haciendo, de volver a seguir con este trabajo de “volverte”. Hay toda una serie de propuestas aprovechando la dirección de los techos, que es algo así como una estructura donde dejar suspender estructuras temporales de bambú, que si hace mucho viento o nieva se derrumban y se renuevan anualmente – que además es la misma tradición japonesa de apuntalar las ramas de los árboles para evitar que se rompan cada invierno. Normalmente ésta ha sido la propuesta a través de la cual se ha entendido más el proyecto. En cambio lo que te queda parido es la construcción de este laberinto. Buscar el modo de llevar de la estructura lo más cerca posible de los cimientos desde esta clase de puente para buscar el lugar de colocarte... fijaros que lo que provoca este sentimiento de intuición, de cómo estás en este lugar... al final... la posición última... Por eso me gustaba pensar que incluso este pequeño pabellón podría estar en Huesca, porque exactamente la colocación es muy parecida. Hay una gran masa de bosque de pinos, y allá hay un pequeño lugar para detenerte un momento. Me interesaba pensar en esta exposición en relación a otras piezas, para decir que no hay puntos importantes en el proyecto, que no hay una jerarquía que esté iniciada por la puerta, que esté iniciada por el propio límite del lugar. Al final cada uno de estos puntos tendría su propio valor.

Ésta es la estructura. Hay muchos trabajos rutinarios. Es sólo la construcción del borde, el resto de la estructura se cuelga desde estas pobres ménsulas en voladizo desde la viga circular central; estas vigas son las que van a buscar a los pilares. La estructura pasa a ser una pieza muy liviana; una pieza que es bastante distinta a esta primera que hemos visto en voladizo sino que tiene que ir a buscar algunos puntos de apoyo. Inmediatamente el siguiente paso es buscar el tipo de relaciones, y fundamentalmente eso que os decía...

Ésta es la última propuesta para la aportación del bambú que fundamentalmente lo que hace es hacer, otra vez, desaparecer el proyecto, o hacer desaparecer un sistema de conexiones donde realmente este pilar parece ser un pilar monumental. Éstos son voladizos bastante pequeños, de unos 5 ó 6 metros, y además una pequeña rejilla de bambú y cosas de este tipo, hace desaparecer el pabellón. El trabajo siempre fue sucesivo, por eso insisto en el valor de la mesa de trabajo, el documento sobre el que estás trabajando es casi trabajo de cancelarlo, de hacerlo desaparecer, de modificarlo. Y entonces, en estas sucesivas pasadas no sabes muy bien cuál es el estado final ni sabes muy bien qué dimensión tienen las cosas.

## Trenes en oriente

---

Por ejemplo, éste es otro proyecto que os quería enseñar, el de la construcción de esta estación de tren. Hemos empezado trabajando en la construcción de la fachada — como siempre en un sitio casi imposible, porque al final, por un problema de propiedades distintas, simplemente parece que puedas trabajar en estos 25 centímetros que hay aquí, donde no es propiedad de nadie afortunadamente, ni de la RENFE —de la “RENFE japonesa” quiero decir— ni de la ciudad, ni es de nadie. En este lugar es donde — simplemente en el otro edificio trasladabas la cualidad del propio corte de estar encima de las copas de los árboles — veréis como casi orgánicamente siempre es muy importante la avenida, realmente lo que justifica esta nueva plaza y este proyecto es la avenida que hay en su frente. Es una ciudad en que la antigua situación estaba en este lado, pero la nueva planificación valora este otro lado de ciudad y produce este tipo de cambio simétrico. La propuesta era intentar condensar en este lugar pequeñísimo, con las cualidades perspectivas que podía tener el propio trazado del ferrocarril, y no preocuparte mucho por el resultado. Al final es curioso como en este movimiento perdido, casi un acto —siempre lo mismo—, vamos a ir hacia los extremos, vamos casi a tocar. Creo que se produce una relación curiosa entre lo que hay ahí y lo que tú estás proponiendo. Incluso ahora todo el mundo piensa que me he inspirado en estas cosas; en Japón el tema de los sismos, la televisión y los servicios, se produce casi todo en el aire. Este paisaje de ciudad es además muy necesario. Ahí es donde empiezan a aparecer estas cosas.

Observad que en el dibujo, para intentar encontrar las dimensiones reales de cada una de estas piezas, vas viendo qué es lo que construye esta cosa, o exactamente hasta qué límites puede llegar. Algo importante en la colocación del pilar y luego simplemente con un pequeño voladizo vas como extendiéndote. *Creo que en este cometido banal se ve bastante lo que os comentaba antes de este tipo de extenuación.* Es difícil de contar, es muy difícil describirlo. Si contara con vosotros, *os pediría a vuestros proyectos que me contaran a qué proyecto forman parte; que no me contaran sólo el tema que soluciona o lo que han construido, sino de qué proyecto forman parte, de qué proyecto mucho más general están formando parte, ya que casi parece que sea una repetición constante, al menos físicamente, de las mismas cosas.*

Ésta sería cómo colocar la información sobre los trenes. Ésta es la segunda fase que vamos a empezar ahora. Actualmente está siendo montado. Ésta es una foto que me enviaron el otro día. Tiene gracia: han quitado uno por temas de presupuesto, sin preguntar — fantásticos los japoneses —, “Hemos quitado uno.” Ah! Muy bien! En el proyecto si os fijáis había tres y al final sólo había dos. Éste es el modo de colocarse en ese lugar. Creo que es bastante parecido a lo que contaba en los dibujos. En este sentido creo que me interesa más así. Tiene que ver con el tema del curso, donde imaginas qué va a suceder aquí con lo que existe, a quién se está superponiendo éste, o a quién evita la visión éste, o qué va a suceder detrás. Otro de los problemas de trabajar así es que al final la comunicación directa es muy difícil, pero creo que sería más interesante esto. Al final lo que está proponiendo es fragmentos de cosas. No creo que debáis tomar esto como un comentario a priori, como algo sobre el cual comenzar los proyectos de esa manera, donde ya tiene la receta o cuál va a ser la respuesta que das. Sospecho que en cambio sí que puede ser una buena reflexión cuando ves el resultado final, donde en general no es necesaria la totalidad del propio proyecto. *Allí es donde, sin que formalmente se parezca en nada, se establece el único punto de contacto que tendría con lo que antes habéis comentado de “la arquitectura silenciosa”.* En este sentido que el propio proyecto al final es una parte, una parte con la propia libertad con la que cada uno podemos contar mejor nuestro modo de pensar las cosas. *En este sentido es una máquina de crear*

relaciones, o de buscarlas. Es la única manera en que podría introducir la palabra 'silencio' sin que resultara una afirmación estilística. En este sentido, el paisaje de esta ciudad, de repente esta pieza, a lo mejor si yo hubiera sido capaz de ofrecer un fragmento, una pequeña pieza, sin necesidad de llegar a este reconocimiento del lugar, a buscar sus límites externos, seguramente el proyecto sería mejor, pero todavía sería más incomprensible, con lo cual todavía tendría más problemas. Por eso os he puesto estas diapositivas.

## Igualada

---

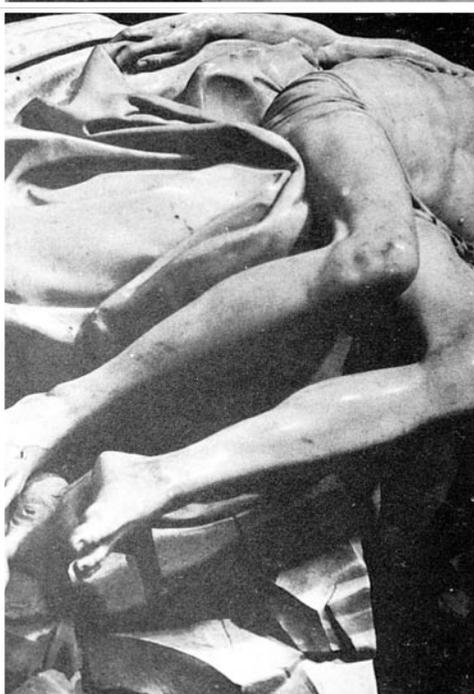
Éstos son unos recortes que hemos estado haciendo sobre el cementerio de Igualada. ¿Entonces, qué sucede? El proyecto está terminado, los árboles están creciendo, la topografía funciona bien. Yo creo que está funcionando. Necesitas el trabajo de recuperar cosas, de llevarlo otra vez atrás en el tiempo. A la vez que el tiempo sigue hacia adelante, a través de la acumulación de polvo. En fin, yo creo que está funcionando bien. De repente has de volver hacia atrás, a buscar cuáles serían los mínimos, o cuáles serían aquellas piezas que hubiera sido suficiente construir. Hay una parte del proyecto, que es seguramente menos conocida, que es muy importante. Son estas pequeñas losas que están cubriendo una pequeña colina que hay en la entrada, donde se colocó parte del movimiento de tierras proveniente del corte, donde hay un dibujo en espiral absolutamente irreconocible – su propia dimensión lo hace irreconocible. A lo mejor empezando por estas cosas hubiera sido suficiente para construir un cementerio. Seguramente no es verdad. Lo que estoy diciendo son seguramente comentarios a todo pasado. La generosidad de un proyecto concreto creo que es necesaria. Por eso me dan miedo esas afirmaciones estilísticas que puedan hablar de fragmento o de ese tipo de cosas – espero que entendáis lo que quiero decir–, donde de repente a lo mejor puedes interesarte por cosas en principio sólo marginales, que estaban más lejos de lo que podrían ser las ideas fundamentales del edificio, del enterramiento como un corte, pero también del propio edificio como un corte por donde entra la luz, donde las cualidades son idénticas; éste es el exterior o éste es el interior, o cosas de este tipo. A lo mejor se trata de ir buscando en las frases internas de los edificios, aquellas que quedan después de esta repetición de actos continuos, de este ritual casi evocador de "ir ocupando", como una conferencia que ocupa una obra. Esto es algo parecido. De repente, ir encontrando en estas cosas qué sería lo que puedes extraer.

## Tiro con Arco

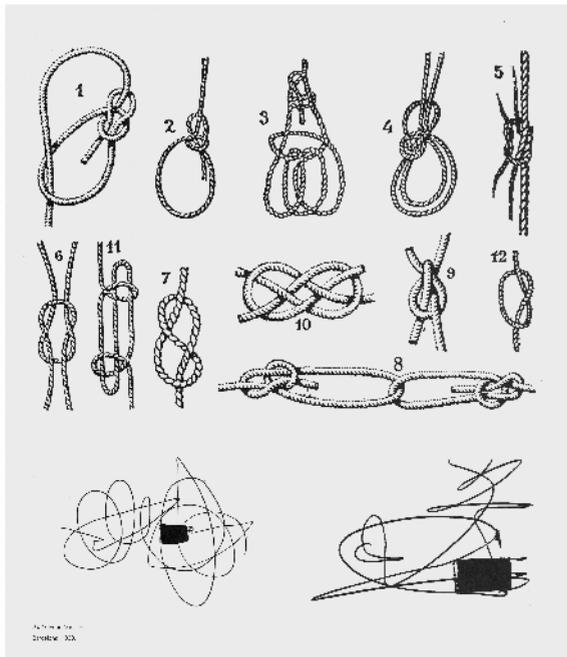
---

Seguramente en el caso de Tiro con Arco alguna de las cosas menores, muy menores, como era el movimiento de las tierras sería una de esas cosas a extraer, por ejemplo. Cómo ibas a saber qué tamaño tiene esto. Estas son las cosas más importantes en el momento de pensar el proyecto. El modo cómo dos edificios realmente muy lejanos, éste y éste, que además cumplen el sentido de borde entre aquí y aquí, que además cada uno ocupa el lugar de lo que viene delante de él; donde éste es un edificio mucho más público y las propias rampas forman el vestíbulo exterior de entrada – el edificio es casi un muro de contención escurrido – y éste es el contrario. Es decir, es un muro de contención que es un porche, y el edificio pasa a ser una habitación secreta. Estas cubiertas casi tienen que ver con los perfiles lejanos, y en cambio éstas tienen mucho que ver con el hecho de ser un balcón.

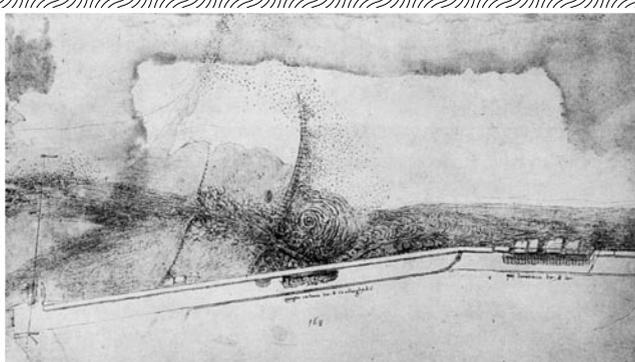
Entonces, el estirar – esto que os decía antes–, esta necesidad de conectar esto con esto, no confiando en algún otro tipo de relación que pudiera suceder independientemente de tí. Estos son proyectos olímpicos. *Los proyectos olímpicos son proyectos curiosamente sobre una 'tabula rasa'; la realidad previa no existe.* Una de las cosas más dudosas de todo proyecto olímpico es el cero que se estableció para empezar. Creo que todos los proyectos, incluso el de la Anilla Olímpica, donde aparentemente se conserva el estadio del año 29, el cero excesivo sobre el que se hizo empezar a todo el mundo sería seguramente aquello que más hay que criticar. Seguramente ese cero excesivo permitió una organización eficaz, lo que hizo posible los proyectos. En estos trabajos, el mundo



07 ANALOGÍAS VISUALES. VISTA DEL CENTRO DE GIMNASIA RÍTMICA DE ALICANTE (1993) JUNTO A LA PIETÀ DE MICHELANGELO



08 ENRIC MIRALLES. JAULA, BARCELONA, 1993



09 LEONARDO DA VINCI. EL CURSO DEL RÍO ARNO JUNTO A UNA PROPUESTA PARA CANAL. DIBUJO, C.1503-1504



10 LEONARDO DA VINCI. VISIÓN AÉREA SOBRE EL ARNO. DIBUJO, C.1504

empieza a través de una enorme explicación de terreno, de la cual además no eres responsable, lo cual me parece bien. Las relaciones se producen en una escala muy pequeña: de repente aparece que las únicas relaciones son estas piezas entre sí, y estas piezas con el horizonte.

Me gusta señalaros ésto cuando el edificio está terminado porque creo que gran parte del proyecto está allá. El cementerio se construyó muy lentamente, y la propia delicadeza con la que vas colocando las cosas seguramente te permite extraerlas; parecido a cuando vas caminando por la playa y coges cosas, aunque en este caso es mucho más difícil.

Porque al final el proyecto simplemente es la repetición de este elemento. Seguramente la coherencia que vive en estas cosas desde el cual – como esta repetición que os iba diciendo casi exhaustiva, – se produce siempre lo que es la repetición de un mismo elemento. En este caso es el perfil doblado de aluminio, las útiles del propio metal. Aquí es una pieza de hormigón, en lo que serán porches; el cementerio es un prefabricado de hormigón. Es decir, tú vas siguiendo constantemente, y repitiendo constantemente. Luego se va construyendo por partes o no se especializa nada. Todo el proyecto es la repetición de ésto en ésto, y el cambio de escala entre ésto y ésto. A través de este recorrido, hecho de un modo preciso y en el que las piezas se van encajando entre ellas. También podría describirse bastante como de ese modo inicial donde dices: “por aquí se moverá la gente, hay que sostener esta pieza”. Esas decisiones no son el proyecto, esas decisiones son la ‘geografía’ que tú propones sobre la que esto se va a apoyar, etcétera. El proyecto no es marcar estas zonas, son esos trazos necesarios. Hay que ir buscando exactamente. Entonces empiezan este juego de variantes; donde la propia pieza y las cosas empiezan a ser más interesantes; donde la propia pieza a través de pequeños cambios de inclinación, que realmente sólo depende de su propio anclaje, nos va permitiendo buscar profundidades distintas, casi como si esto fuera el muro de contención y este proyecto se fuera acercando y alejando de él; y la única que está especializada es ésta, que es la pieza que permite iluminar, ventilar y hacer que todo funcione. Si algo hubiera que construir del cementerio, sería esta pieza. Es lo que soporta todos los servicios, soluciona el tema de los desagües, etcétera. Es decir, el borde verdadero, desde el punto de vista técnico, es éste de acá. Estas tachaduras, estas rallas, casi van escondiendo el funcionamiento verdadero de las cosas, las que lo hacen posible, mientras que espacialmente esto funciona a través de cruzarse la luz en este lugar. También es un modo de trabajar bastante común en estos proyectos, donde no hay una jerarquía claramente “A y B”, sino que “A y B” se cruzan, etcétera.

Creo que donde el proyecto se explica mejor es en éste. Ésto tiene una cierta transformación en el modo de ver las cosas que, por ejemplo, respecto a lo que estábamos hablando de la dimensión, me interesa simplemente medir las cosas respecto a objetos parecidos a lo que os decía de la mesa; sitios donde puedas sentarte, apoyarte, acercarte. Ese tipo de movimiento de una persona en un lugar. Casi cada uno de estos puntos, incluso en distintos modos de sentarse, es el que le da dimensión al proyecto. *Ese movimiento laberíntico*. Eso de lo que os he hablado antes; ésta sería la pieza que casi se extendería en busca del final, y éstas son “el hacer posible” ésta. Esto luego se va transformando de un modo mecánico en la propia topografía; es entonces cuando desde un punto de vista formal entiendes por qué esta pieza tiene que ser curvada, etcétera. Y a la vez esta concavidad te lleva a todo: al modo de colocar las tierras, al modo de iluminar, es decir, ésta es la pérgola que fundamentalmente lo que hace es introducir sol en este suelo. Más que una pérgola es realmente entrada – son fotos todavía durante la construcción – es este corte clarísimo donde nada de lo que os he explicado se cuenta. Es el que sería éste de aquí. Es el que permite, el desplazamiento del límite éste hasta acá, elevado, conteniendo el propio dibujo de las sombras, que luego será el movimiento de la gente. Pienso que es el verdadero límite, el nuevo horizonte. Como si todo el trabajo del proyecto no hubiera servido para nada. Quizás lo que hace falta es este “exploraje” de hacer desaparecer todo esto, y casi dejar esta pequeña pieza colocada acá.

