

MTPPA ETSAB JUNIO 2010

TESINA FINAL DE MÁSTER

Título

Estrategias poéticas; el parlamento de Edimburgo y el parque de piedra tosca.

Intensificación

Aproximaciones a la arquitectura desde el medio ambiente histórico y social.

Alumno

Joan Casals Pañella

Tutor

Alfred Linares Soler

Índice

Prólogo	04
Introducción	05
1 Introducción a la poética.	
1.1 Definición de conceptos que se usan en la poética.	07
1.2 La poética en la arquitectura contemporánea.	11
2 Estrategias poéticas.	
2.1 Introducción	22
2.2 Presentación general de las obras objeto de estudio.	24
2.2.1 El parlamento de Edimburgo	
2.2.2 El parque de piedra tosca de la Garrotxa.	
2.3 Estrategias poéticas en el parlamento de Edimburgo 1998-2004 EMBDT.	34
2.3.1 Imitar una acción como lugar de vida.	
2.3.2 La configuración de la escena de la acción.	
2.3.3 El reconocimiento del escenario como intercambio de significaciones.	
2.4 Estrategias poéticas en el parque de piedra tosca 1998-2001 RCR.	48
2.4.1 Imitar la acción como presentación del drama.	
2.4.2 La elocución de la escena como puesta en intriga.	
2.4.3 La metáfora como intercambio de significaciones.	
3 Conclusiones	60
Bibliografía	63
Anexo	67

Prólogo

Me hubiera entusiasmado escribir un extenso prólogo en el que hubiera hablado acerca de la complejidad de la poética. Pero al profundizar en este pensamiento, y tras escribir innumerables veces este capítulo, comprendí que resultaría equivocado desvelar la intriga en un primer acto.

Así inicié los estudios de máster, precisamente con la intención de profundizar en la creación artística, aunque seguramente sin ser plenamente consciente de las relaciones que existían con la poética. En este sentido, es de merecer agradecer a las personas que me introdujeron en tan apasionado mundo.

Constantemente nos vemos envueltos en escenarios capaces de generar nuestro interés. Es por ello que me preguntaba si hoy en día sucedía lo mismo en los caminos creativos de la arquitectura. Si detrás de esas formas, hay una estrategia capaz de originar emoción. Si esa arquitectura ha sido pensada sólo y exclusivamente para resolver los problemas del hombre. ¿Para qué sino?

Muchos de los que juzgan sobre las formas de una poética, quizás la belleza y complejidad del fondo debería hacerles dudar sobre su posición. Por eso creo que ha llegado el momento, en este recién estrenado siglo, de olvidarnos por todas de intentar clasificar la arquitectura, en la relación a su forma y recuperar el sentido social como función de nuestra disciplina. Para ello será necesario volver al origen de la creación artística; la poética¹ de Aristóteles.

Por tanto, en alusión al método deductivo de Aristóteles, me gustaría plantear esta investigación, que corresponde a la tesina final de "Máster en Teoría y Práctica del Proyecto de Arquitectura", como una aproximación, a la creación artística, en general, y en particular a la creación artística, en el proyecto de arquitectura.

Notas

1 Aristótil; and VILLAR LECUMBERRI, Alicia. Poética. Madrid: Alianza, 2004. ISBN 842065809X; 9788420658094. La Poética de Aristoteles sigue siendo hoy en día una obra esencial en la formación de la estética moderna.

Introducción

La poética de Aristóteles, ha sido un punto de partida de un gran número de *especulaciones estéticas*¹. Quizás culpa de ello, reincide en el empeño de querer descubrir las formas precisamente de una poética², y no la estructura de la acción, que le otorga significado. Muestra de ello, fueron las abundantes deducciones reduccionistas del Movimiento Moderno que llegaron a convertir los problemas del mundo real, en valores numéricos mensurables, degenerando en la tarea de distribuir dichos valores de manera lógica. Así apareció el postmodernismo, como una reacción social a esta simple traducción. Pero de nuevo, las interpretaciones erróneas que se hicieron de este nuevo pensamiento convirtió la arquitectura en un barniz de nostalgia por el pasado, con imágenes teatrales al servicio de intereses comerciales³ hasta nuestros días.

El arquitecto, durante el proceso creativo, de forma consciente, o inconsciente, imita costumbres, padecimientos y acciones vividas, para fijarlas en un escenario determinado. Un proceso continuo, que suma sin restar el tiempo vivido, y recupera el sentido poético⁴ de nuestra profesión, con el objetivo de generar un nuevo interés en el usuario. El abuso en la construcción de formas acontextuales, que no representan ninguna acción, parece haber olvidado, las que intentan conectar la arquitectura con el usuario. Recurrir a la poética de Aristóteles como origen del proceso creativo permitirá recuperar el sentido significativo de nuestra disciplina. Analizar por tanto, estrategias de obras que generan interés en el espectador para conocer y establecer una actitud crítica en el proyecto de arquitectura. Así huir de diálogos superficiales especulativos y de reduccionismos simplistas de la *forma*, que en definitiva permanece en el tiempo y de la *función*⁵ que está en perpetuo cambio. Una compaginación a la que nos podemos acercar a través de la paradoja⁶. Como en la complejidad y contradicción de Robert Venturi, o como el reconocimiento y la peripecia de Aristóteles.

Así, en la primera parte de la tesina, se agrupan definiciones, comentarios y ejemplos, a modo de introducción a la poética en un contexto, que corresponde a un territorio que para mí es significativo. Los proyectos escogidos, pertenecen a una generación de "jóvenes" arquitectos que han llevado a cabo un trabajo con una calidad y diversidad destacable a raíz de su paso por la Escuela de Barcelona. Una importante actividad, que hoy en día permite admirar obras de arquitectos como Rafael Aranda, Carme Pigem, Ramón Vilalta, Rosa Rull o Manuel Bailó, deudores de una posterior y cercana generación, donde es de merecer citar a Carlos Ferrater, Josep Llinàs, Josep Lluís Mateo, Eduard Bru y Enric Miralles entre muchos otros.

En la segunda parte, una vez avanzado sobre un tipo de pensar, se propone descubrir las estrategias poéticas que se esconden en dos obras pertenecientes a esta generación de arquitectos; El *Parlamento de Edimburgo* de Enric Miralles y Benedetta Tagliabue (EMBDT) y, el *Parque de piedra tosca* en la Garrotxa de Rafael Aranda, Carme Pigem y Ramón Vilalta (RCR). El objeto es analizar fragmentos que permitan descubrir la intervención, como resultado de un pensamiento poético, en relación a un escenario, contexto o lugar específico. Obras que necesitan su ámbito de intervención para ser comprendidas y lugares que se entienden a raíz de las propuestas.

Con esta investigación se abre una puerta hacia el futuro para establecer diferencias y reconocer nuevos caminos creativos. En este sentido, conocer la estrategia poética en un proyecto de arquitectura es fundamental para establecer la trama de los hechos a imitar. Existen documentos más genéricos, que pueden saciar las expectativas de un lector en busca de un conocimiento amplio sobre estos proyectos. En cambio, se encuentran a faltar otros, sobre puntos de vista más parciales y específicos, como es el caso, de la aproximación a la obra arquitectónica, a través de conocer su proceso creativo. Entendiendo la estructura significativa de la acción, podremos huir de esa suma de interpretaciones que excluyen al hombre y recuperar así el sentido social de nuestra profesión. Acción por tanto como valor fundacional de la arquitectura que permite conectar en un lugar el construir y el habitar. Por tanto cruce entre ficción e historia real enfocada a la construcción y al uso del territorio.

1 Aristòtil; and VILLAR LECUMBERRI, Alicia. Poética. Madrid: Alianza, 2004. ISBN 842065809X; 9788420658094. Alicia Villar Lecumberrí nos habla de especulaciones estéticas producidas por la imitación del metro y no de la acción poética en la creación artística.