Seguramente – y aunque estamos en verano y no trabajaremos mucho – es lo que piensas que te gustaría hacer, y seguramente es imposible. Es decir, al final ofrecer para Tiro con Arco ésto, seguramente haya sido suficiente. Es decir, ofrecer ésto, pero menos. Porque realmente aquí estás trabajando sobre una realidad de periferia dura, etcétera. Y entonces, creo que hay una pieza bastante elemental, que es el mejoramiento de un suelo, y que además este lugar sea mejor. Ofrecer más creo que es difícil. Si hay dudas sobre la coherencia entre estas piezas o no, sólo lo ha podido alterar la propia forma del suelo. La topografía ya hace que este lugar funcione. Pero digamos, como proyecto, qué es lo que te está interesando, o qué fue lo que pensaste. Creo que no debí pensar más allá de esto. Es un lugar más o menos por el que pasas, donde la topografía

está modificada, la topografía es coherente con el propio prefabricado de hormigón. En este lugar aparece un edificio que está escondido y no se ve, y en este lugar está modificada su luz por una sombra que a la vez es capaz de incluir el sol a través de una modificación. Es un dibujo que casi genera como un reloj que es distinto. Más que eso yo no sabría pensar. Entonces diríamos – como luego esto se extiende, como luego esto va a buscar las reglas del proyecto – seguramente es donde el trabajo se puede discutir y sea más interesante.

Esto es otro de estos mecanismos. Si lo véis, al final, uno de estos accesos que diríais, sucede aquí, en el prefabricado de hormigón. Se accede y se ocupa este lugar y entonces es el único momento donde las cosas se confunden. Si levantas la cabeza aparece esta pieza; si miras a través de ella entonces anda funcionando así; se proyecta sobre la pared de esta manera. Es el único lugar donde el proyecto se hace totalmente transparente, y empiezas a poder mirar hacia el interior del edificio, que en ese lugar es un porche, exactamente detrás de esta montaña. Entonces estas leyes de interior sería lo que he estado describiendo: este punto de acá. Ya habéis visto que el pilar está por aquí, éste es el recorte, y éste sería el porche interior. Sería este lugar de aquí. Luego ya necesita volver a disolverse, volver a empezar. Realmente, volver a encontrar cuál sería la puerta de este edificio. *Por eso os decía que casi siempre estás fuera de estas cosas, como casi siempre estás fuera de los pensamientos de las otras personas, y en el fondo los edificios es bastante esto.* Ahora habría que volver a encontrar dónde está esa puerta, esa puerta que antes sí que realmente estaba ahí.

Yo creo bastante en el papel público de los edificios – seguramente mis encargos han sido de este tipo – pero realmente el papel accesible, transparente o escondido, incluso la protección de unos edificios tan fáciles como pueden ser unas duchas, creo que han de estar en ese lugar sin asumir ningún protagonismo en el sentido de la propiedad. Por ejemplo no aparece ninguna ventana, simplemente diríamos que estas ventanas tienen el mismo tamaño que éstas; casi están tan lejanas de este suelo como pueden estar éstas. O incluso al contrario: éstas parecen más cercanas. Entonces por ahí vas buscando el lugar por donde puedas entrar por la propia planta – antes hemos descrito esta parte como de porche – la propia planta es muy elemental, es la repetición de esta estructura de vestuarios; que la unidad sería ésta, que siempre además se implica además con la siguiente y está protegida por estas piezas. Al final la puerta es aquí pero podría estar en cualquier otro lugar. Simplemente quien la conozca puede encontrar donde está. En este sentido transforma las cosas en materiales; el modo en que el agua irá drenando por aquí, en las piedras, es idéntico al modo de cómo entra la luz y todo ese tipo de cosas.

Creo que es así como comienzan a funcionar los límites, en el sentido de que permite incluso que se acumule la suciedad, que ya sabes donde sucederá, como en los peldaños. El paso del límite libre; el paso de dentro a fuera es éste, no hay más. Puedes pensar qué tamaño tiene, pero sobretodo me interesa, ya que tiene estas marcas o límites, su cualidad de “dentro-fuera” físicamente es la misma. Aquí me parece que había que conseguir algo muy parecido. En este edificio es muy difícil saber en qué lugar te vas a detener. Es un edificio muy pensado para una actividad como es ésta, la de cambiarse, ducharse y lavarse los dientes y desaparecer. Creo que es este constante movimiento es el que va transformando esta arquitectura. Casi no te das cuenta y ya estás en pantalones cortos jugando a fútbol. Es muy distinto, en este edificio se produce muy poco la cualidad laberíntica que os decía antes en Unazuki. Es realmente un lugar de paso, donde la iluminación proviene siempre de la misma fachada, las duchas serían estas piezas, dejan pasar la luz a través de los cuartos. Tienes siempre la presencia como referencia de lo que es el exterior.

Como os comentaba antes, esto se produce por coherencia de la propia construcción, bastante intuitivamente. Seguramente el único rechazo es de lo contrario; no es tanto la afirmación de esto, sino el no querer construir lo contrario; no querer afirmar ahí una propiedad geométrica que define claramente los límites de dónde es una zona de juego o esparzo. Creo que el esfuerzo que hace el edificio es éste, el transformarse en un muro de contención en lo que es una pieza de servicio para el agua y los depósitos de agua caliente, las duchas, o simplemente para contener la tierra. Aquí seguramente también hay un punto de egoísmo en que trato de definir los límites de ésta manera; seguramente hay algo inconsciente en esto de dejarlos para una futura reflexión; *seguramente también dejas la obra casi sin terminar de pensar, no digo sin terminar de construir porque hay que acabarlas, pero lo dejas sin terminar de ser pensadas*, que es otra idea que os quería comentar hoy. Creo que estos trabajos no están totalmente pensados. Lo que cuento aquí me parece que puedo contarlos. Pero no están totalmente pensados. Seguramente coincidencias como ésta de la construcción, que esto parecía casi idéntico a esto. Para mí son movimientos importantes. El decir, estás acampando en este lugar para su construcción de un mismo modo donde esto

permanecerá, o estas piezas están acampando aquí de un modo parecido a estas casas. En este proyecto lo veo como un valor positivo, lo veo como un valor de expresión de la duda. Por eso os digo que no están totalmente pensadas. Seguramente el único punto que está más avanzado en su modo de ser pensado es el cruce de estas cosas. Y que el cruce de estas cosas sea aquí y ahí se produzca la entrada. Es algo que en el proyecto apenas existía pero que es este lugar de aquí.

En este caso todavía el límite es mucho más claro, pero fundamentalmente lo que es mucho más claro es el estiramiento máximo hacia las aristas. Es un edificio que fundamentalmente es esto, ya que tiene que ser un edificio que va a estirarse, a buscar los límites más lejanos, en estos como desplazamientos sucesivos alrededor del muro, que su propia gravedad ayuda a contrapesar el voladizo del porche, hay que preparar los mecanismos, al menos para poder producir esta variante en su longitud. El proyecto fundamentalmente es esto. Y las decisiones de materiales y ese tipo de cosas son bastante directas, es decir, el uso la cerámica, casi como sustitución de la tierra, del suelo nuevo, incluso de la piedra como elemento gravitatorio, y a la vez el uso de hormigón como el que es capaz de tener este estado intermedio y que te permite, como si dijésemos, dar forma a las cosas, sostener sin necesidad de tener la precisión de un pilar metálico — el pilar metálico aparecerá luego para otras cosas. Creo que incluso el dualismo entre esta pieza y ésta es un poco, como diría, un “casi proyecto”. Seguramente te preguntas qué te interesaría — un proyecto donde gran parte de las piezas desaparecieran, y casi fuera esta pieza o alguna de éstas, y habría que volver a aprovechar la parte de encima.

Estos son trabajos, ya os digo, sin estar totalmente pensados. La mayor parte del pensamiento está en estas cosas, y ahí es donde se va a producir la escisión. Por ejemplo, está en encontrar una ecuación geométrica que te permita saber que aquí detrás estaríamos con el muro de contención. Lógicamente el edificio siempre está en voladizo desde los muros de contención, por tanto cuando los muros giran estas piezas están en voladizo. Cuando estas piezas en voladizo dejan de tener el muro han de encontrar una jácena que pertenece a ellas. Esta jácena tiene que ser contrapesada o apuntalada para permitir esto. Por tanto estos pilares son los que luego te permiten volver a lo que sería el patio de entrada o el gimnasio, etcétera. Entonces vas resiguiendo lo que os decía antes de estas ‘frases interiores’. Y entonces sería este salto de escala entre lo que hay ahí dentro y lo que hay aquí fuera.

Seguramente al final te gustaría que los proyectos fueran así; saber renunciar a la cualidad de un porche — y cosas de este tipo — ofreciendo otras cosas. Hay un momento determinado donde la propia capacidad de sostener estas piezas está en quitar el porche. Entonces seguramente al final la idea del porche es excesivamente conocida. Es decir como si al final soluciona este borde. Y el único esfuerzo que le pides es que sea capaz de construir el edificio. Es decir, que desde el voladizo, cuando esta pieza pasa a ser hormigón, que sería este caso, hasta lo que sucede con su contraria, permita ir la única ventana del edificio, y casi va materializándose hasta parecer simplemente un pilar. Ésta sería una frase coherente. El voladizo que aquí se produce con naturalidad, en éste momento de aquí se produce hacia acá. Incluso también arrastrándose con ese cansancio que os decía antes, igualmente en el sentido longitudinal hasta acabar encontrando alguna de estas piezas. Observad la gran diferencia que hay entre este proyecto y el anterior, que es el de la parte de competición. Este proyecto es fundamentalmente de habitaciones, ya fue requerido así. Ésta es una sala de pequeñas conferencias, un patio de entrada, un pequeño gimnasio, el bar, el otro pequeño patio exterior. *Es realmente un lugar donde sí que se pueden producir estas relaciones casi laberínticas hacia el borde de las cosas.* En cambio la educación sobre paisajes seguramente sea excesivamente —al final tienes que decidir algo, y aunque sea por negación; es decir, sabes que este tipo de geometría algo tiene que ver con esto, y fundamentalmente lo que sí que tiene que ver es que está comprometido como jardín, comprometido como lugar público ajardinado. Este requisito es fundamental. Entonces la decisión formal exacta podría haber sido de otra manera.

Además este porche pasa casi a ser edificio. Observad que me interesa más, por eso voy pasando de una cosa a otra, casi que lo vérais como un trabajo continuo. Aquí nos detenemos en alguna cosa de éstas y ya está. Luego ves exactamente que a un pilar le estás pidiendo poder pasar, también porque la propia actividad... sería... no está dibujado... pero está aquí, es que no está totalmente pensado, ya lo he dicho. Éste sería el bar, éste es el almacén, éste es el lado oeste, y entonces ves que va girando, hacia aquí y hacia allá. Cómo ésta necesita buscar el soporte de la propia estructura. A partir de esto, todos los criterios de luz son simplemente cortes que van permitiendo su entrada.

Veamos un par de diapositivas de Huesca. Estos son algunos de los dibujos que hemos estado haciendo ahora para pensar las tipificaciones en el nuevo techo. Quería simplemente contaros esta idea a una escala mayor. Al final, cómo recuperas tu proyecto cuando has de volver a pensar en él. Aquí hay una parte muy importante que se confunde con el jardín, con el bosque. Aquí estas piezas donde antes os decía que podía estar Unazuki. Aquí hay el corredor que tiene que ver con el modo de moverse la gente en las zonas de espera. Las únicas zonas más clásicas o más puras son las de las zonas de juego interior, de juego exterior. Ambos juegos son distintos. Haces un juego de romper el esfuerzo que ha hecho el proyecto siempre por ser una pieza coherente, única. Y además una de las dificultades de este trabajo es que es especialmente clásico en el trazado. Si no se produce el proyecto no funciona. O exactamente la superposición de las geometrías. Es una guía, pero a la vez es un compromiso difícil de adquirir. Entonces, cuando hay que volver a pensarlo – sobretodo para evitar soluciones maximalistas – hay que ir a desmembrarlo. En este sentido ahora estamos en un trabajo que intelectualmente es muy interesante: el de volver a explicar tu construcción para encontrar a qué piezas tienes que hacer referencia. La cubierta es muy parecida a lo que hay aquí ahora, y entonces se trata un poco de volver a encontrar – y hoy no voy a contar la solución, os lo dejo como hipótesis – ahora, el lugar de pensar el proyecto, en este momento de la construcción. *Observad que es como si todos los proyectos se hubieran producido en el mismo tiempo.* El hecho de la caída del techo es sorprendente porque produce una compresión del tiempo. La destrucción que un edificio adquiere a los ochenta, o a los cien, o a los cincuenta años, de repente se produce muy rápido, y creo que has de empezar a volver a investigar cómo son estas cosas. Observad estos dibujos, donde buscas tentativamente lo que hay ahí, lo que hay puesto. Yo creo que al final el equipo municipal ha entendido por donde debiera seguir el trabajo del proyecto. Son dibujos muy “como si no conocieras el lugar”; como si tuvieras que ir investigando. Muy distinto a la claridad, a la belleza con la que te puedes presentar hoy en día en un concurso. La idea del concurso fundamentalmente era ésta: producir esta ventana, esta excavación.

*Entonces, creo en la confusión, este modo laberíntico de plantear un trabajo, que es el propio de pensarlo, el propio de construirlo.* Luego el tiempo ya permitirá que las cosas vayan entendiéndose. El modo en cómo pensar los límites... si hay que juntar todos los proyectos, pues estas piezas tienen que ver con las que habéis visto en Tiro con Arco, por ejemplo. Es decir, toda esta confusión que sólo está guiada por la confusión esta que os decía. De repente, lo que es el movimiento de tierras que va a ser el vestíbulo del edificio y el límite de las zonas de juego exteriores y del escenario exterior, tiene que ser capaz de irse anclando, y configurar lo que es el anclaje del mástil, que a la vez es el que inicia la geometría del hormigón construida y a lo que es la zona de la cubierta. Es decir, cómo desde el movimiento de tierras puedes llegar al elemento estructural más importante; cómo es un elemento pensado analíticamente para trabajar con distintos esfuerzos. Esa misma coherencia que se produce durante el momento de construcción, donde todos estos estadios intermedios son cosas a valorar muy positivamente. En el fondo es una expresión mejor de lo que tú eres capaz de dibujar con tu imaginación. Donde algunas piezas van resumiendo. Por ejemplo, creo ver que independientemente de su aspecto formal, éste sería uno de los laberintos que os he intentado explicar. Y cómo este laberinto empieza a formar parte de la misma estructura de hormigón del proyecto y lo va como guiando. Sería esta pieza de acá, y cómo empieza a pasar por éste lugar de aquí, que definirá los primeros porches de hormigón, que luego se transforman en la consecuencia de la cubierta, luego vendrá el bosque, etcétera.

Observad que también hay que romper con esa continuidad. Éste sería el espacio de debajo de las gradas, que es la única pieza construida del edificio. Es en la sección principal que el gimnasio de entrenamiento está aquí. Sobre él aparecen unas pequeñas habitaciones. Sobre este muro que también se estira, se va como modificando. Sería este espacio interior, que además es el más protegido del edificio. Éste es el lugar de entrenamiento, que es el lugar donde están los vestuarios. Aquí está el vestíbulo principal, aquí serían las oficinas, las poquísimas oficinas de los directivos, y ésta sería toda la infraestructura necesaria para poder usar el techo como un escenario y a la vez es un lugar de entrenamiento. Y, lo que os decía antes, cómo estas pequeñas ventanas son capaces de encontrar el mástil. Algo que desde el punto de vista de proyecto total, seguramente es excesivamente obvio. Estas piezas que seguramente interesan más cuando en el suelo hay todavía la marca de los muros de contención, y luego van a estar envueltas por las salas.

Es decir todo el tema de servicios, calderas, etcétera, está colocado exactamente en esta zona de aquí. Es como una distancia entre el funcionamiento del edificio y su maquinaria, que también me parecía bien. Esta distancia es la que garantiza que este lugar exterior pueda tener las cualidades de un edificio. Observad que el proyecto al final se puede definir muy fácilmente como este corte y este hueco que permite introducir todo el horizonte lejano.

### La historia de los cables

---

Y éstas son las últimas diapositivas que os enseño, que explican las fases en las que intentas documentar un poco estas partes del proyecto. Permite desde un punto abstracto, casi definido por la distancia, ver cuando la estructura empieza a cabalgar sobre él, dónde se tiene la necesidad de que esta estructura no dependa de una luz de 100 metros, sino que dependa de una pequeñísima luz de 5,60 o de 5,40, donde entonces, la propia curvatura tiene algo mucho más parecido a una pequeña edificación que se construía sobre el suelo. El uso del techo como un suelo, e irremediamente vuelvo a la mesa de antes. Y cómo al final todo son hojas de papel sobre las que escribes y luego piensas. Vamos mirando hacia abajo y la cubierta se transforma en los porches, y si continuamos girando llegaríamos, a través de la continuidad de la misma cubierta a lo que es la zona final, al encuentro con el bosque. En esta fase que os he contado el proyecto entero es innecesario. Sería esta colección a través de la zona de juego hasta un bosque. Que es, creo, como el proyecto se explica mejor, con estas piezas casi extraídas de él.