2 MUNTAÑOLA I THORNBERG, Josep. Poética y Arquitectura :[Una Lectura De La Arquitectura Posmoderna]. Barcelona: Anagrama, 1981. ISBN 843390065X. *"Los errores de vanguardias posteriores al Movimiento Moderno han sido los mismos de Quatremère de Quincy con respecto a la mimesis griega. Tal como indicó Aristóteles se debe imitar una acción y no los versos ya hechos. Por más que analicemos los edificios y los imitemos nunca entenderemos el porqué de una poética. Esa puede ser una de las lecciones del Movimiento Moderno"*.

3 El Croquis 44-58, 1982. ISSN 0212-5633 p.8 Tadao Ando hace una crítica sobre el movimiento moderno y al post-modernismo y ofrece como alternativa "inyectar una dosis de ficción en el núcleo de lo real para hacer coexistir una ficción abrumadora con la realidad en un sólo hecho arquitectónico. La arquitectura debe acomodar una diversidad de elementos contradictorios como única forma de resistencia para poder cumplir con su deber de mejorar la sociedad.

4 Aristòtil; and VILLAR LECUMBERRI, Alicia. Poética. Madrid: Alianza, 2004. ISBN 842065809X; 9788420658094. La Poética de Aristoteles sigue siendo hoy en día una obra esencial en la formación de la estética moderna como valor intrínseco en el análisis de la obra de arte. Aristóteles define la poética, donde el arte es ciencia, como una creación artística que se produce a través de imitar una acción que tiene como fin último generar una emoción. Así se establecen tres categorías de la acción; peripecia o cambio de sentido de la acción, reconocimiento o paso de la ignorancia al conocimiento y el lance poético o sufrimiento. La calidad de la poética será determinada por la estructura de enlace de estas tres categorías. Cuánto mayor ficción o intriga contengan las categorías mayor emoción se generará en el espectador provocando así un continuo interés en la obra.

5 ROSSI, Aldo. Autobiografía Científica. 2a ed. Barcelona: Gustavo Gili, 1998. ISBN 8425217474. Aldo Rossi advierte que en la obra laten motivaciones más complejas, especialmente a causa de las analogías que atraviesan todas nuestras acciones, que la simplificación a un problema de forma y función.

6 VENTURI, Robert. Complejidad y Contradicción En La Arquitectura. Barcelona: Gustavo Gili, 1972. Ante una actitud simplista y reduccionista del Movimiento Moderno Venturi reacciona con una arquitectura inclusiva donde cabe el fragmento, la contradicción, la improvisación y las tensiones que estas producen deplorando complejidad y rechazando la exclusión por razones expresivas en un nuevo intento de acercar la arquitectura al usuario.

1 Introducción a la poética

1.1 Definición de conceptos que se usan en la poética

El objetivo de este primer capítulo es una aproximación a los conceptos empleados en la poética como parte de un conocimiento que nos permite acercarnos al proceso creativo en la arquitectura. En la poética de Aristóteles se definió por primera vez alguno de los conceptos literarios que han servido para el desarrollo posterior de la literatura occidental. Una obra esencial en la formación de la estética moderna como valor intrínseco en el análisis de la obra de arte.

La poética, como creación artística es **imitación**¹ y tiene como **fin último** generar **emoción**. Se imitan costumbres, padecimientos y acciones humanas y los medios, maneras y objetos a imitar determinan el tipo de poética destacando entre todas, la tragedia, por ser la que mejor logra su fin. Por tanto imitación conlleva **acción** y en la tragedia se trata de una acción **seria y completa**, de una **extensión considerable**, con un **lenguaje** que lo haga apetecible, empleándolo por separado, en sus **diferentes partes** y en la que tiene lugar, la acción y no el relato y que, por medio de la compasión y el miedo, se alcanza la **catarsis**.

Imitar² es *ejecutar algo a ejemplo o semejanza de otra cosa*. Por tanto **imitar la acción** es la posibilidad de ser algo a ejemplo o semejanza de otra cosa. Semejante³ geométricamente es *ser distinto a otra figura pero guardando respectivamente la misma proporción*. Así podemos llegar a la conclusión que imitar la acción es la posibilidad de ser diferente pero a la vez que análogo. Porque si fuera diferente a la acción imitada pero no fuera similar entonces no sería hecho a su semejanza. Y si fuera hecho a su semejanza sin establecer ninguna diferencia sería una acción idéntica⁴ que es *la misma con la que se compara*.

Imitar la acción como proceso creativo es establecer una diferencia⁵ y la poética se fundamenta de la analogía y la comparación que a su vez surge de la metáfora. "*Metaforizar bien es percibir lo semejante*" escribe Aristóteles. Percibir lo semejante dentro de lo *desemejante*⁶. Establecer una diferencia de forma consciente implica necesariamente conocer el sentido original de la acción que se imita. Así partimos de una mirada al pasado. Tal y como escribe Ricouer "*Un lugar de memoria requiere un trabajo de memoria*"⁷. Y existen dos tipos de memoria: memoria-repetición o memoria-reconstrucción. Repetir⁸ significa "*volver a hacer lo que se había hecho*". Los modelos repetitivos no imitan la acción pasada sino que la repiten sin establecer ninguna diferencia. En cambio restaurar⁹ significa "*reparar o renovar*". Hacer presente la ausencia a través de la reconstrucción de la ausencia, con el fin de reorganizar lo antiguo para dejar sitio a lo nuevo. Estos son los modelos que siguen de un proceso creativo y por tanto poético. Establecer una diferencia a través de la mimesis de la acción significativa. Destrucción del sentido propio de la acción y posterior deslizamiento de significado. No se imita una forma de una acción, sino el sistema estructural que otorga significado. Precisamente estos acuerdos que recaen en el uso de un lenguaje común son los que aseguran la comprensión o reconocimiento de la acción poética. Pasar de un sentido literal a su sentido figurado a través de acuerdos previos entre el

emisor-arquitecto y receptor-usuario. La *forma*¹⁰ es una conclusión necesaria pero no su argumento.

La imitación de la acción es a través del **argumento**, la trama de los hechos, siendo el principal elemento de toda tragedia. El argumento puede ser de dos tipos; simple o de argumento único o, complejo o de múltiples argumentos. Está compuesto de tres **categorías** que son la **peripecia** o cambio de sentido de la acción, **reconocimiento** o paso de la ignorancia al conocimiento y el **lance poético** o sufrimiento. A su vez, la **acción** puede ser **simple** si una vez que ha sucedido se produce el cambio de sentido sin pericia ni reconocimiento o **compleja** si el cambio de fortuna va acompañado de pericia o reconocimiento o ambas. La calidad de la tragedia será determinada por la estructura de enlace de estas tres categorías. Cuánto mayor **ficción** o **intriga** contengan las categorías mayor emoción se generará en el espectador provocando así un continuo interés en la obra.

Acción¹¹ también es definido como *sucesión de acontecimientos y peripecias que constituyen su argumento*. Aristóteles, no hace recaer el peso de la calidad de una obra en su número de argumentos sino a través del enlace de sus tres **categorías**¹²; la peripecia, reconocimiento y el lance poético. Es por este motivo que recalca la necesidad "de una extensión considerable". En términos espaciales la extensión¹³ es la capacidad para ocupar una parte del espacio y considerable significa suficientemente grande, cuantioso o importante. La acción imitada tiene que ocupar una parte del espacio y debe ser importante en tanto que perceptible y reconocible. El usuario debe percibir la acción imitada en el espacio para tener la posibilidad de reconocer el argumento y así alcanzar la catarsis o emoción poética. Significado que permite el cambio de sentido de la acción posibilitando el reconocimiento y su posterior emoción.

La **acción simple** es aquella que una vez ha sucedido, el usuario en su particular lectura del contexto no es capaz de percibir ningún cambio en la acción imitada o no se produce tal reconocimiento. La acción simple por tanto pasa inadvertida. En cambio, la **acción compleja** es la que, al contrario que la acción simple, una vez ha sucedido, o se produce un cambio de sentido en la misma, o aparece el reconocimiento de la acción, o los dos casos simultáneamente. De aquí que recaiga la importancia de la **intriga** en las categorías del argumento ya que cuanto mayor sea la **ficción** generada mayor emoción surgirá en el reconocimiento de la acción imitada. La ficción es una acción que se ejecuta con astucia y ocultamente, para conseguir un fin, que en la poética, evidentemente, es social. No despertaría interés en el espectador la imitación de una acción obvia. Es por esto que las categorías que se utilizan en la poética pueden ser consideradas como elementos de producción de nuevos significados.