Mi propuesta, sobre el librito-guión que os han dado, es que lo rompáis; que lo rompáis con tijeras – o mejor a mano – para ir sacando cosas. *Transformándolo en un collage, o en algo que haga perder esta 'virginidad' que tienen los proyectos.* Saber romperlos, colocarlos. Dónde están las cosas. En este sentido me gusta siempre trabajar así. Siempre hay elementos que van llegando y, a la vez devolviendo el carácter estructural de las piezas, porque son trozos de hormigón absolutamente innecesarios. Es sólo la rutina del propio cálculo. Éste sería el final de lo que van a ser las puertas de entrada. Una foto sobre la cubierta de Huesca, más o menos de cómo está ahora. Gracias.

### AL MARGEN DE OTRAS CONSIDERACIONES

---

*El Croquis, nº 70, 1994, pp. 36-39*

---

La Rotura de la Cubierta me lanzó en manos del Tiempo...

Haciéndolo avanzar con tal rapidez que me encontré al final de la vida de un edificio. Cuando la destrucción, el abandono... dan paso a una nueva construcción...

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.

Imaginar la destrucción y la ruina de un edificio acerca a los momentos intermedios de la construcción. La ruina es un proceso paralelo a la construcción, donde el tiempo funciona de un modo distinto. Es un tiempo de mucha mayor lentitud. Está ligado a la duración de las jornadas vitales. Es como si la ruina de un edificio fuera fijando los momentos de su construcción en tiempos mucho más largos ligados al devenir cotidiano...

Todas estas distintas nociones del tiempo se vinieron abajo...

Casi sin tiempo, hubo que revisar las nociones que formaron el proyecto para definir una solución alternativa.

(Fuera del tiempo, las soluciones no pueden repetirse).

No tanto revisar las hipótesis iniciales –que creo que siguen intactas a lo largo de todo el proceso, como comentaré más adelante–, sino revisar lo que se pide a la estructura. En la propuesta original, la estructura se teje entre la geometría del proyecto hasta que el doble abanico de cables ofrece luces transversales muy cortas para apoyar los elementos secundarios.

Así aparece una estructura uniforme –intentando no distinguir entre elementos secundarios, primarios y plementería– la que su dimensión aparente no está unívocamente definida por la luz que debe cubrir... La dimensión del vacío de sala queda definida a través de otros intereses. La sala es el vacío excavado comprendido entre el límite del bosque los mástiles exteriores.

La estructura repite la dimensión del bosque... Y se modifica hasta llegar a ser unos pequeños porches de entrada.

Al agruparse los cables en ambos mástiles, todo cambiará. Este recogerse fuerza un equilibrio lateral en ambos lados de la cubierta, en la que es protagonista la estructura secundaria.

Luego, el protagonismo pasa a los mástiles en sí mismos, que resumen la construcción y se fijan en los muros, prolongación de las gradas en el exterior. Los mástiles resumen el carácter público de la construcción. Ocupan el vacío exterior y definen afuera el lugar público de juego, equivalente a la pista reglamentaria. Me ayudaron a entender el papel que cariátides y atlantes tuvieron en la descripción de la arquitectura clásica.

A través de los mástiles –que conducen en su interior las cargas de la lejana cubierta al suelo–, la topografía excavada de los asientos deja de cumplir su función y se modifica, al recoger las cargas transmitidas desde la cubierta, llevando la construcción como lugar público e indefinido hacia las edificaciones urbanas próximas...

Todo esto puede verse al observar el movimiento no simétrico de estos brazos... Verlos como brazos que complementan una acción. Jamás los brazos hacen cosas idénticas.

En la nueva solución había que conservar la libertad de movimientos de ambos brazos; conservar el sentido que tenían en el proyecto primero, así como mantener la escala propia de la construcción respecto a su sección y respecto a la dimensión del bosque. Todo esto está intacto en los cimientos del edificio. No habría que añadir ninguna nueva cimentación. Observar los cimientos.

Sólo hacer observaciones sobre el modo de hacer. No interpretar la ruina que se tiene en las manos.

Estos pensamientos acompañan estos dibujos coloreados. A través de ellos se desarrolló la conversación sobre la nueva cubierta. Se observa que hay una primera simetría entre el bosque y el edificio...

Una pareja equivalente...

La caída del entramado estructural le quita el carácter narrativo a la construcción. Ese suelo-techo, que pasaba a ser suelo –topografía a través del trenzado de los cables–mástil, ya no sirve como referencia.

Ahora son miradas más lejanas; aquéllas que descubren una segunda simetría entre el campo de juego exterior e interior... Una especie de calamar...

La primera simetría construye la dimensión del proyecto. La segunda define el funcionamiento de la construcción.

En el eje de esta segunda simetría existe la única edificación, la que da una escala habitable al edificio: el gimnasio, la sala de columnas y la prolongación de los límites laterales de las gradas principales en forma de unas cubiertas de hormigón que forman especies de habitaciones de entrada.

Si la ruina del edificio hubiese sido total, éste habría sido el lugar por donde se comenzaría a habitar de nuevo.

En estas esquinas, cuya geometría está secretamente definida por la trayectoria de los cables, quedó sin desarrollar en el primer proyecto una intuición sobre el modo de ser de la estructura de hormigón trabajando en forma de láminas plegadas.

Buscar el trabajo estructural conjunto de pilastra y losa de hormigón, que por sucesivos acartelamientos y plegamientos puede funcionar de un modo unitario, sin distinguir entre pilar y dintel.

En este lugar, por sus dimensiones, por el tamaño de sus huecos, estas estructuras se transforman en lugares habitables...

Tiene algo del plegamiento lateral en las paredes–rampas en el edificio para Els Hostalets de Balenyà.

Estas paredes de hormigón eran el punto de coincidencia entre la estructura de cables y la base de hormigón. Son el resumen de la geometría de ambos... Y trabajan de un modo más

secreto que los mástiles...

Así, sucesivos plegamientos de estas láminas de hormigón perforadas serán la base de apoyo de la nueva distribución estructural. Desde ambos apoyos, una jácena-puente permite rehacer un abanico de elementos portantes que van a buscar sus apoyos en la zona de anclajes en el bosque...

Esta conversación sobre la nueva propuesta se lleva adelante resiguiendo con distintas marcas de color las distintas trazas del edificio en ruinas. Insistir en mirar al suelo para encontrar la nueva cubierta, que debía ir cosiendo la rotura sin aumentar el volumen de la construcción.

El recuerdo y la autoridad de las columnas de piedra reposando en el suelo frente a la Cripta de la Colonia Güell, que construyen la intuición de lo que sería el futuro de esta capilla, fue el recuerdo al que fui a parar para encontrar el sentido de la nueva construcción... Los mástiles ocupan el vacío anterior. Son un pedazo de información.

A los árboles se les pide, con el paso del tiempo, que los tejan de nuevo con la construcción...

## CAMINAR

---

*El Croquis. Miralles / Pinós, 1983-1990, nº 30, 49+50*

*Ed. El Croquis, 1994, p.40*

---

*Caminar...*

Camino como escritura en la superficie sobre la que nos movemos o pensamos...

Ese trazo que corresponde al movimiento que creemos descubrir en el lugar. Aquél 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. En Paredes unas cubiertas acompañan de un modo aproximado el acto de caminar... Dibujan un camino al observador. En este sentido, como las rampas de Hostalets, no nos indican un camino que tengamos que recorrer, sino que son quienes dan forma al proyecto. Gradación de sombras... Es un dibujo que se relaciona con el movimiento de un modo marginal. Son unos trazos que ocupan la totalidad del espacio, tocando sus puntos más extremos... Responden a esos trazos intuitivos con que tachas una zona para marcarla... Desde los límites al interior. Son lo más lejano a las marcas que encierran una propiedad. En el *Cementerio*, ese signo es un modo de pensar lo natural, siguiendo la noción de precisión que comporta un camino. Corta como lo hace un sendero. Separando los fluidos a su paso...

Si en Paredes le pedíamos a este camino ser intuitivo, aquí es un doble movimiento de ida y vuelta el que ocupa todo el terreno, dejándolo intocado. Desarrollar el proyecto ha sido alejarnos de los aspectos narrativos a los que los caminos en los jardines están acompañados, que en un cementerio se hacen insostenibles. Ha sido trabajar en el interior de los trazos previos: detenernos en el movimiento. Detenernos en pensar en otra cosa, multiplicar las bifurcaciones, los espacios intermedios, los lugares de escape... La Z y la S, nos cuenta R.B., son la misma letra vista desde el otro lado del espejo... Aquí ahora es el trabajo en el interior de ese corte oblicuo. La S nos hace posible la Z, o a la inversa

## EN CONSTRUCCIÓN

---

*El Croquis. Miralles / Pinós, 1983-1990, nº 30, 49+50.*

*Ed. El Croquis, 1994, p.76-77.*

---

Como si la construcción no fuera el momento final del proceso de trabajo, sino uno más de los instantes inconexos que siempre están pidiendo una nueva respuesta. Rehacer a cada instante todo el trabajo.

Es un material idéntico que pide ser mostrado de distintas formas para hacerlo actual al pensamiento en cada momento.

*«Un buen método. Dibujar los conjuntos tan distanciados que no puedas hacerte una imagen clara de la construcción. Así te será más fácil contemplarla como un nuevo elemento del paisaje. Si has estado antes en el lugar, y has visto de qué manera están relacionadas las superficies, el dibujo se hace peor, más arquitectura en el mal sentido...»*

PER KIRKEBY. CRÓNICA DEL VIAJE, 1971

Esta publicación de obras en construcción es un block de notas. Anotaciones que exageran, como la mano al anotar un perfil natural describiendo con precisión sus particularidades... Esa exageración es la visión real: el tamaño real. En este instante privilegiado aparece un eco favorable de las propuestas: el operario es el mejor habitante de ese lugar... Momento idéntico entre construir y destruir... La construcción ofrece piezas encontradas: las cosas, con desperfecto incluido, forman un conjunto único, y son igual de expresivas que la cosa misma. Cosas con desperfectos: la tentación es la de limpiarlos y devolverlos a su estado inicial. No se sabe hacia dónde se mueve el tiempo.

Esta indecisión sobre el tiempo se une al tiempo propio del trabajo manual.

*«Aparentemente, ...parecen signos gráficos sin serlo... Mientras se dibujan se van descubriendo pequeños ringorrangos y líneas que sólo se pueden trazar en una línea que no es consciente de su propio sentido estricto».*

PER KIRKEBY. HOJAS SUELTAS, 1974

## EL INTERIOR DE UN BOLSILLO

---

*El Croquis. Miralles / Pinós, 1983-1990, nº 30, 49+50.  
Ed. El Croquis, 1994, p.110.*

---

A. Montaje y presencia simultánea. Rehacer todo el proyecto cada vez. La herramienta sería la mirada distraída...

Aquella que sigue el giro del cuello para conversar con alguien a tu lado, o que busca un lugar donde detenerse. Parecido al zig-zag de una mosca volando en el centro de una habitación. La mirada distraída fija estos puntos y reconstruye un tejido conjuntivo. No hay transiciones. Inventa y repite el proyecto. Hace desaparecer el falso problema que las dos visiones extremas proponían. El *contraposto* no es ninguna respuesta. Esta mirada distraída, que piensa otra cosa, responde al deseo del que proyecta de poseer todas las formas delineadas simultáneamente desde todos los ángulos.

B. Lejos del esfuerzo de rehacer cada vez el proyecto, se termina por conocer este espacio, como se reconocen los objetos que se llevan en el bolsillo... Conocer su forma y ver cómo su tamaño cambia en ese lugar. Al darle la vuelta a un bolsillo -dentro-afuera- caen los objetos y los recompensamos... Este movimiento, ese modo de aparecer queda para otros proyectos. Sin embargo, ésta sería una representación teatral a representar aquí, equivalente a aquella de su construcción. Aquí, en estos montajes sólo insistir en la simultaneidad de la percepción en relación con el proyecto.

## CÓMO ACOTAR UN CROISSANT. EL EQUILIBRIO HORIZONTAL

---

Con Eva Prats

*El Croquis. Miralles / Pinós, 1983-1990, n° 30, 49+50.*

*Ed. El Croquis, 1994, p. 190.*

---

### A. Definición.

Una superficie se envuelve sobre sí misma, y aparece un interior que se forma al sobreponerse al exterior... Luego los extremos se cierran sobre sí mismos y forman la envoltura sobre la que se agrupan los pliegues. Reconoceremos esta forma en el interior de la bóveda bucal... (es un misterio parecido al del cuchillo que se rompe al introducirlo en un vaso de agua). Al medirlo, las cotas devuelven la transparencia a esta forma, con todas sus cualidades negativas: incolora, inodora, y sin sabor. Y un croissant, la media luna en Argentina, es para ser comido.

### B. Desarrollo del ejercicio de acotar un croissant:

1.1. Seguir la traza del croissant dejada sobre la fotocopia.

1.2. Rehacer el perfil valorando al máximo las tangentes. Siempre dándole más importancia – ligeramente – a los segmentos rectilíneos que a los de circunferencia...

Dejar que aparezca la constelación de centros, sin formar ninguna relación entre ellos, sólo la regla de las sucesivas tangentes en un punto.

Damos el perfil de su superficie de apoyo en el horno. Y secciones transversales que se sitúan:

2.1. A ambos lados del grueso de pasta.

2.2. A mitad del nivel.

Acotar la base:

Tres triángulos respecto a los cuales definimos los puntos característicos del perímetro. Son triángulos cuyos vértices quedan situados sobre estos puntos.

Subdividir cada lado del triángulo según los puntos que nos interesa fijar del perímetro en partes iguales.

La dirección de cada lado del triángulo y su perpendicular actúan como ejes.

Dar las coordenadas de los centros utilizados para dibujar la silueta. Por último, mostrar la relación entre los triángulos utilizados.

3. Escala -no tamaño- libre

## CEJAS

---

*El Croquis. Miralles / Pinós, 1983-1990, n° 30, 49+50.*

*Ed. El Croquis, 1994, p. 204.*

---

En la impaciencia por decir y terminar, las razones se agolpan en una sola frase, que se dice impulsivamente para desaparecer después. Mejor que una frase, una palabra: *Cejas*.

El destino –a vosotros os toca decir por qué– se acepta en la inmovilidad. La misma posibilidad de su conocimiento nos hace inmóviles.

La inmovilidad, la existencia de un lugar donde ésta sea permitida es una aportación a esta reflexión. Un lugar así debe definirse por sus límites. No por su eco o su simpatía hacia otros lugares. No hay ningún tipo de reflejos.

Y las cejas, aquellas que sostienen –exprimiéndolas al duplicarlo– el vacío de la cavidad craneal, son las que de un modo gráfico nos conducen en ese espacio...

Si reflexionamos sobre este ritmo... es sorprendente este romperse en dos desde el centro para formar hacia arriba, como si no respondiese a soportar algún peso e introduciéndose en el interior de la bóveda, esas cejas, que luego se dividen en pliegues, expresan y niegan la capacidad de aceptar... Es el ritmo de un arco emergente directo... Sin embargo, las vemos moverse, girar

sobre el cuello, observar...

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.

Este ritmo permite alejarnos de las superficies.

Definir un lugar más allá de aquellos límites que nos rodean, que siempre tenemos ante nuestros ojos, y que constantemente redefinimos. Sólo las cejas, mirando hacia acá, hacia el interior, se alzan en los campos.

Es un lugar ligado al sueño... A la identificación con la propia sombra...

Este lugar, que gira sobre sí mismo. Totalmente inmóvil que se identifica con las cejas. Aunque también aparece en la posición en que la mano, con los dedos plegados hacia adentro, forma una superficie cóncava donde apoyar la mejilla. Quizá este es un desdoblamiento de más fácil acceso que transforma las cejas en seres alados no idénticos... uno de esos lados puede encontrar diferencias en el otro... como con un ala añadida.

Es posible comenzar a trabajar sin tener que enfrentarse con esa absoluta identidad fuera de nosotros, que nos hiera al repetirse y que nos abre en dos.

## AVINGUDES

---

*Atlanta*

*Barcelona, 1995, pp. 86-91*

---

El lloc que em van oferir per treballar, una de les últimes plantes d'una torre de construcció recent, defineix gairebé totalment les característiques de la proposta i d'aquest comentari.

Aquestes finestres seran el lloc de treball d'alguna companyia de serveis que donarà realitat a aquesta situació... El fet de fer servir els mateixos serveis als quals està dedicat aquest lloc ofereix una forma de mirar per la finestra. No cal meravellar-se d'aquesta cruïlla d'autopista que es veu a baix al que seria el centre de qualsevol ciutat...

Tampoc no cal sorprendre's que la trama dels edificis que segueixen els carrers s'esborri segons la taxació del sòl en moments diferents. El carrer esdevé invisible, i no és només la distància fins al terra des d'aquesta finestra...

No em sembla que aquest sigui el lloc adient per reflexionar sobre l'estratègia comercial de la ciutat d'una forma independent... En el context d'aquestes propostes l'acceptació de les diferents estratègies sobre la ciutat només pot ser vista com un joc.

La realitat d'aquesta finestra, que en la seva altura s'igualava a l'horitzó, s'imposa. És l'altura de molts dels dibuixos aeris que descriuen la ciutat en els seus inicis...

Era una altura imaginada d'una ciutat inexistente... La descripció, en el pla del terra, d'uns arabescos coneguts.

Es demanava a la fixació en altura d'un punt de vista d'una construcció geomètrica que expliqués una ciutat.

Tanmateix, en la situació construïda actual, mirant des de la finestra hom pot recuperar de forma directa els sentits per enfrontar-se a veure les coses.

Els sentits es senten com el més necessari... Comenten a funcionar d'una forma més precisa sense que gairebé ens n'adonem. S'afinen per buscar com orientar-se de forma independent en les construccions. La mateixa edificació que no s'ha molestat a modificar una topografia determinada... que ha crescut sobre un lloc sense modificar-lo...