La **acción seria y completa** es la que corresponde con la naturaleza de la intervención, en tanto que sea abarcable en conjunto, siendo la más hermosa la que por su **extensión** permita alcanzar la emoción en su reconocimiento. Los argumentos bien compuestos tienen un orden de principio y fin a la vez que la extensión responde a esta jerarquía. La acción será seria y completa si se presenta ordenada en sus **diferentes partes** y su extensión permite alcanzar la *catarsis o emoción artística*. Es decir, la imitación de una acción debe corresponder con el nuevo contexto de actuación, en tanto que forma parte de un contenido insustituible y

necesario para interactuar con el espectador, y debe presentarse con un orden y una extensión suficiente para permitir tal intercambio de significaciones.

El **lenguaje** de la acción, deberá hacer apetecible la obra poética utilizando *el ritmo, la armonía y el canto* ordenadamente en sus diferentes partes. *"Si alguien pintara un cuadro con los más bellos colores, pero mezclados de manera confusa, no agradaría tanto como si dibujara una figura sobre un lienzo blanco"*. Con estas palabras Aristóteles¹⁴ expone con una comparación la prevalencia del argumento por encima de la manifestación estética de la acción. Pero también habla del lenguaje y el uso del mismo. El lenguaje¹⁵ *es el estilo y modo de hablar de cada persona en particular*. Una conclusión necesaria que manifiesta la presencia del artista, con todo su bagaje cultural e intencionalidad hacia una nueva esfera colectiva donde tiene lugar la acción y no su relato. Así, el lenguaje determina el tipo, en tanto que es un medio con el que se imita la acción, pero no recae en él, el peso total de la calidad de una obra poética. Ésta, como vimos, se determina, entre otros factores, por la estructura de enlace de sus tres categorías.

Notas

1 Aristòtil; and VILLAR LECUMBERRI, Alicia. Poética. Madrid: Alianza, 2004. ISBN 842065809X; 9788420658094. p14- Esta concepción arranca de Platón, quien fue el primero que utilizó la imitación como base de la teoría científica del arte y le dio una dimensión metafísica.

2 Real Academia Española. Diccionario De La Lengua Española. 22ª ed. Madrid: Espasa-Calpe, 2003. ISBN 8467003170. La primera acepción del término imitar es " Ejecutar algo a ejemplo o semejanza de otra cosa".

3 Real Academia Española. Diccionario De La Lengua Española. 22ª ed. Madrid: Espasa-Calpe, 2003. ISBN 8467003170. La cuarta acepción del término semejante es " Dicho de una figura: Que es distinta a otra solo por el tamaño y cuyas partes guardan todas respectivamente la misma proporción".

4 Real Academia Española. Diccionario De La Lengua Española. 22ª ed. Madrid: Espasa-Calpe, 2003. ISBN 8467003170. La primera acepción del término idéntico es " Dicho de una cosa: Que es lo mismo que otra con que se compara ".

5 RICOEUR, Paul. La Metáfora Viva. Madrid: Europa, 1980. ISBN 8470572784. La retórica de la metáfora, es decir la palabra como unidad de referencia se define como tropo por semejanza; en cuanto figura, consiste en un desplazamiento y una ampliación del sentido de la palabra. En esa ampliación de sentido se establece la diferencia.

6 RICOEUR, Paul. La Metáfora Viva. Madrid: Europa, 1980. ISBN 8470572784. La semejanza es el fundamento de la sustitución originada en la transposición metafórica de los nombres y más en general de las palabras. La metáfora es una especie de comparación donde se suprime el término de la comparación.

7 GARCÍA, Luis F., et al. Arquitectura y Hermenéutica. Barcelona: Edicions UPC, 2003. ISBN 8483016494. Artículo de "Arquitectura y narrativa" de Paul Ricoeur. Se define la memoria como hacer presente la ausencia. Es decir, hacer presente lo que ha existido a través de lo que ya no existe. Existen dos tipos de memoria: memoria-repetición; nada vale tanto como lo bien conocido y memoria-reconstrucción; lo nuevo debe ser acogido con curiosidad y afán de reorganizar lo antiguo en aras de dejar sitio a lo nuevo.