Té certa invisibilitat... Però la massa enorme del construir augmenta - redefeix - les distàncies. Davant d'això el fet de mirar, i després de caminar, descobreix de forma directa sobre què està construïda la ciutat. La independència de la construcció respecte al lloc obliga els sentits a buscar orientació. L'orientació no es busca en la trama o en les repeticions volumètriques dels edificis...

Hom s'orienta aproximadament per la direcció, o pel record d'un punt conegut abans, i potser és la vista la que ofereix una eina de treball millor.

No projectar, pensant en estratègies inconcluses. Mirar, només fixar-se en l'horitzó i, gairebé amb la llum del sol als ulls, unes tasques es van recolzant en les terres...

En aquest terra, construït per l'altura amb l'ajut d'una retícula en perspectiva, la visió reconstrueix una sèrie de taques que es reordenen entre els carrers...

Marques que només cal fixar en el vidre d'una finestra perquè formen part de la visió d'aquest lloc... Superposar-les a la realitat de la visió. I comença a aparèixer aquest bosc - potser no siguin arbres - que, com en Macbeth, arriba a la Ciutadella.

Tot i que de forma real, el que aquesta finestra i aquesta ciutat permeten és una inscripció en el buit.

## PERSPECTIVAS

---

*Enric Miralles. Obras y proyectos*  
*Electa, 1996, Madrid, pp. 27-37.*

---

Querría presentar en estas primeras páginas fragmentos de dibujos perspectivos extraídos de uno de los volúmenes de mi Tesis de Doctorado, titulados *Cosas vistas a derecha e izquierda (sin gafas)*. Son selecciones de unas perspectivas que ilustran los proyectos en los que, desde 1978 a 1985, trabajé con Albert Viaplana y Helio Piñón. La tesis de la que proceden, presentada en la facultad de Arquitectura de Barcelona en 1987 y articulada en tres secciones (Coral hipócrita, Fuga a tientas y Fantasía muscular), trata del tema del dibujo y de su relación con el aprendizaje. En esas perspectivas la precisión misma del dibujo, su construcción, está vista como un equivalente de la misma construcción en arquitectura. No se buscaba una identidad con lo que podría ser una imagen capaz de sustituir una futura realidad construida, sino una precisa construcción en sí misma, dentro de las reglas de la perspectiva clásica: se buscaba rehacer la forma de un edificio a partir del haz de rayos que invierten el cono visual. Al realizarse, esos dibujos dejan caer los fragmentos que he tratado de recoger en estas páginas.

El carácter físico de esos dibujos es el comienzo del diálogo entre pensamiento y construcción.

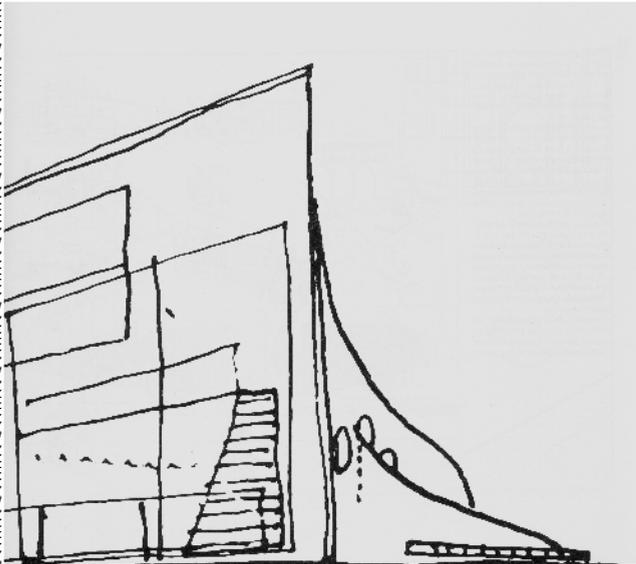
*El concurso para el Colegio de Arquitectos de Sevilla, 1976.* Una precisa colocación del mobiliario se encuentra en el proyecto para la sede del Colegio de Arquitectos de Sevilla. La transparencia nace del esfuerzo idéntico dedicado a todos los elementos. El edificio no puede circunscribirse a su coincidencia con el perfil de la calle. Tendremos que partir de la manera en la que están situados los elementos y sólo entonces fijarse en la definición de los límites externos, como perímetros abstractos que podrán luego reunirse en una visión perspectiva que los unifique.

*El concurso para El Colegio de Arquitectos de Murcia, 1978.* La aparición de fragmentos volvemos a encontrarla en el proyecto de Murcia. Tanto aquí como en la propuesta para Barcelona, a través de esa profundidad aparecen imágenes de otras arquitecturas, a partir de las cuales ese espacio toma forma.

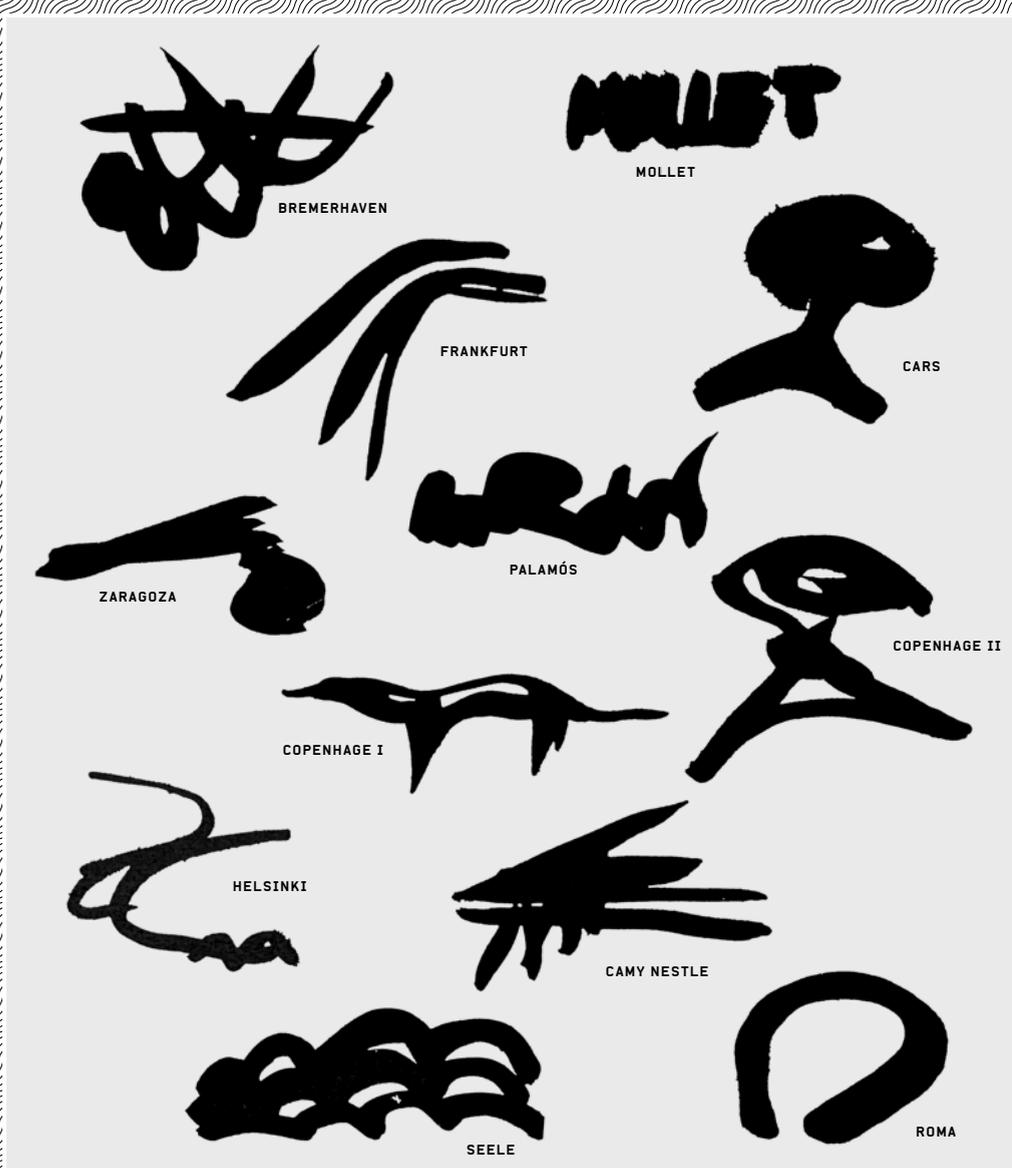
Los edificios, al proyectarse, se hacen transparentes respecto a otras construcciones.

*El concurso para el Colegio de Arquitectos de Barcelona, 1978.* Esas transparencias, resultado final de una larga serie de superposiciones, tienen como efecto una cierta invisibilidad y una cierta ausencia.

"*Mi propósito es el conocimiento del bosque de pinos, qué es lo que significa la ruina de la calidad propia de ese bosque. Lo que allí encuentro no es la necesidad de expresarse, sino la de expresar el bosque de pinos...*" Esta cita del cuaderno del bosque de pinos de Francis Ponge (1940-41) nos devuelve al instante, a la repetición: la ambición de decirlo todo de una cosa, como si aquí se encontrasen todas las leyes de su desarrollo. Esos dibujos son retazos de fotocopias; trato de verlos por primera vez: son ampliaciones que se alejan de la mano, del radio de curvatura del pulso, articulaciones cuyos movimientos se repiten continuamente al dibujar (en cuanto que se intenta esquivarlos). Podemos, entonces, mirar esos dibujos aumentando la atención. Prestemos atención a las más ligeras vibraciones, al ligerísimo estremecimiento de la escritura, como si la estudiásemos a la búsqueda de falsificaciones. En ese juego todos los dibujos son falsos. Aparecen dejando que se reconozcan sus correspondencias internas, alejándose de todo aquello que está en su entorno, comprendido el por qué fueron pensados. Fenellosa se refiere en estos términos a su interpretación de los caracteres chinos: "*Una imagen y un complejo intelectual y emocional en un instante de tiempo*" (Fenellosa - Pound, 1918). También habla de cómo se proyecta una imagen sobre la retina verbal. Así, esos dibujos son algo similar a cuando hablamos con gestos: son un esfuerzo para hacerse entender. Hacerse entender y entender no-



11 SEDE DEL AYUNTAMIENTO DE ALGEMESÍ, CROQUIS PRELIMINAR, PUBLICADO EN SU TESIS DOCTORAL "COSAS VISTAS A IZQUIERDA Y DERECHA (SIN GAFAS)". ETSAB, 1987



12 ENRIC MIRALLES. MANCHAS, 1994

sotros mismos las cosas en movimiento, los signos plásticos. Cosa y acción no están formalmente separadas: el espacio del pensamiento pasa a través de las líneas descubriendo ramificaciones: ríos, cables, ramas, rayos, de modo que sea constantemente visible de dónde nacen.

Las plantas invitan a recomenzar el proyecto. En ese sentido creo que han sido un magnífico lugar de aprendizaje. El resultado final ha hecho desaparecer el trabajo desarrollado.

Debería volver a hablar de manera no retórica acerca de la necesidad de precisión, que es la única contraprueba que puedo aplicar a esos fragmentos.

*Parque La Mediterránea en San Esteban, Murcia, 1978.* Creo que el proyecto en el que se muestra con más sinceridad esa manera de trabajar es el parque La Mediterránea en Murcia. En la perspectiva aérea del proyecto, alejándose de la abstracción de una sección plana, una representación alejada de las convenciones del ojo en el horizonte es ofrecida como en bandeja a los comensales y se puede escoger como si fuese un plato de pastelillos. La dimensión de las cosas no existe y los dibujos representan una transparencia extrema. Es como si se representase sólo la distancia entre los pilares: entre esos intervalos aparece la intuición de la tesis, es decir, ese aprender entusiasta de los viajeros del siglo XVIII, en donde la contemplación activa se confunde con la creación.

*Plaza Barangué en Granollers, 1983, y Parque del Besós en Barcelona, 1982.* Ese concepto varía parcialmente en el proyecto para el parque del Besós y para la plaza Barangué en Granollers, construidos sucesivamente en la Plaça dels Països Catalans. Aquí se ha querido mostrar de manera más evidentemente la matriz ajena al lugar concreto de ese parque, que lo transforma en un proyecto más denso y más sólido. La lectura de los Carnets catalans de Joan Miró... Esa solidez introduce figuras corpóreas, apariciones. A partir de aquí las cosas se confunden. A continuación, esas mismas perspectivas se convertirán en las hipótesis sobre las que se basarán los sucesivos proyectos: uno de los intentos de esta cronología de proyectos consiste también en permitir que volvamos a hablar de temas tales como perspectivas, esbozos, montajes, etc.

## LAS LLAVES DE LA CIUDAD

---

*Hierros - Ferros - Irons*

*COAC, 12 enero - 6 febrero 1996, Barcelona, pp. 6-11*

---

Estos primeros textos atienden a las dudas durante el proyecto.

*Es un diálogo humorístico con la nueva construcción... Estas cubiertas siguen el ritmo de una procesión festiva de gigantes, cabezudos... A su paso el paseo deja de ser una avenida para pasar a ser una sucesión de casas de vecinos alrededor de unos patios... A través de ellos podrá verse la nueva calle: las miradas son comentarios. Es un proyecto que funciona como una representación en el ojo del paseante.*

Los mástiles son una topografía donde recordar la ciudad destruida por el nuevo plan. Poco a poco van entrando en el tiempo y van tomando forma:

A diferencia de Takaoka, las pérgolas de Icaria constituyen un intento por encontrar conexiones, por establecer relaciones. Proporcionan sombra a la avenida central de la Villa Olímpica, donde no fue posible plantar árboles debido a una vía subterránea de desagüe. El proyecto empezó antes de la construcción de los edificios de los alrededores, y por lo tanto no irrumpía en un lugar ni repetía lo que ya existía en él. Las relaciones que establecía eran con otro momento: me gustaría pensar que tenía un precedente en la tabula rasa que se creó con el derribo de esta parte de la ciudad para dejar espacio a las instalaciones olímpicas.

También aquí me gustaría hablar sobre la invisibilidad. A pesar de que estas pérgolas sean evidentemente visibles, expresan el esfuerzo de introducir algo que no existía en la planificación de esta nueva parte de la ciudad, es decir, una especie de paisaje entre el viejo cementerio y el perfil de la montaña de Montjuïc... Quería que estas estructuras crecieran como un paseo entre estos dos elementos. Las pérgolas también expresan el carácter festivo del momento en el que fueron construidas. Su forma se

parece a la tradicional procesión de gigantes en la parada de las fiestas de la Mercé, especialmente a sus primeros momentos, cuando los gigantes participantes se reúnen y definen una especie de espacio urbano a pequeña escala en el centro de la avenida. Quizás el mejor modo de aproximarse a esta obra –sin olvidar que la procesión está animada sólo porque hay gente que se encuentra escondida bajo sus elementos sería concentrarse en las sombras y los fragmentos, para observar cómo las sombras se proyectan en el suelo, tan lejos de las estructuras que constituyen su punto de origen, mientras que las estructuras propiamente dichas se alzan desde el punto de contacto con el suelo. Las sombras proyectadas son como las huellas de los pilares, ya que marcan el ritmo del paseo y el tránsito de los paseantes.

Los elementos de madera tienen las mismas proporciones que el mobiliario interior: recuerdan la forma de las sillas “Silla Sentada” dispuestas en torno a una mesa. Proyectan sombras como la colada tendida sobre un hilo, anunciando una invasión popular de esta avenida excesivamente formal.

El proyecto intenta introducir la capacidad de diálogo entre los numerosos edificios nuevos de la Villa Olímpica. Llena el corte efectuado por la avenida de Icaria, aproximando a los edificios que hay a ambos lados de la calle y atrayendo el ojo del espectador a lo largo de la línea de la avenida. El proyecto constituye un comentario sobre la nueva avenida. Desde un punto de vista formal, puede ser percibido como una serie de interrupciones perpendiculares dentro del movimiento lineal de la calle que enlazan sus lados opuestos.

Los mástiles de la avenida de Icaria tienen una función esencial en cuanto sección topográfica. Sus dimensiones y la variación secuencial de sus secciones reflejan una economía de construcción conceptual. La función que desempeñan es dar su apoyo a la construcción prácticamente del mismo modo en que lo hace la sección global en su manipulación del suelo.

El proyecto de Icaria fue construido antes que cualquier otra estructura en este emplazamiento. No tenía ningún punto de referencia, ni temporal ni espacial, de modo que se creó una topografía propia.

Sus elementos topográficos corresponden con los existentes en otros proyectos. Los mástiles que ocupan la parte central de la avenida de Icaria no son tan distintos de los árboles que ocupan el interior del cementerio de Igualada.

Sin embargo, la construcción de estas piezas es independiente del proyecto...

Una de las razones para escoger la estructura metálica en cualquier obra es la limpieza y rapidez del montaje, a la vez que es una tecnología muy parecida a su diseño: perfiles laminados, uniones geométricas... La geometría del proyecto coincide con la geometría de la construcción y no es necesaria ninguna construcción auxiliar.

### **Construcción es montaje**

Pero el proyecto de Icaria se desarrolló de otro modo. Los planos son dimensiones abstractas. Son el cálculo del equilibrio de un voladizo empotrado en el suelo... Se avanzó en construcción por medio de la realización de unos prototipos escala 1/5, y desde ellos cada objeto comenzó a adquirir dimensión... Hay casi una coincidencia entre el tamaño de la sección de la avenida Icaria y el edificio-taller de Calderería Delgado, S.A.

### **Esa nave es el primer lugar de estas piezas...**

Piezas que se desarrollan mediante el corte de las chapas en piezas simples que permiten la doble curvatura para ir montando la sección variable de los pilares. Estos recortes, cuya forma es independiente de su resultado final, son una de las mejores sorpresas de esta construcción.

Una vez soldadas, estas hojas forman los mástiles que, amontonados en el suelo, encuentran un punto de equilibrio ligado a su propio centro de gravedad.

Dentro del taller, las piezas, antes de su ensamblaje definitivo, tienen aún la libertad de pensar que pueden ser para otra cosa... Siempre pienso que en el encaje definitivo las piezas pierden sus mejores cualidades.

Al final una llave decepciona al abrir la cerradura...

Mejor cuando la encuentras en un cajón, la dejas sobre la mesa e intentas recordar de dónde viene...

El taller de Calderería Delgado, S. A. está lleno de estas llaves... En todos los proyectos, la colaboración con su equipo de trabajo ha hecho que la construcción fuera el mejor de los proyectos.

Lo que se lleva al sitio no es el proyecto que has llevado a un taller, sino su construcción, que es un proyecto mejor, mucho más complejo, jamás mimético...

Llaves que tienen algo más que la perfección de un encaje ya previsto de antemano.

## MANCHAS

---

*El Croquis ENRIC MIRALLES 1990-1994, nº 72*

*Ed. El Croquis, pp. 276-381*

---

Las obras y proyectos que se presentan a continuación son el trabajo realizado de forma simultánea a la construcción del Palacio de Deportes de Huesca y al Centro de Gimnasia Rítmica de Alicante. El ritmo temporal de una obra, sus sucesivos requerimientos, son los que ordenan el trabajo cotidiano de cualquier estudio, así que es, a la vez que éste, el trabajo que aparece en estas distintas propuestas el que se presenta. Las hemos ordenado atendiendo a las relaciones internas que se dan entre ellas, por ejemplo: La Torre del Aeropuerto de Alicante es un intento por seguir trabajando con las mismas personas que construyeron el Centro de Gimnasia Rítmica, y en sí misma un proyecto experimental de equilibrio estructural sobre una geometría dada por su programa, pero siguiendo los pilares centrales de la sala del CNAR. O el Puente Industrial para Camy Nestlé, que siendo una precisa estructura utilitaria es, a la vez, una prueba de lo que serían las calles elevadas del proyecto del Aulario para la Universidad de Valencia...

En la presentación de proyectos desde el Concert Hall de Copenhague hay la necesidad de mencionar los croquis de trabajo como esa especie de material de base al que se ha de volver constantemente, porque siempre aparece una narración entre ellos. De todos ellos se podría decir que en realidad son proyectos hechos. Hechos, en el sentido en el que se hace cualquier producto... Como hacer el pan, o hacer la cama...

En todos estos proyectos hay implícitas una serie de acciones que son repetidas, y que quizás el mejor modo de recordarlas sea fijándolas en una serie de marcas... Todas estas marcas están hechas de arquitectura concreta, precisa, medida; pero buscan esconderse en un dibujo repetido.

Hasta que sean necesarias. Hasta que aparezca su utilidad, o también la cualidad del lugar donde el proyecto se produce. Estas marcas son estos deseos que llamamos proyectos. Y sin embargo, son móviles, existen por sus relaciones entre ellas. Toman un aspecto impersonal (marca), mientras que su capacidad expresiva persiste.

Al final, más allá de una específica intencionalidad momentánea, estas marcas tienen el valor de una permanencia "in situ". En la dispersión de la obra que su construcción produce se construye siempre con las tijeras, separando aspectos y problemas.

Estos dibujos recuerdan el carácter resumido de una obra. Resumido de un modo personal, casi incomprensible. Esta mancha no tiene que atender a la visión. La visión sólo es uno de los múltiples contenidos de una obra.

Estas manchas permiten dejar un proyecto en un lugar. Son el sitio -ahora, en el momento de reunirlos para esta publicación- de los proyectos. Luego ya se explicitarán en condiciones concretas y precisas de cada problema.

Ahora prefiero ver cómo ofrecen una cierta cualidad incomprensible, no pedirles otro sentido que quizás el ornamental, en el sentido de propio tejido sobre la sustancia de las cosas. Porque creo que existe en todos estos trabajos... Como la tarea de tejer el material de trabajo a través de la geometría, identificándola con la estructura...

Pidiéndole responder a la necesidad objetiva de relaciones dimensionales con un lugar. Bajo estas manchas...

Mejor dicho, antes que estas manchas lo que tenemos son unas estructuras que se han transformado en algo parecido al ornamento. Pero es un ornamento que no esconde nada, y que ha terminado por hacer desaparecer el soporte en el que se apoyaba... Que hace desaparecer aquello

que debería embellecer, y confundiéndose con la estructura, el ornamento (el trabajo de tejer el proyecto) se consume a si mismo hasta hacerse casi desaparecer.

(to the point of disappearance).

[“Ornament” (G. Poulet) is the virtual union of form and function in the object image of an instrument. The word “ornament” is derived from the latin word ornare, which means to arrange –to adorn–, to prepare.]

Tal como he comentado al inicio, estos proyectos como mejor pueden presentarse es a través de notas, comentarios parciales... Con relaciones a otras cosas... Y una de esas notas –una anotación personal– son estas manchas.



## ... OTROS ARQUITECTOS Y COMPAÑEROS DE VIAJE

### ÉS AIXÓ DE JUJOL?

---

*Quaderns d'Arquitectura i Urbanisme, nº 179-180,  
Octubre-Diciembre 1988 / Enero-Marzo 1989, pp. 52-56*

---

Me gustaría contar de dónde proviene nuestro interés por esta obra...

De dónde nace esa capacidad que Jujol tiene para iniciar un diálogo directo con quien se acerca a ella.

Romper con esa naturalidad con que su trabajo parece que es compartido. Ver cómo una de sus mayores cualidades es ese ofrecerse con transparencia respecto al pensamiento que lo anima.

Aunque no sé si su obra refleja su pensamiento, o el de aquellos que la contemplan ilusionados.

Parece que en esta obra encontremos anotados de un modo directo intuiciones sin modificar, emociones específicas, impulsos individuales, ocurrencias...

Aparecen construidas sin ningún otro sometimiento que el de las reglas que ellas mismas definen. Parecen seguir aquella reflexión en que «la suma rigurosidad es a la vez libertad suma».

Es una obra que nos obliga, ya antes de comenzar, a enjuiciarla según sus propias reglas: Ni estilo, ni escuela, ni maestro...

Un pensamiento individual guía su trabajo.

Un pensamiento individual que parece detenerse en instantes. Sin que estos formen ritmos de mayor a menor. Quizás son series formadas todas por elementos de igual valor.

No hay paso de lo grande a lo pequeño, ni a la inversa.

Las distintas piezas, y por extensión sus obras, nacen sin ninguna referencia a la escala. Ese verdadero tamaño, que se acerca a la miniatura.

Recordemos que lo pequeño es un modo de pensar. Es un pensamiento que rechaza todo lo que uno no pueda llevar consigo en una pequeña maleta. Pensamiento que se confunde en los vaivenes del viaje, al ir de una parte a otra...

En estas obras su modo de pensar va apareciendo con lentitud mientras las contemplamos. Tenemos la ilusión de que entender al autor es el único modo de comprenderlas.

Vemos a Jujol avanzar con ahínco en lo pequeño, sacando consecuencias de lo grande. Es un pensamiento que no conoce repeticiones: lo dicho una vez casi se esconde, y nunca vuelve a aparecer...

Su pensamiento es voluntariamente breve. Y nos invita a pensar en un alma subjetiva que deja sin terminar, solo iniciadas y a su propia suerte, sus soluciones.

Éstas quedan desasidas, solas. Pero jamás desfiguradas para formar una unidad preconcebida.

Un ojo diferenciador divide, separa... Y la unidad se consigue dando carácter visible, mejor dicho, sensible, a las líneas auxiliares que construyen la forma.

Parece tomar algunos de los «miles de rayos que llenan el aire»... la luz, los recorridos gravitatorios, los esfuerzos a los que sometemos las cosas al agarrarlas, al empujarlas, etc.

Todos ellos pasan a tener el valor de «luz rayada», y parece que ocupen toda la profundidad del espacio, tal como explican los clásicos.

Son trazos que ya existían, pero no de un modo inmediato, en el lugar. En su obra no hay arqueología. Tampoco pertenece de un modo directo al lugar...

Sólo, quizás, a lo que se encontraba en el aire: ese polvo iluminado de muchos de sus detalles.

Su acreditado trabajo en la composición de las cerámicas rotas del Parque Güell da pie para ver cómo su trabajo no puede explicarse sin aceptar que el pensamiento que lo anima valora el trabajo en común, casi despersonalizado. Atento a la conversación, a las mínimas decisiones: juego de preguntas y respuestas: ¿Así, o así? ¿Éste o éste?... Seguir las líneas marginales hasta su agotamiento.

Sus obras interrumpidas, pobres, inconclusas, jamás son el resultado de una queja. Una intensidad como la que nos ofrecen solo es posible si el pensamiento va directamente a la obra. Y en ella está ausente toda queja sentimental.

Busca en el trabajo, en esa relación con decisiones de otros, una objetividad lejana. Muy por encima de lo que sería una referencia al origen de cada proyecto.

Los *Papiers Dechires* de Arp y Miró, los *Frotages* de Max Ernst. Un modo de recomponer el propio material al que estos llegan, forzando su propio trabajo a ser trabajo de otro. A ser papeles dibujados, luego rotos, luego recompuestos... En Jujol se hace de un modo real.

Siguiendo indicaciones, comentarios, esperando respuesta... Todo ello en uno mismo: alejado de toda responsabilidad.

Luego, su marca en el banco cuenta cuál es para él el tamaño del mismo. Y es la señal que entrelaza las figuras y da forma al conjunto.

Esta necesidad de otro es el modo en que su obra se ofrece para ser interpretada.

Nuestra mirada sobre la obra, como ya lo era la del autor, jamás es única. Es una obra capaz de recoger cualquier insinuación.

Parece que su autor sólo hizo el trabajo de fijarlas. Tantas cosas parecen haber llegado ahí por un azar. Sin embargo, vemos un pensamiento que sigue y obedece las exigencias técnicas de los distintos materiales, y con ellos produce una segunda sencillez.

En Jujol no puede decirse que ninguna de sus soluciones anule la pregunta que les dio origen, ni que anule el material de donde han nacido. Aparece una concentración de trazos diminutos casi añadidos, idénticos a los materiales que los construyen: hierro, cerámica, plomo... Estos dan un tamaño ligeramente menor a todo:

Niños y no adultos.

Sin embargo, lo diminuto de estos trazos hace posible ver el tamaño real de la planta de Vistabella: es el de las marcas en la cerámica del banco del Parque Güell.

En la obra de Jujol jamás hay cambios de escala, todo tiene desde su inicio su tamaño real: de grande a pequeño... De lo pequeño a lo grande...

Su pensamiento se expresa como un anagrama, como si se tratara de un jeroglífico que aún se considera depositario de una sabiduría, de un pensamiento que simplemente se enuncia como una demostración de nuestra voluntad de acercamiento a él.

Que no es solución, sino planteo. Aún, y lo prueba las muchas veces que Jujol recurre a escribir sobre las obras terminadas, existe el recuerdo de que la arquitectura puede nacer, y a la vez ser soporte, de «imprese», de «aquellas figuras, instrumentos del intelecto, que representan de un modo análogo el pensamiento».

Jujol escribe por las paredes. Dedicó con devotas frases sus obras. Se felicita de las manchas que aparecen.

Dibuja arabescos...

Sobre su obra nos muestra el valor de otra obra superficial, a la que necesitamos acceder en compañía. Sólo es imposible descifrar todos estos reflejos, sombras parlantes... Toda esta escritura cifrada que se presenta voluntariamente de un modo arcaico.

Es una obra que debemos ver con ojos ajenos: debe ser mostrada.

Jujol, y solo esto quería decir en este escrito, da un modo para ver su obra. Es un modo que

necesita de la compañía, de la mirada de otro, de su comentario.

Así nos lo encontramos en las manos en clase... Aparece en las charlas... Los paseos - no importa haber asistido a ellos- con que Llinás ha ido acercando uno a uno a la obra de Jujol permiten desvelar su modo de trabajar. Su obra se compone de una serie de ecos que necesitan del reflejo en otras personas.

Ese trabajar como fuera. «La ilusión por las manchas en una lámina», por «el humo que hace invisible unas paredes», ese *vostè mateix* con que contesta todas las preguntas. Hablan de una obra que refleja una conciencia que siempre, en cada momento, se modifica a sí misma, a la vez que modifica, invisiblemente, el modo de trabajar de quien la contempla.

Del sueño, del instante...

Han logrado escapar estas obras.

## LA CASA SCHINDLER-CHASE

---

*Quaderns d'Arquitectura i Urbanisme. The American Dream - II,*  
1990, n° 185, Abril-Junio, pp. 4-11

---

En una carta a la redacción de la revista "Architectural Forum - Houses U.S.A." (Agosto 1947), Schindler insiste en afirmar la originalidad de algunos pensamientos de su proyecto:

*"Construí mi propia casa en el año 1922 y se ha convertido en el prototipo de la mayoría de las casas californianas ahora de moda. Esta casa introducía los siguientes rasgos característicos:*

*Un edificio bajo, de una sola planta, sin sótano, laberíntico, donde el suelo se extiende sin escalones, hacia el jardín.*

*Un cerramiento de vidrio protegido bajo un gran alero y que, de suelo a techo, se abre al patio mediante grandes puertas correderas.*

*Una cubierta plana con claroboyas.*

*Un muro posterior ciego para la privacidad y divisiones móviles para la flexibilidad de uso.*

*La construcción de los muros se realiza a partir de un módulo estándar de hormigón, lo cual se avanzaba a experimentos contemporáneos con paredes prefabricadas de una sola pieza, con ventanas convencionales incorporadas".*

Estas definiciones corresponden a una arquitectura vaciada de todos sus secretos. Son pensamientos lejanos a la casa. Son aquellas palabras que le quedan al autor después de insistir, de contar y repetir lo mismo, buscando no alejarse de las primeras intuiciones de un proyecto.

S. Sarnitz ha editado una antología de textos, que es a la vez una cronología de sus obras: R.M. Schindler Architekt 1887-1953 (Viena, 1986), en ella se pueden leer todas sus notas sobre ese pensamiento que identifica arquitectura con el lugar, espacio con el desplazamiento del cuerpo..., su serie de artículos publicados en "Care of the Body" dedicados al "Mobiliario", "El papel del suelo", "Las áreas de recreo"...

Entre estos textos aparece un término que deberá quedar indeterminado, que no podrá reducir a ninguna enumeración precisa: Space Architecture'.

En este sentido sería equivalente a sus proyectos. Intenta que en sus palabras no se pierda el entusiasmo del descubrimiento, hasta afirmar que *"la obra contemporánea es arquitectónicamente importante sólo en cuanto amplía nuestra conciencia de este (espacio) nuevo medio"*; aunque sólo pueda definir aproximaciones a este término haciendo mención a recuerdos personales: *"Verano de 1911, sentado en el interior de una de esas casas de campo ancladas en el suelo, en un puerto de montaña en Siria, comprendí repentinamente el significado del espacio en arquitectura ..."*<sup>2</sup>. Después, el texto se diluye: *"Aquí estaba el hogar, sus pesadas paredes construidas con la piedra de la montaña"*, y dejando atrás ese interior tallado en la piedra, *"sólo escultura"*.

Recuerda, deteniéndose: *"Y, saliendo a través de la puerta de este voluminoso interior"* -oscuridad a nuestra espalda, desaparición súbita de la penumbra en el umbral- *"levanté la mirada hacia el cielo soleado"* -medio deslumbrado-. *"Aquí vi el auténtico medio de la arquitectura: el espacio"*.

Es decir, aquello que existe delante de nosotros, soportando a nuestras espaldas la construcción. Más adelante el texto se diluye para describir el mobiliario como una relación íntima que

1. "Furniture and Modern House". ARCHITECT AND ENGINEER, 1935. San Francisco.

2. "Space Architecture". DUNE FORUM, Febrero de 1934.

3. 1956- Lounge Chair & Ottoman, Ray & Charles Eames. Herman Miller Furniture Company. Prototipo 1940 en "Organic Design in Home Furnishing".

4. "A Cooperative Dwelling". T-SQUARE. Filadelfia, Febrero de 1932.

5. Jasper Jons.

siga cualquier intención, que moviendo un brazo pueda moverse hacia un lado, siempre dejándonos ver. Así, los muebles se van arrinconando. Toman la posición de objetos ligeramente desplazados con un movimiento preciso: *“El mobiliario se dispondrá de manera que facilite la contemplación del centro de interés desde todos los puntos de la habitación”*. Esta posibilidad, que más adelante ofrecerán también las distintas superficies del suelo, le lleva a pensar en *“zonas para las distintas posturas de los usuarios”*. Un cambio de posición, o realizar uno u otro gesto, nos permite pasar de una acción a otra, sin dejar de ocupar ese espacio de un modo idéntico.

Aunque Schindler no lo define, *Space Architecture* (la arquitectura del espacio) no es, siguiendo sus textos, sino un medio en el que es posible encontrar respuesta a nuestras acciones. Así, tranquilamente, puede contar cómo el techo desaparece en las construcciones: *“El techo ha desaparecido totalmente sobre nuestra línea de visión y ya no necesitamos concentrar nuestro talento decorativo sobre su superficie... nuestra intensidad de acción ha incrementado la necesidad de espacio para moverse libremente... El horizonte imaginario ha descendido desde la altura de la puerta a la del codo. Esto divide la habitación a un nivel más bajo y aumenta su espacialidad... El típico cuadro encima de la chimenea se encuentra muy por encima de nuestro horizonte, y si queremos verdaderamente estudiar un cuadro lo colocamos sobre el suelo”*.