8 Real Academia Española. Diccionario De La Lengua Española. 22ª ed. Madrid: Espasa-Calpe, 2003. ISBN 8467003170. La primera acepción del término repetir es " Volver a hacer lo que se había hecho, o decir lo que se había dicho ".

9 Real Academia Española. Diccionario De La Lengua Española. 22ª ed. Madrid: Espasa-Calpe, 2003. ISBN 8467003170. La segunda acepción del término restaurar es " Reparar, renovar o volver a poner algo en el estado o estimación que antes tenía".

10 MIRALLES, Enric, et al. Miralles Tagliabue :Time Architecture = Arquitecturas Del Tiempo. Barcelona: Gustavo Gili, 1999. ISBN 8425217547. p.63- "Si uno se despreocupa de las formas la arquitectura gana una enorme libertad formal"

11 Real Academia Española. Diccionario De La Lengua Española. 22ª ed. Madrid: Espasa-Calpe, 2003. ISBN 8467003170. La quinta acepción del término acción es "en las obras narrativas, dramáticas y cinematográficas, sucesión de acontecimientos y peripecias que constituyen su argumento".

12 Aristòtil; and VILLAR LECUMBERRI, Alicia. Poética. Madrid: Alianza, 2004. ISBN 842065809X; 9788420658094. p61-63

13 Real Academia Española. Diccionario De La Lengua Española. 22ª ed. Madrid: Espasa-Calpe, 2003. ISBN 8467003170. La quinta acepción del término extensión es " Capacidad para ocupar una parte del espacio".

14 Aristòtil; and VILLAR LECUMBERRI, Alicia. Poética. Madrid: Alianza, 2004. ISBN 842065809X; 9788420658094. "El principio y en cierta medida el alma de la tragedia es el argumento; en segundo lugar están los caracteres."

15 Real Academia Española. Diccionario De La Lengua Española. 22ª ed. Madrid: Espasa-Calpe, 2003. ISBN 8467003170. La cuarta acepción del término lenguaje es " Estilo y modo de hablar y escribir de cada persona en particular"

1 Introducción a la poética

1.2 La poética en la arquitectura contemporánea.

Con el fin de acercarnos a la poética como proceso creativo en la arquitectura, se han escogido proyectos que pertenecen a un grupo de "jóvenes arquitectos" que han llevado a cabo un trabajo con una calidad y diversidad relevante a raíz de su paso por la Escuela de Barcelona desde los años 70¹. Por una lado, la calidad en aumento de las obras que surgen a partir de esta generación, y de posteriores, es más que considerable. Por otro lado, mi motivación resulta de un interés personal por indagar en un conjunto de arquitectos que se han formado alrededor de un territorio que para mí es compartido. Por tanto, me acercaré al conocimiento poético a través de fragmentos de obras de arquitectos como Carlos Ferrater, Josep Llinàs, Josep Lluís Mateo, Eduard Bru, Enric Miralles y de Rafael Aranda, Carme Pigem, Ramón Vilalta, Rosa Rull y Manuel Bailó, entre otros. A su vez, reivindico la calidad de la arquitectura catalana a través de procesos donde prevalece la coherencia interna, la complejidad y la función social por encima de la superficialidad de la forma.