Ahora, volviendo hacia atrás, hacia su primera casa en Kings Road: *“Una de las fuerzas importantes que subcientemente afectan nuestros diseños de mobiliario proviene del suelo”*. Siguiendo con la descripción, aparece un modo de estar, *“una posición más activa de los dedos del pie apuntando hacia delante”* que sustituye otras formas de sentarse más equilibradas. Frente a este modo de ocupar la habitación, muy cerca del suelo, las piezas de mobiliario que aparecen ante nuestros ojos *“tienen que ser lo suficientemente pequeñas y ligeras como para responder a nuestras intenciones”*.

Así pues, nos encontramos sentados, con la espalda reclinada hacia atrás, a un palmo de la superficie del suelo. Las piernas cruzadas delante, los dedos de los pies y las rodillas forman el primer perfil del paisaje ante nuestros ojos... ese horizonte del codo.

Lo que serán las sillas Eames de los cincuenta<sup>3</sup>.

La posibilidad del movimiento ligero, en el que el apoyo donde nos encontramos gira como lo hacía nuestro cuello. De esto habla Schindler, aunque sin haber definido de un modo claro esta postura de equilibrio que pone en relación una acción, la menor y más sutil, con el horizonte, como lo hará años después Craig Elwood en sus viviendas en la misma zona.

Schindler, en sus proyectos, da la posibilidad de que esto suceda. Se preocupa por definir lo que está detrás, en lo que apoyarse para reflexionar.

En su casa de Kings Road aún se conserva aquella primera intuición.

No es otra cosa que la construcción de un umbral, una serie de instantes donde este pensamiento -lo que hay detrás- me permite detenerme y dar un paso adelante.

Pensé, primero, contar la casa como un laberinto. Ahora, por fin, la vegetación ha crecido. Los setos se identifican con las particiones.

Schindler siempre prohibió tomar fotografías de la casa hasta que el jardín la acompañara, haciendo ver lo innecesario de las particiones.

Para verla así sólo hay que tomar un lápiz de color verde y tachar todas las paredes, tabiques, etc. Gráficamente aparecerá este laberinto. Ésa es la primera impresión en una visita: la sorpresa, el silencio, la intensidad en cada umbral, bajo un cielo y un suelo planos y extremos.

Sin embargo, la intensidad y el grueso de esos trazos apenas tiene nada que ver con la delicadeza de las particiones: muros deslizantes de madera, telas semitransparentes, incluso la presencia del árido arañado en los prefabricados de hormigón.

Suelo y paredes se parecen a las de una tienda. Una de las clásicas fotografías de la construcción, que muestra el levantamiento mediante una polea de uno de los paneles de hormigón prefabricado, recuerda el levantarse de una *tepee*. Lo mismo dice su definición del proyecto: *“Cada habitación de la casa representa una variación sobre un tema estructural y arquitectónico. Este tema satisface las necesidades básicas de refugio del que acampa: una espalda protegida, un frente abierto...”* Mientras que el suelo *“se cubre con telas y uno puede sentarse sobre él”*. En la casa esta delicadeza se lleva a las particiones, como si todas excusaran su permanencia.

Aunque sólo sea observando las fotografías, el fuego en el suelo explica mejor que nada la ligereza de la partición: reunir unas ramas para encenderlas y sobre ellas cortar una propiedad...

Es un fuego que no constituye ningún interior.

La fuerza de estas divisiones nace de la decisión de dividir una propiedad. El matrimonio Schindler finalmente decide quedarse en Los Ángeles y propone compartir el solar y la construcción con el matrimonio Chase<sup>4</sup>. La construcción se decide durante un período de vacaciones de ambas parejas en Yosemite Valley.

La lectura de la planta debe hacerse preguntándose por la definición de unas normas de conducta, de unos movimientos y límites claramente definidos. Invisibles como las fronteras entre estados: líneas invisibles sobre un paisaje idéntico. Es un espacio de división algebraica: "La luz puede filtrarse en el interior del espacio de la habitación sin enfatizar su fuente".

Todas estas operaciones son sólo una realidad intuitiva por el arquitecto. La casa sólo recoge marginalmente estos pensamientos. Sólo en lo que tenemos ante los ojos estando en pie, en las superficies frontales. Aquí el laberinto desdibuja sus límites, borra las puertas...

También con lápices de colores podríamos rayar cada habitación, un color para cada una. Aparecerán zonas de fricción real en los límites. Esta habitación se desdibuja, el mapa en movimiento<sup>5</sup>, un laberinto que ha quedado allí formando parte de un sistema de divisiones mucho mayor.

## ALISON & PETER SMITHSON

---

*Arquitectura, año LXXIII, V época, nº 292, julio 1992, pp. 85-89*

---

*Este texto es un comentario a los objetos y muebles diseñados por Alison y Peter Smithson a lo largo de los últimos cuarenta años, de los cuales una selección se exhibirá en la tienda B.D., Villanueva 5, Madrid, durante los meses de junio y julio.*

Es difícil presentar estos objetos...

Siempre me he acercado a ellos a través del material que los acompaña: de los proyectos de dónde provienen... de la casa desde dónde se dibujan.

Siempre los he visto cercanos a la palabra *ordinariness*, y quizás sus primeros muebles sean sólo observaciones sobre las cosas. La mirada dentro de la pequeña caja donde el jefe de estación del tranvía de la estación de *Blackfriars* se protege para revisar sus papeles, a la vez que cuidadosamente tiene a mano la mínima vajilla necesaria para preparar un té. Esta fotografía sería una de las claves para acercarse a tocar estos objetos: una extremada delicadeza dentro de su sentido utilitario más amplio... Se ha descubierto un extraño nivel de lo ordinario.

Para situarlos dentro de su obra estos objetos podrían dividirse en dos caminos entrecruzados que partirían de *House of the Future* 1956, y del Pabellón para la exposición *This is Tomorrow*, también de 1956. Conocer estos pabellones nos permite orientarnos entre estos objetos. No pertenecen a ellos, como proyecto, sino que lo hacen como *Casa de la Memoria*. Se podrían archivar entre las ideas en ellos contenidas.

Sin embargo hay un posible acercamiento físico. Al modo en cómo han sido manufacturados. En todos ellos existe un deseo de ligereza. Aparecen sobre los lugares con la misma delicadeza con que se colocan objetos sobre una repisa. La primera consecuencia es la de hacer aparecer el suelo dónde se depositan como un plano suspendido. El suelo es lo más parecido a una mesa. Las cosas se transforman en casi juguetes. Casi, si uno no anda con cuidado, podría caer de la mesa. Este efecto de delicadeza en el apoyarse, de ausencia de peso, a favor de la rigidez interna de los objetos, produce una relación de escala cambiante. En este sentido son casi juguetes: ofrecen un uso más allá de la finalidad para que se pensaron...

Junto con los dos pabellones comentados, el taller donde son probadas estas piezas forma también parte de su modo de ser. La propia casa de los arquitectos es el lugar donde otras piezas de mobiliario se hacen trabajar a partir de relaciones complejas. La silla Z de Rietveld a través de su perfil se confunde con las molduras de madera de los paneles victorianos que cubren las paredes, y aparece como una moldura fuera de escala, mientras que su forma Z se mezcla con el giro de la puerta sobre la que lateralmente está apoyada la silla... Es decir, silla extrañamente de perfil humano, panel de madera de similar altura de respaldo, puerta en el momento de abrirse, forman una nueva unidad que pone a prueba y cambia la forma Z de partida.

El sillón de Breuer se acerca al techo, y muestra el modo en que este sillón es una serie de distintas envolventes... la última, la propia habitación alrededor de la figura sentada... Sobre una de las molduras de entrada a la casa corre una pequeña tabla donde se cuenta como un perfil femenino sentado sobre el *Trundling Turk* es parecido a la silueta sin dimensión de una montaña.

Las sillas para sentarse son las de Ray y Charles Eames.

Y algunas de las piezas que están aquí están confundidas entre estos objetos. De ahí han sido extraídas. Aquí están como documentos de un pensamiento.

Hay un sofá –uno de los prototipos del *Trundling Turk*– que está aprisionado en la última planta de la casa y que se mueve con dificultad entre las puertas, y que al ir hacia atrás, como los cangrejos, a veces tropieza con la bañera... o con la pared. Sin embargo la delicadeza del suelo, al final le hace desplazarse con la precisión de las bolas de billar. Las cuatro bolas dividen el peso de quien se sienta en cuatro y lo reparten sobre una amplia superficie. Los pies, al apoyarse sobre el suelo dan un radio de giro al mueble muy parecido a la dimensión de un paso. Y vemos cómo el mueble responde a cualquier ligera acción de su ocupante, alargar la mano, dejar un libro, mirar... Mientras que su silueta es ese relieve montañoso que se mueve con sorprendente agilidad.

La misma agilidad con la que en los diagramas sobre el funcionamiento de la pequeña cocina de los años treinta veíamos moverse al ama de casa.

Economía y riqueza de movimientos. Estos muebles son como una caja de sorpresas que al abrirla cuenta las condiciones económicas del vivir. Ofreciendo un nivel altísimo de las cosas comunes, pero fuera de la tradición. Son muebles que acompañan, pero que no dependen de los proyectos...

Me habéis pedido este texto de hoy para mañana, con muchísima rapidez... Y sólo podría hablar de estas piezas viéndolas, teniéndolas delante, usándolas. En la memoria se confunden con las ideas que las envuelven. Quizás la pieza más emblemática de esta confusión de lo que es y de lo que recuerda es la *Fish Table*. Que se conserva en la memoria con la extrañeza de la máquina de coser, que insiste en lo físico de las cosas, las notas en hojas, los pensamientos en objetos... Habría que acercarse a ella con la corrección del que toma buena postura al sentarse para conseguir la mejor caligrafía posible al escribir... Allí sentados casi nos parece ver nuestras ideas...

Es posible adormecerse con los brazos cruzados... y sorprendernos con la visión de nuestros zapatos entre los objetos recolectados, o los dedos que ya son peces...

Es una máquina de transformaciones... un buen ejercicio era desarrollarlas... Y empezar a fabricar montajes que hicieran coexistir estos objetos con el mundo de dónde provienen... Si no lo sabemos, podemos imaginarlo... Y si no, sólo probar. No pasa nada.

## NI VIST NI SENTIT

---

*Quaderns. Sinergia, n° 200*  
*Mayo-Junio 1993, pp. 22-23*

---

¿Ah sí? ¿Era de Ponseti el edificio del Club Natació?

Creo que el propio lugar de la escollera ha pasado muy por encima del trabajo de reconocer a unos vecinos próximos.

La construcción de Martínez Lapeña y Elías Torres se forma desde la sección y en ese solaparse, a través de un edificio ventana, el borde próximo del agua de la piscina con el horizonte del mar. En esta operación se modifica de modo abstracto la sección de la escollera: se desplaza el nivel del suelo a una cota superior y el edificio desaparece del lugar. La torre del teleférico del puerto es la que elimina cualquier discusión sobre la dimensión en este lugar. Teniéndola a la espalda, es mejor no moverse. Esta torre no deja pensar en otros vecinos. Las primeras relaciones son desmesuradas: la enorme altura y el horizonte de la escollera.

En esta noción de ventana interior, tanto en el nuevo edificio como en las dobles terrazas del ático del edificio de Ponseti, se desarrollan ideas precisas. Sin embargo, son edificios que por su carácter se alejan mucho. Ponseti decía en su memoria de presentación que el arquitecto “*ha hecho el edificio como un socio más, aportando ideas para una obra en común*”. Fue un edificio construido con un gran esfuerzo de identificación con la entidad y con un arduo trabajo de discusión con el Estado. Es uno de esos edificios que sigue a los éxitos deportivos de un grupo de nadadores en los sesenta.

Ahora las relaciones con el lugar y con el cliente se proponen desde una necesidad mucho

más abstracta: una práctica deportiva en un lugar protegido por referencias lejanas. En ningún momento el edificio ha confiado en lo que pueda suceder a su alrededor. Ambos edificios tienen la misma orientación, parecida volumetría; paralelos al frente de la escollera, defienden su aislamiento, su separación, su sentido de recogimiento interior: la actitud de quien contempla el mar en solitario siguiendo con atención sus sucesivos cambios.

Ante la extraña definición del delante y del detrás de este sitio, la percepción de las relaciones tiene que buscar otros instrumentos. Lo que con el edificio terminado será el propio funcionamiento lo ofrece ahora la construcción. La construcción le devuelve al lugar la condición de paisaje, donde es posible observar y comentar. Se crea así una impresión que podría ser descrita mediante el fraccionamiento de la luz en la pequeña escala de las piezas. La transparencia y la refracción, casi como por imitación del horizonte, se disuelven en una tela postimpresionista. Estamos en un momento de camuflaje en el que la construcción desarrolla *patterns* mucho más complejos que el propio edificio. La percepción se lleva a cabo de un modo ambiguo haciendo desaparecer los límites. Aún no se ha realizado la visita de cortesía al vecino. El nuevo edificio, que llega de vacaciones, todavía no sabe si va a poder quedarse. De momento crece a los pies de la torre...

#### NOTA:

Detrás de estos textos me interesa comentar el hecho de que los edificios, aún pensados para las condiciones muy concretas de un lugar, tienden a marchar, a salir, a buscar un tipo de relaciones mucho más lejanas y menos miméticas.

En ambos trabajos hay una ironía sobre lo que les antecede, un juego sutil con el tiempo. Nadie podrá decir qué fue primero. Entrar sigilosamente como unas zapatillas a los pies de una torre gigantesca o pegarse sobre el muro cortina que repite los reflejos del cielo... Están muy lejos del pegarse como construcción voluntaria en Santa María della Pace de Pietro da Cortona, cerca de la Piazza Navonna de Roma.

## EL PLAER DE LA DESAVINENÇA

---

*Quaderns. Sinergia, n° 200*  
*Mayo-Junio 1993, pp. 24-25*

---

El proyecto de Josep Lluís Mateo es casi un collage lógico: un pensamiento plegado sobre la calle de Joan Güell. No es posible hablar a la vez del edificio de apartamentos-hotel-oficinas y de las torres Trade, ya que no tienen ningún lugar de encuentro; quizá alguna relación de alineación o de escala dentro de una normativa común a la ciudad.

Existe el comienzo de una desavenencia, de una relación no fácil ni mimética. El proyecto en la calle Joan Güell propone disolverse en lo común, dar lugar a una cualidad uniforme de calle y de ventanas. La calle, la gasolinera, las lámparas, el arbolado, las señales de tráfico, los rótulos, las escaleras... se encajan unas sobre otras, muy lejos de cualquier ordenación previa. El nuevo edificio acepta de un modo extraño repetir lo que es la ciudad. A todo esto se resiste el muro cortina de los edificios Trade.

A través del edificio de Josep Lluís Mateo se produce una representación de lo real. La situación en la que se ha trabajado no es la de un lugar concreto: el arquitecto trabaja sobre modelos extraídos de lo real de un modo más general, y las fotografías devuelven posteriormente un carácter casi hiperreal de representación, una precisión que es extraña al carácter manual de los ensamblajes de las torres de Coderch. Los Trade piden ser distintos. El edificio de Joan Güell, en cambio, existe antes de su construcción. Es como un mapa que precede al territorio que hay que descubrir, una situación inventada antes que el proyecto. Ahora, una vez construido, casi no es posible describirlo. Es posible ver el proyecto en la fotografía anterior a su construcción, y ahí es posible valorar la decisión de los bloques paralelos. A partir de ese momento, el proyecto de Josep Lluís Mateo abandona la ilusión; es decir, la posibilidad de relaciones, las transformaciones de un elemento en el siguiente. Los bordes son muy claros; lo son como los fragmentos de un *collage* al pegarse sobre un lugar. No se puede hablar de marcas y es muy difícil saber cuál es la realidad de todo esto. Y necesitamos la cámara fotográfica para analizarlo... Las fotografías que siguen ilustran el placer de discutir que este trabajo propone.

## RELIEVES, MANOLO HUGUÉ

---

*El Croquis. Miralles / Pinós, 1983-1990, n° 30, 49+50.*

*Ed. El Croquis, 1994, p. 152.*

---

Sus relieves jamás esconden el volumen de donde provienen. Casi sólo descubren variantes del mismo... Y en ellos, la figura humana parece ser la única que en su movimiento puede soportar ser la expresión de ese trazo... Es ella misma, trazada por una mano, quien descubre las nuevas posibilidades de esa superficie. Esta figura, dentro de ese lugar, se pliega sobre sí misma... se protege con las manos. Sus brazos forman un vacío para recoger la expresión de unos ojos. Poco a poco se busca el círculo como un contorno aproximado.

*"Una obra de escultura ha de poder ser tirada por un barranco, y ser encontrada sin desconchados... en realidad todas las formas giran.*

*En Banyuls, Maillol buscaba siempre piedras de río... las acariciaba"*

M.H.

Las pequeñas joyas de Manolo cuentan todo esto.

Entre los pliegues para recoger un pañuelo...

Allí nos parece encontrar nuestra mirada al buscar la que allí se esconde... y al hacerlo sostiene el tejido.

Parece que los perfiles de la piedra coincidan con los de la figura, mientras que en el interior, ésta se busca a sí misma...

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.

Colocar la figura en el marco del relieve es casi colocar uno de esos primeros trazos...