La poética², es una *ciencia, que se ocupa de la naturaleza y principios de la poesía*. A su vez, la poesía es una *manifestación de la belleza o del sentimiento estético por medio del verso, la prosa o la palabra*. En una primera aproximación, es difícil la comprensión de las posibles relaciones que existen entre la poética y la arquitectura. Disciplinas aparentemente tan distintas a la vez que tan similares. Posiblemente, el uso habitual de las diferentes acepciones que nos permite la lengua es una de sus causas. Constantemente la sociedad utiliza el término "poético" como una palabra que acompaña un sustantivo para expresar alguna cualidad de la persona o cosa nombrada tras de sí. Al comentar que un espacio es poético, suele ser habitual interpretar que el lugar manifiesta belleza o que presenta cierto orden. Sin embargo, la poética permite además, descubrir la estrategia social y cultural que existe en el proceso creativo como posibilidad de mantener el arte al servicio del hombre. Si nos acercamos al origen, con los términos heredados de Aristóteles, podremos deducir, que un espacio poético es un escenario que surge de imitar una acción, como tiempo vivido o como lugar de vida. *Tiempo narrado* como tiempo vivido o *espacio construido* como lugar de vida³. Por tanto espacio arquitectónico como realidad inteligible y significativa donde se establece un diálogo social entre el contexto individual del artista y el contexto socio-físico hacia donde se dirige la acción que se imita. Acción como argumento a imitar y como valor fundacional del proyecto de arquitectura entre el construir y el habitar.

La arquitectura como poética se sitúa entre dos tiempos. Un tiempo pasado que se hace presente o un presente que se imita de un pasado. El nuevo cementerio de Igualada (1) de Enric Miralles muestra perfectamente, igual que toda su obra, ese transcurrir del tiempo como uno de los principales conceptos arquitectónicos. La propuesta surgió de la necesidad de atender las actividades funerarias absorbidas por la trama urbana de la ciudad. Así se escogió un nuevo solar apartado del centro ubicado en un paisaje árido cerca de un sector de industria ligera. Particularmente, destacaba la presencia del río Anoia y la topografía que permitía la actividad agrícola. En este paraje Miralles explicó el ritual de la muerte a través de una construcción que intentaba de por sí, desvelar la inmensa complejidad de

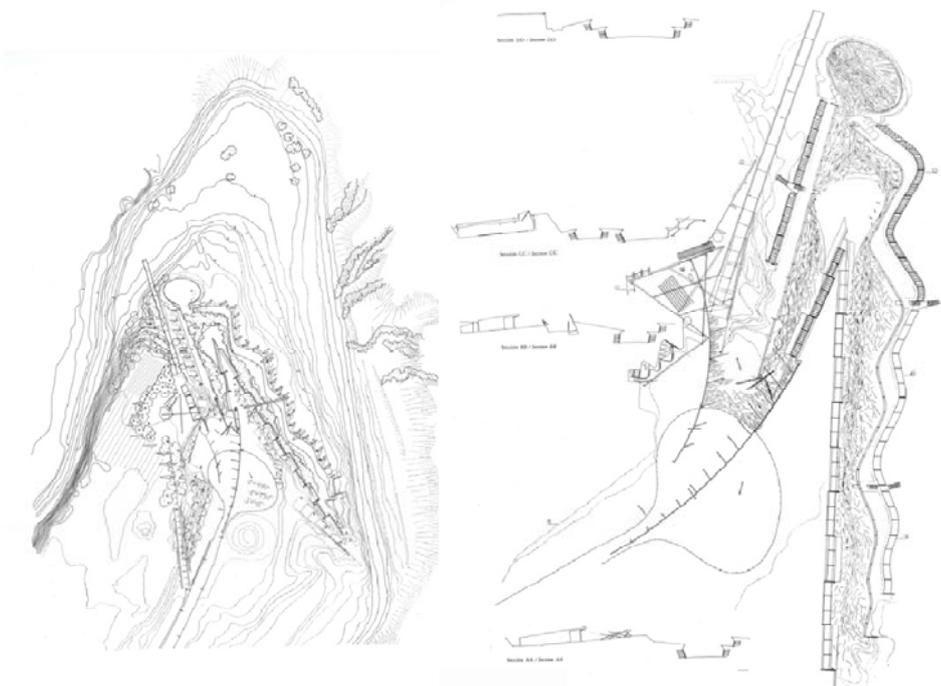


(1) Nuevo cementerio de Igualada de Enric Miralles y Carme Pinós 1985-91.