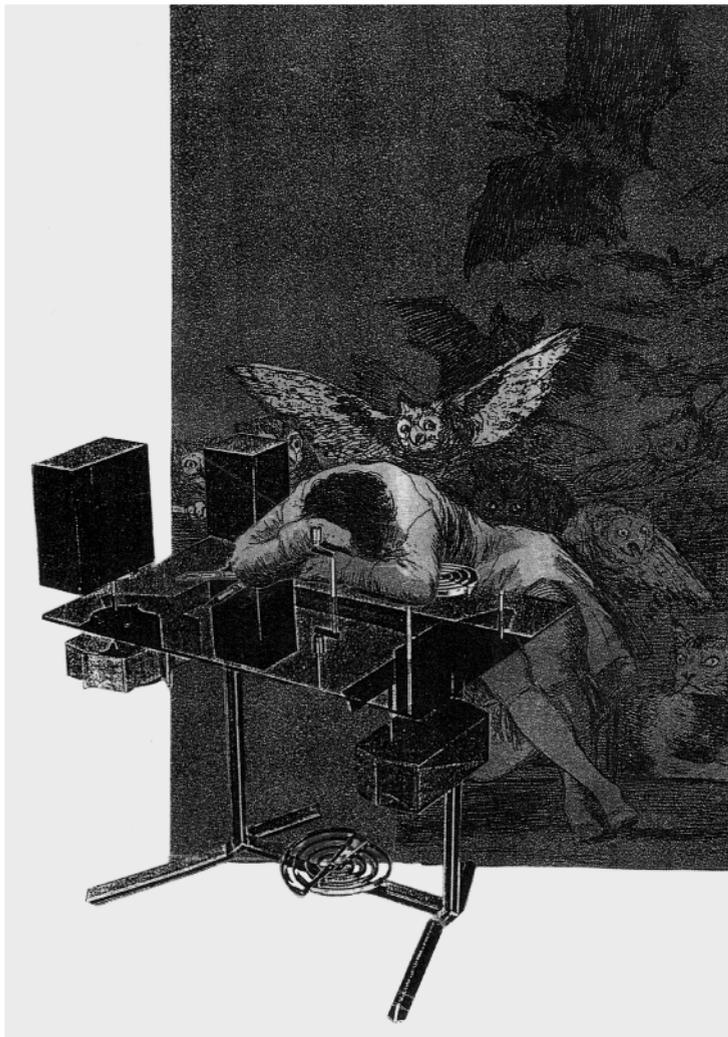
Esa marca desaparece al ser profundizada... Sólo en el espacio vacío que se mantiene se descubre la primitiva incisión... Los lados del corte, las aristas ensanchadas lentamente, responden a la primera acción del corte.

Ese trazo adquiere la cualidad de una acción que es capaz de desarrollar y aceptar su presencia.

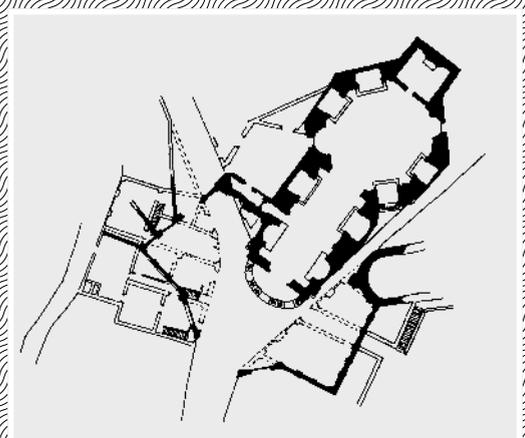
Estas figuras ocupan casi todo el relieve. Y se forman a través del grabado insistente a los lados de la incisión.

Este relieve es el lugar privilegiado donde esconder un pensamiento recogido. La dimensión de uno de estos trazos se encuentra lejos de los relieves... Las tres figuras dibujan lo más importante: la concavidad de la barrera, aquello que está más lejos en el horizonte de la acción, es quien da forma a ese instante. Concentrado sobre sí mismo el torero se curva retirándose... El caballo emerge hacia arriba. Y la acción lleva adelante el momento de contacto de la pica con el lomo... En todo esto me sorprende la capacidad de Manolo de saber dónde están los límites más lejanos de la acción... El instrumento graba la superficie, pero no es allí donde hay que buscar sus razones.

Poco a poco, todo esto hay que dejarlo donde lo encontramos... El movimiento de tierras sigue la dirección de la cubierta para identificarse con ella... volver a lo conocido. Pasar entre ambos perfiles para entrar en ese lugar... Un lugar que no tuvo ninguna anotación abstracta en su inicio: sólo una sección, y la modificación de unos perfiles.



13 ENRIC MIRALLES. FOTOMONTAJE "EL SUEÑO DE LA RAZÓN PRODUCE MONSTRUOS" PARA EL ARTÍCULO DE ALISON Y PETER SMITHSON PUBLICADO EN 1992



14 SANTA MARIA DELLA PACE. ROMA, 1478



15 U. VISSCHER. LEO BELGICUS, C.1615

## AUS WELCHER ZEIT IST DIESER ORT?

---

### For what time is this place?

TOPOS 8. *European Landscape Magazine*, 1994, pp. 102-108.

Traducción al castellano a cargo de Marc Marín Webb

---

### ¿De qué tiempo es este lugar?

Recuerdo los primeros pensamientos que plasmé sobre el papel para el diseño del cementerio de Igualada. En ese momento tenía la idea de trabajar el paisaje circundante, que hasta ese momento había tenido un uso agrícola, de manera que recordara el canal que se adentra en el campo de cultivo, erosionándolo. Mediante la excavación fui capaz de ahuecar el paisaje mucho más rápido que el propio proceso natural. Esta erosión artificial aceleró el curso del tiempo. Por otra parte, el corte realizado no puede escapar del tiempo, ya que su apariencia la determina la velocidad natural de crecimiento de los nuevos árboles. No será hasta que sus troncos hayan crecido y hasta que sus copas se hayan desarrollado plenamente que éstos sellarán visualmente la incisión, y, de alguna manera, reconstruirán el nivel original del terreno. El cementerio entero parecerá entonces desaparecer bajo la tierra formando una especie de fosa común, cubierta por una verde lápida.

Mis primeros esfuerzos se concentraron en darle al cementerio en su totalidad un cierto carácter subterráneo; en otras palabras, transferir la propiedad de lugar de entierro de la tumba individual a todo el conjunto. Fue cuestión entonces de encontrar formas que transfirieran este deseo, o esta hipótesis, a realidad. La forma que tuve de conseguir mi propósito no fue, de todos modos, directa. Experimenté, busqué e incluso descubrí paralelismos con formas tradicionales de tumbas, como las etruscas, emplazadas bajo pinos de paraguas. El desarrollo del lenguaje de las formas del proyecto de Igualada no significó, de todos modos, comenzar con una idea y acabar con una realidad. El diseñar no tiene ni comienzo ni final.

El inicio de la obra procede necesariamente de una idea, en mi caso de la idea de camino. Sverre Fehn, un arquitecto noruego, lo describe así: *un camino comienza a ser cuando resuelve el proceso de un lugar a otro, y este acto determina su forma*. Una definición abstracta, seguida de una serie de esbozos sobre el papel que al dibujarse asume formas cada vez más concretas y se llenan gradualmente de memorias, de referencias externas, de asociaciones. Más adelante, una vez finalizada la obra, entendí que sólo era posible experimentar estos contenidos intemporales y constantes durante la fase de diseño y a través del producto finalizado, y que el proyecto está sujeto a otras normas y otros apremios de tiempo durante la fase de construcción.

Dibujar es una forma de pensar, o al menos una actividad que acompaña al pensamiento. Quizás es únicamente nuestra consciencia que nos obliga a concentrarnos en un trozo de papel y, con ello, a llegar a un estado inmóvil, estático, que será luego apreciable en los diseños contruidos. Sin embargo, muchos elementos en el cementerio de Igualada en Barcelona contradicen esta norma; expresan movimiento, invitan a la digresión: los surcos erosionados en la tierra, su geometría en zigzag, la curva de la tortuosa cama de una corriente.

En el largo período de su realización, entre 1985 y 1994, este proyecto se solapó con otros muchos proyectos en los que fui trabajando. Se ha convertido, a lo largo de este largo período de tiempo, en un lugar en el que me he perdido para luego reencontrarme – en el fondo un lugar para la persistencia. Recuerdo algunas esquinas como lugares donde tenía la sensación de ya haber estado, aunque no hubieran existido más que a través del ojo de mi mente, como en un sueño. Sin duda saqué de aquellas visiones algunas de las estructuras. Quería permitirles la existencia a situaciones y a cosas que me hubiera gustado tener frente a mí, no sólo en mi imaginación.

La manera en que diferentes estados de tiempo son expresados mediante formas es quizá uno de los conocimientos más importantes que obtuve del proyecto de Igualada. Por ejemplo, escogí una geometría extrema en zigzag para la planta del cementerio para que sus formas radicales y abstractas la diferenciaran de la planta de un pueblo, que se va construyendo con reglas

muy diferentes. Se mostró que esta geometría radical deja al visitante con la impresión de estar moviéndose por un espacio intemporal. La incisión representa el tiempo absoluto, mientras sus diferentes detalles materializan el mesurable flujo del tiempo: los pequeños almendros entre los coches en la entrada, los arbustos de laurel a lo largo de las rampas de acceso, la tierra desnuda frente a los diferentes edificios, los pequeños arbustos y los diferentes tipos de chopos que sellan la incisión del terreno con sus hojas pequeñas y plateadas. La más ligera brisa las hace moverse y brillar al sol. Luego el suelo cubierto con cemento en masa, en el que se han sumergido viejos tablonés, recordando la madera flotante arrastrada por el río, parece estar desliziéndose cuesta abajo. El tiempo puede percibirse en todos estos elementos al verse su apariencia alterada con los cambios de posición del sol a lo largo del día y del año. Estas cosas nos resultan familiares, nos dan orientación. Con esto quiero decir que podemos obtener diferentes formas de la naturaleza, aquellas conectadas con el tiempo, y aquellas que se encuentran fuera de él.

Superpuestas al ritmo de las estaciones se hallan las ceremonias rituales, que toman lugar según su propio calendario. La capilla, que a la vez sirve de vestíbulo y entrada, lleva a las cámaras de la capilla ardiente. Unas pequeñas escaleras nos conducen a los diferentes niveles. Llegado este punto el ataúd es colocado en una de las cámaras de enterramiento. Después de la ceremonia del funeral, la procesión se traslada a una plataforma redonda. Escalones, piedras, esquinas a lo largo del camino le otorgan un carácter laberíntico. Cada punto tiene su significado, todos con igual importancia, sin jerarquía.

La circulación del aire en la incisión, la variedad de detalles, las formas abstractas transmiten la idea de estar en un recinto interior. A menudo me imagino que soy un pez en un acuario y que soy capaz de moverme a nado. También en mi último diseño, en el parque en Mollet cerca de Barcelona, mis pensamientos divagan, trasladando imágenes a mi fantasía, mientras mi mente confunde un edificio administrativo con un esbozo hecho por David Hockney durante sus viajes a China. De pronto uno de esos dragones bailarines chinos surge de entre los fuegos artificiales y parece secuestrar el dibujo. Como si mi proyecto buscara un nuevo emplazamiento.

## LA LÍNEA DE LA COSTA

---

*Adriaan Geuze / West 8. Landscape Architecture,  
Rotterdam, 1995, p. 7*

---

Es un argumento difícil, pero que se puede resumir con facilidad. Si este trabajo parte de un conocimiento crítico de la realidad, la respuesta que los proyectos dan se aleja de la negatividad y se resuelve en una serie de afirmaciones positivas, casi optimistas...

En todos los proyectos de *West 8* hay el conocimiento de una naturaleza activa, productiva... capaz de ser destruida y de regenerarse. Regenerarse como construcción útil. Son proyectos que se producen siempre como el Siguiendo Paso en una línea indirecta de continuidad con el pasado a través de las roturas conflictivas que se han ido produciendo... En esta continuidad productiva es donde la oficina propone el modo de construir el lugar.

Sin embargo, de un modo más personal, me interesa el trabajo en sí, las cosas que se producen. Los mapas que dan una visión subjetiva del lugar... La cartografía como instrumento de afirmación de poder de un pensamiento sobre la descripción física de un lugar. EL identificar un territorio con conceptualización a través de una manera tan delicada como Mercator<sup>1</sup> enseñó a coger la pluma para escribir sobre los territorios resultado de distintas batallas, con autoridad y delicadeza... También, años más tarde, alrededor de esta escuela de cartógrafos alguien<sup>2</sup> descubrió el suave perfil del lomo de un león en el dibujo de la costa de Diecisiete Provincias. Desde este perfil, en un fantástico juego topográfico el animal se perfila con claridad frente a Europa...

Esta transformación de un paisaje a través de una poderosa cartografía y con la delicada escritura de un cartógrafo es lo que me interesa de *West 8*.

1.  
Gerard Mercator, *Literarum quas italicas cursorlasque vocant scribendarum rado*. Es el primer manual sobre rotulación en itálica publicado en Flandes en 1540.

2.  
"Leo Belgicus". van U. Visscher, ca 1615.

## BUILDING...

---

BERTSCH, G.C. *Alfredo Arribas Arquitectos Asociados. Works, 1991-1995*

*Berlín-Frankfurt, 1995, pp. 8-9*

*Traducción al castellano a cargo de Marc Marín Webb*

---

...mientras hay arquitectos que aún consideran la ciudad como un lugar donde uno construye pequeños templos ajardinados para honrar algún que otro gobernante...

¡Oh! ¡O aún peor: sus bulevares!

Y los otros encuentran su ciudad en el cruce entre una autovía y un supermercado...

Alfredo parece tratar la arquitectura como un juego.

Sus dibujos son como pequeños acertijos:

Amarillo por dentro,

blanco por fuera.

¿Qué es?

O mejor dicho: no como un juego, sino como un ejercicio de gimnasia. Alfredo se pone en forma.

Estos proyectos son un entrenamiento.

Sus construcciones se han transformado en algo verdaderamente elástico en lugares donde todo lo que uno pueda llegar a imaginarse puede ocurrir...

Este entrenamiento, este *observarse-a-sí-mismo-en-el-espejo*, este probar movimientos y figuras – es algo arquitectónico; pertenece en esencia al espíritu y al gremio de la arquitectura.

En estos proyectos – y no creo que Alfredo discrepara conmigo – existe una raíz tipológica, quizá incluso la estimación, de que la práctica de la arquitectura, su ejercicio, se refiere a sí misma...

Aquí aparecen notas y recortes...

que permiten a Arribas entablar un diálogo con arquitectos y proyectos de su admiración,

que siempre permanecen visibles en su trabajo.

Nunca oculta su admiración por las obras de otros, como Carlo Mollino, Toyo Ito, etc., Esta admiración se materializa en la práctica, en el ejercicio, ya desde los esbozos iniciales...

Es éste, el momento más personal en su trabajo.

Todo mientras la idea de estos proyectos permanece como algo colectivo.

Estos espacios pertenecientes al proceso de la creación arrastran a todo aquel que los imagina y los crea interiormente, de igual manera el arquitecto es arrastrado por ellos.

En este momento su arquitectura escabulle el ejercicio, el entreno:

Los dados son lanzados sobre la mesa de juego.

Alfredo Arribas aparece como el crupier y el juego – el proyecto – yace sobre las manos y las ilusiones de los atentos jugadores alrededor de la mesa.

Alfredo debe mantener los dados en movimiento para que el juego continúe.

Gracias a este proceso la obra de Arribas se encuentra delicadamente suspendida.

Mientras uno resta inmóvil, sonriente, puede resultar difícil distinguir quién se ha sentado a la mesa con intenciones de jugar, y quién lo ha hecho con intenciones de mentir, con cartas marcadas bajo la manga.

Aunque Alfredo parece reconocer al tramposo...

Los clientes, que han pedido entrar en el juego, parecen estar disfrutándolo,

... con la gran habilidad con que él remueve y reparte las cartas...  
... con la sucesiva aparición y desaparición de las manos sobre la mesa...  
... la secuencia de movimientos que se repiten... tan rápidos, tan disciplinados...

Es importante que su figura continúe repartiendo las cartas sobre la mesa.

No sé bien cómo lo hace...

pero tengo la seguridad de que hace mucho.

## UN RETRATO DE GIACOMETTI

---

*El Croquis ENRIC MIRALLES 1990-1994*

nº 72, pp. 382-386

---

No son diferentes momentos de un trabajo. Cada uno es un trabajo independiente. Una repetición en el mismo lugar.

La narración que James Lord, el modelo del cuadro, hace de las dieciocho sesiones de trabajo de pintura del retrato, sigue la descripción convencional de la producción de una obra de arte: impotencia, relajamiento, miedo... Pero la aparición física de su cara en la superficie de la tela es un trabajo que siempre niega el anterior... En la primera sesión Alberto Giacometti sólo parece preocupado por encontrar la distancia justa entre él y su modelo. El y Lord discuten largamente sobre esto hasta que las respectivas posiciones quedan marcadas en el suelo:

*"En el retrato de van Eyck de El Hombre del Turbante Rojo, mientras lo pintaba, van Eyck debía estar algo más lejos del modelo de lo que estoy yo ahora".*

Después de la primera sesión Giacometti ya le avanza a Lord la imposibilidad de terminar la obra a propósito de un comentario de Cezanne:

*"Cuánto más se trabaja en una pintura, más se hace imposible terminarla..."*

La segunda sesión se resume en una palabra: imposible.

A la tercera un método ya se ha establecido.

*"Es fenomenal esta manera de trabajar en la que la imagen aparece y desaparece de un modo vertiginoso..."*

En la cuarta sesión, el pintor tranquiliza a su modelo:

*"Aunque no acabe el retrato, Je te le doneri malque tout..."*

Al final de la quinta sesión, Lord parece comprender el sentido de estas repeticiones:

*"El espacio que envolvía la cabeza y la espalda había comenzado a tomar profundidad y a tomar expresividad propia..."*

A partir de este momento la conversación, el compartir la rutina diaria, es algo que está ya asumido... Así que Lord comienza a preocuparse por su billete de regreso, y comienza a plantear este tema al pintor: habría que terminar...

Sin embargo, en la sexta sesión, Lord se sorprende de que su cabeza -en la pintura con la que comienza a identificarse- sea muy parecida a la de Diego Giacometti -hermano de Alberto-. Descubre que Alberto sigue pintando esa cabeza que ya ha pintado tantas veces y que por tanto, conoce bien. Giacometti afirma:

*"Hace falta cancelarlo todo. Debo comenzar desde cero".*

Y en esta sesión todo se confunde: el modelo se confunde con el cuadro y el pintor no los distingue... Pintar sobre la tela es pintar sobre la cara de Lord. Un retrato refleja la intimidad excepcional que se puede desarrollar entre un artista y su modelo. Es en el tiempo donde empieza a disolverse el trabajo... Y ahí se confunde con los otros retratos que el pintor ha realizado:

*"Es normal. La cabeza de Diego es la que conozco mejor. Desde 1935 a 1940 ha posado para mí cada día..."*

Al final de esta sesión, la sexta, el trabajo está fijado.

A través de la repetición, de lo conocido, el trabajo se establece en su tiempo. Y ahora comienza la verdadera investigación. Al principio de la séptima jornada comenta:

*"Hoy trabajaremos seriamente, nada de hablar demasiado..."*

Y al final de ella:

*"Hoy podía haber terminado si hubiera sido capaz de detenerme a tiempo"*

Al mirar el cuadro, sin embargo, Lord parece satisfecho:

*"La cara estaba cubierta de un macizo de líneas negras, pero tenían una precisión y una solidez nuevas..."*

La oscuridad comienza a ser el ambiente preferido donde trabajar. La luz de la tarde desaparece poco a poco y esto no afecta la inmovilidad del pintor y su modelo... Esa oscuridad, en la que ya la vista se ha acostumbrado, va construyendo las siguientes sesiones del retrato. Con un poco de oscuridad. Es el resumen de la sesión octava.

Novena. Décima...

*"Pintar un perfil no es ni la mitad de difícil. El centro es la oreja... y las orejas no me interesan..."*

Sin embargo, ese repetir modelando el bloque de la cabeza parece que nos acerquen a una oreja: un laberinto, una profundidad, etc... Sesiones once y doce. Aunque el trabajo progresa, pasan por una ligera gripe de Alberto. Al final de la duodécima, empieza a aclararse, a reaparecer la cara:

*"El espacio alrededor de la cabeza se va precisando..."*

Ahora todos los comentarios se hacen sobre la técnica. Vuelven las hipótesis sobre la distancia justa... Alberto se lamenta de su falta de precisión:

*"Lo que quisiera hacer exactamente es mostrar cómo las cosas se me aparecen..."*

Y busca la explicación de su técnica en el clásico hacer/deshaciendo. Y en la necesidad del riesgo:

*"En este contexto es necesario atreverse a una última pincelada que lo haga desaparecer todo..."*

Ahora, en estas últimas etapas del cuadro, cuando la pintura ya está definida, se permite avanzar alguna idea sobre el sentido de todo esto:

*"Es esencial trabajar sin ninguna idea preconcebida, sin saber de antemano a que va a parecerse la tela..."*

La cara, en la tela, vuelve a oscurecerse:

*"Me gusta trabajar en el negro..."*

Desde la sesión duodécima Lord ha fijado un punto final... Y aunque éste se desplaza unos días, la fecha está fijada. Estamos al final de la conversación. Este retrato se mezcla con otros: pequeños bustos, litografías, la sesión diaria con el retrato de Annette. En la sesión catorce se afirman:

*"No es un trabajo abstracto".*

La quince se lamenta de perder el modelo. El trabajo debería continuar. De nuevo se ennegrece, para reaparecer. Ya fuera del taller, al final de la sesión decimoséptima, Alberto dice:

*"Hay algo que se ha abierto, estoy seguro. Es la primera vez que me sucede una abertura de este tipo..."*

Se tratará de encontrar cómo la tela comienza a funcionar haciendo aparecer, a través de esta repetición casi insensata, el equivalente de lo visto... Lo visto es ignorado, el retrato en sí no interesa... Sólo lo que aparece de nuevo en él. Y éste es el ánimo con que se comienza la sesión decimooctava:

*"Alberto había comenzado a trabajar con uno de sus pinceles más finos, utilizando una pintura grisácea y blanca, dedicándose sólo a la cabeza. Después con grandes pinceles y color blanco, se dedica a la parte trasera de la cabeza y espalda, para volver a la cara..."*

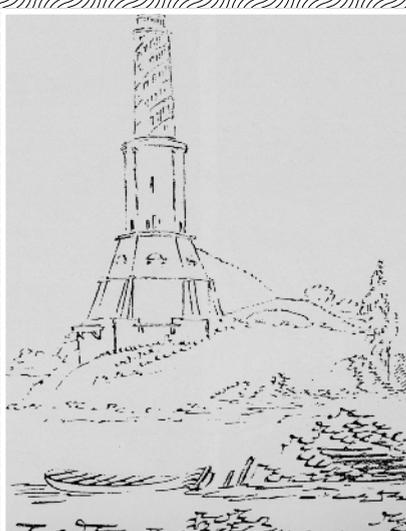
También en esta sesión la pintura ha sido hecha y rehecha como el primer día. Una sobre otra. Sólo atento a fijar la mirada a través de una serie compleja de acciones que parecen repetirse.

No es en el resultado, sino en el mismo proceso de trabajo en donde parece encontrarse el sentido a todo esto. Los momentos son idénticos. Hay que ir a través de ellos. En ellos se reconoce de un modo independiente la necesidad de la técnica... Los instrumentos se especializan.

La sucesión de estos distintos estados de una misma pintura a través de un trabajo de repetición... No es una serie, no hay variantes. Se insiste siempre sobre lo mismo. Parecen producirse los mismos movimientos de la mano. La posición está fijada. Quizás sólo cambia la luz. El paso del tiempo. Y crece la intimidad entre ambos sujetos, que se confunden con la pintura. Donde sólo lo que la obra ofrece de nuevo aparece casi al final. Aparece como posibilidad, como lo no esperado... En el esfuerzo para que esa cara repita una geometría conocida, -la de Diego- a través de una geometría precisa, -la de James Lord- es donde aparece esa abertura a la que Alberto hace referencia... Por ahí iniciará un nuevo trabajo. Una pintura es así, fundamentalmente, un trozo de tiempo. Un lugar donde depositar la intensidad de un trabajo... Algo de este modo de trabajar de Giacometti he intentado en estos proyectos. No en todos. Quizás más en aquéllos en donde. Algo de este modo de trabajar he intentado en estos proyectos. No en todos. Quizás más en aquéllos en donde el dibujo aproximado y vago es más importante... Y quizás Alejandro Zaeira se refiriera a algo de esto cuando hablaba de retratistas en la conversación que mantuvimos...



16 ROBERT ADAM. DIBUJO DE RUINAS ROMANAS



17-20 KARL FRIEDRICH SCHINKEL. APUNTES DE VIAJE



## RUINAS ROMANAS: ROBERT ADAM

---

*Enric Miralles. Obras y proyectos*  
*Electa, 1996, Madrid, pp. 58-59.*

---

*"A proper mixture of domes vault and coved ceilings an flats soffits over the rooms o the various shapes and sizes as capable of forming such a beautiful variety... rise and fall... nothing remaining but the beauty of a well dispose variety of high and low projections and recess..." (La mezcla justa de cúpulas techos abovedados, vaídos o planos sobre estancias de diversas formas y dimensiones es capaz de formar una variedad tan magnífica... ascenso y caída... sin nada que permanezca excepto la belleza de una variedad bien dispuesta de proporciones altas y bajas y de huecos...) James Adam, Roma, noviembre, 1762*

Estamos lejos del dibujo de Juarra, que junto con esto sería lo más significativo para introducirse, entre los grabadores y de sus libros...

Esos dibujos nunca podrían estar entre las páginas de un libro: se trata de hojas, sólo que son iguales a la realidad. Lo que fue y lo que llegará a ser: son construcciones completas de un pensamiento que nos permitirá seguir paso a paso cómo escondió su nacimiento.

Cómo logran llegar a un acuerdo... el pilar aún nos habla de un razonamiento gravitatorio en la base del arco... las líneas desciende hasta desaparecer.

Algunas de las ventanas nos hablan de la superposición de los órdenes y de la moldura de una pared, preocupándose de multiplicar sus relaciones.

No hay referencia alguna a las proporciones conocidas.

¿Dónde encontramos el eco de ese espacio que parece desaparecer tras los pilares? Sobre algunos de los segmentos de la bóveda hay un techo artesonado. Una de las paredes sería ese "ver a través del acoplamiento de los pilares la sustentación del arquitrabe..." que es propio de su arquitectura. Entre las paredes se encuentran bandas horizontales claramente ajenas al ritmo constructivo... Y ya que la mayor cantidad de tinta suele acompañar al inicio de un trazo, ni siquiera seguir esa pista nos lleva a ningún sitio. Debemos aceptar que se dibuje sin un objetivo preciso, como no sea la imitación de un pensamiento propio todavía casi inexistente... Esas líneas substituyen a las que no queremos dibujar.

Se trata de una hoja en blanco... Curiosamente podremos envolverlo. Podremos pensar, a partir de esas líneas, en fantasías arquitectónicas en las que un sistema de visiones es transformado en otros sistemas, en donde un serie de planos van sucediéndose y abriéndose hacia el infinito, uno tras otro, y arrastran nuestra mirada hacia profundidades desconocidas...

Y las escalinatas, escalón por escalón, la prolongan hacia los cielos: en una cascada contraria, hacia abajo... veremos la leyenda bíblica de la escala de Jacob en muchos de esos dibujos. Esos trazos olvidan de dónde provienen... la piedra ya no lo es... Es un sistema de planos que se entrecruzan, ángulos y planos cuyo juego formal explota en una simultaneidad de opuestas aspiraciones.

Una cosa sobre las otras, sobreponiéndose como en los pintores japoneses.

## VIAJEROS ENTUSIASTAS

---

*Enric Miralles. Obras y proyectos*  
*Electa, 1996, Madrid, pp. 90-93.*

---

No saber lo que se dibuja o piensa, ni cómo se piensa, ni cómo se dibuja o piensa. En cambio se nos introduce en ello. El resultado de los trazos que definen la barca nos reconcilia con esa plumilla de acero blanco, muy flexible... Ellos nos hablan de la inconsciencia de lo que se está dibujando.

La hoja maravillosamente blanca, porque no hay nada que se haya dibujado sobre ella.

No es un recuerdo. No es una idea.

No es algo que podría desarrollarse. No es un sueño.

No son nubes...

Es, en todo caso, algo que conservamos. Es algo por reiniciar que nos acompaña. Elegimos convivir con esas extrañas criaturas.

Desvelar las elementales referencias que existen tras el dibujo significaría arruinarlo. No debe hacerse. No es nada.

Incluso la caligrafía se esconde entre las plantas, entre las olas... el río no es más que una pluma que escribe en alemán con una caligrafía gótica.

Alguno de los dibujos de viaje de K.F. Schinkel es así. Más tarde, poco a poco, muerto su amigo y casi maestro, ese secreto perduró solamente en el apretar más con el lápiz en el momento de comenzar o de terminar una línea. Describid con vuestra pluma, imitando sin tocar la hoja, sin dibujar nada, los trazos que forman el monte: descubriréis al mismo tiempo el orden del dibujo y que no estáis haciendo nada. La torre está dibujada por medio de los anillos intermedios, hacia la parte alta, tímidamente, descendiendo la escalera: el podio que se yergue, la colina divide en dos partes, los árboles al final.

Y para terminar de arruinarlo del todo, la convención, un poco descorazonadora, del primer plano retocado y librado milagrosamente de la barca. La timidez de los trazos próximos a la quilla nos habla de la sorpresa de esa barca. Al trazarla en el aire descubrimos su solución caligráfica: las tablas paralelas son magníficas. Los trazos de la parte baja, rellenando de negro la última línea horizontal, todo lo cierran y todo lo olvidan.

Es un dibujo que podría no haber sido hecho: es casi como conservar una hoja en blanco.

Pertenece, sin embargo, a esos dibujos que aunque hacen la propuesta, convencional por el solo hecho de representar algo, dejan intrínsecamente de serlo. Siguiendo adelante y abandonando Marienburg, encontramos un dibujo de Schinkel para la tumba de su amigo Gilly en Karlsbad, de 9 de julio de 1801. Todo está allí, escrito. Estamos en el mundo de los mecanismos. Quiero huir del vacío que encuentro en el dibujo. Se trata de una página doble, un bloc de apuntes, una experiencia ya recogida en otros apuntes en los cuales el dibujo separa el margen de la página: saber dibujar sin ver la línea donde se unen las páginas del libro... El árbol, colocado con cuidado en el centro de las dos partes, hace de protagonista y de centro. Nada, ese dibujo no ha nacido de la necesidad de comunicar algo; sólo hay que considerar la irregularidad de sus márgenes...

Gracias por el documento. Es triste ver la puerta gemela de la lápida funeraria. Eso sí, sabemos de qué especie es el árbol. Se cumplen las reglas pero no sucede nada.

Sin duda esos dibujos de Schinkel de enero de 1800, anteriores a su viaje a Italia (partió en mayo de 1804), nos hablan todavía de su amigo. Son dibujos recogidos y publicados bajo el título de aforismos y apuntes, editados póstumamente. Nada de lo que está contenido en esas anotaciones aparecerá más tarde en la obra de Schinkel. Él transformará la vista en panorama y la pluma en técnica. Sin duda aquí encontramos aún esas formas que aparecen por primera vez y por cuyas leyes nadie preguntará...

Los trazos siguen formas desconocidas a las que no se superpone ningún esquema conocido. Quizá, con el recuerdo del amigo, Schinkel avanza a ciegas. Los trazos superan el intento de describir precisamente un perfil en el eco de dos líneas casi paralelas en el borde de la roca, en una serie de movimientos que no se remiten a nada y que, en consecuencia, no podrán ser interpretados...

Son las ocho nubes, sombras...

Vuelven siempre las mismas palabras que envuelven el nacimiento de alguna forma. Las velas triangulares modifican su geometría y el trazo es capaz de recordar su blancura; la línea no duda, las recorta... Probad a imaginaros, por otro lado, la presión de la pluma en ese primer movimiento de olas. Los pensamientos se desgastan al igual que las ideas que conservan en su interior. Volver a repetir la misma idea: ¿cómo puede un pensamiento que aún no tiene forma aparecer entre las líneas que nos ayudan a tomar nota? Aquí está la silueta de ese filósofo: casaca, bastón y perfil elevado... Reflexionemos sobre la aparición de esa forma: no sabremos explicar de dónde nace la fuerza necesaria para su aparición. Las líneas que la acompañan son débiles, las nubes han desaparecido... De pronto, imaginamos estar sobre la parte más elevada de una cordillera rocosa poco después del alba. Nuestros viajeros dicen: "*Nos despertaremos antes de medianoche... Queremos llegar a la una al monte (Etna) antes de que salga el sol. No tengo la capacidad de expresar la sensación de ese momento... Creía abarcar toda la tierra bajo mis pies... Todo se ofrecía claramente a mi mirada*" (Notas de viaje, Catania, 18 de mayo 1804).

Y en un momento semejante Schinkel nos ofrece un dibujo mediocre, una composición estudiada y teatral... Será la aparición sobre la hoja de papel. La aparición del pensamiento...

Casi negro, impidiéndonos concentrar nuestra mirada sobre él; no sabemos qué mirar. Es una forma conocida, no obstante probamos a detener nuestra mirada sólo sobre la negra silueta que es copia... Hablaremos de siluetas... Aquí, todavía una vez más, los trazos de la base se forman siguiendo direcciones que se ignoran recíprocamente...

Ellas ignoran cómo representar esa figura... Son distintas, oscilan, son el comentario del autor a su aparición: nos cuentan cómo aquella silueta humana nunca pudo haber llegado hasta allí.

## DEU VEGADES MÉS DEPRESSA

---

*Introducció a L'OBRA D'OR DE GAUDÍ. Josep Gómez Serrano. Textos i Documents d'Arquitectura, nº 4, maig 1996.  
Escola Tècnica Superior d'Arquitectura del Vallès. Edicions UPC.*

---

Sempre he pensat que l'arquitecte Gaudí era una invenció de l'escriptor Calvino.

I que els seus edificis eren narracions de les Ciutats Invisibles...

Ara apareix aquest treball que dona una nova qualitat material a aquest arquitecte i a la seva obra...

Apareix un lloc on es juga amb totes les formes de la representació, on cada forma varia a través d'una sèrie d'inversions incessants...

Aquesta investigació, s'inicia preguntant-se per un mètode de treball i a l'investigar, les seves conseqüències materials i construïdes han d'arribar a trobar el lloc mateix on es treballa: Trobar entre les fotografies disperses un lloc simètric a les escoles de la Sagrada Família...

Per cert, ara es pot pensar que el conegut Sketch de Le Corbusier era el sostre del taller, no el de les escoles...

On un arquitecte visita l'altre?

Aquesta petita construcció té una cronografia paral·lela a la del temple... Comença ocupant el lloc del guarda - el lloc dels fonaments de la primera Sagrada Família...

I poc a poc avança en el temps. Veiem el temps com passa. Dins d'aquest temps en que sempre he vist atrapat el treball de l'arquitecte Gaudí...

Veiem el temps passant, a través d'allò que s'ha construït en aquests gruixos.

Veiem el temps en aquest llit... el temes mesurat d'avui a demà...

El petit edifici creix amb més rapidesa que el temple.

Allí es prenen les decisions i s'executen amb rapidesa...

Allí es construeixen els fragments del temple. Tot deu vegades més petit... i deu vegades més depressa.

Aquest lloc de treball, em porta el record de l'interior del taller de Brancusi...  
Tant en un com en l'altre no podem parlar de mides relatives...  
les coses tenen la mida que tenen.

Allà dins I/O de fora,  
però no són idèntics. Reals.  
ara que,

¿com pot ser deu vegades més petit si en el seu interior es possible viure-hi, treballar-hi, construir-hi...?

Tot lloc habitable mai és una miniatura de res.

Mentre el temple ocupa els fonaments de l'antic projecte, l'estudi ocupa aquesta construcció feta per vigilar els fonaments...