nuestra presencia en el mundo. Un conjunto de calles que penetran en la tierra descenden sinuosamente dentro del río de vida, hasta que alcanza en una gran plaza su fin inevitable. El mismo sendero con troncos congelados en el pavimento asciende de la plaza elíptica hasta retornarnos de forma inequívoca a la civilización. En medio se sitúa el hombre como en un instante de tiempo congelado. En ese instante existe una posibilidad de ser (reconocer el camino de la vida y la muerte en una intervención arquitectónica) en una experiencia de haber sido (vivir una situación semejante). Precisamente, ese instante como parte de un proceso inventivo hace presente las ausencias de un pasado (el río de la vida) a través de la imitación de la estructura significativa de sus hechos (un camino efímero con un fin inevitable). El cementerio adopta la forma de cañada del lugar y abre un surco que se integra en el paisaje que permite entender la metáfora. Naturaleza y arquitectura se funden y se confunden enfatizando el paso del tiempo. Construir el pasado entre la vida y la muerte para explicar nuestra presencia en el mundo con una fuerte relación con el entorno natural del lugar.



(2) Reforma piso calle Mercaders de Barcelona Enric Miralles y Benedetta Tagliabue 1995.

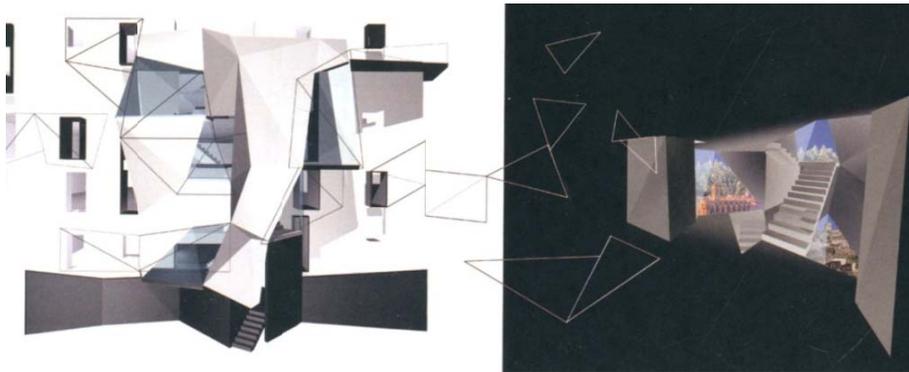


Planta emplazamiento cementerio Igualada.

La reforma de un piso en la calle Mercaders de Barcelona (2) también de Miralles funciona como un tablero de ajedrez⁴. Las piezas se mueven según las reglas de cada objeto y tienen que volver al punto inicial para volver a empezar el juego. En este sentido el suelo que vuelve a colocar las piezas existentes delante de las ventanas, o la pintura de las paredes que descubre los fragmentos encontrados del pasado, son las reglas del juego... Se imita el sistema estructural de un tablero de ajedrez pero no necesariamente su forma física, ya que esta depende de otros factores como por ejemplo la naturaleza del artista, el usuario y el contexto como parte insustituible para la comprensión de la escena arquitectónica. Enric Miralles, recordó en una entrevista, sobre la dificultad de dar *con una operación conceptual en la arquitectura de este siglo que no tuviese las raíces puestas en un trabajo anterior*⁵. Se construye porque se ha habitado y el acto de construir es una necesidad de habitar. Ninguno se precede sino que los dos se anteceden

uno al otro y simultáneamente. Habitar y construir como sistema de protección o como sistema de permanecer y como *"un intervalo que hay que recorrer"*⁶.

Por tanto espacio construido como lugar de vida y también como lugar de memoria. Véase el Museo de Arte Romano en Mérida (3) de Rafael Moneo donde se formula un lenguaje arquitectónico que plantea el retorno al pasado en los términos de las técnicas, significados y contenidos, sin olvidar el presente. La nueva pasarela permite establecer un diálogo simultáneo entre dos tiempos distintos. Como la nueva fachada y pasarela del ayuntamiento de Manresa (4) de Manuel Bailó y Rosa Rull. Una intervención con el objetivo de suprimir las barreras arquitectónicas se convierte en un sistema de relaciones y equilibrio entre lo que es nuevo y lo antiguo, el interior y el exterior, entre la gente que trabaja en su interior y su contexto geográfico. La intervención concentra las tensiones propias del emplazamiento dando continuidad con el casco antiguo y precipitándose deliberadamente hacia el paisaje⁷. Los materiales empleados capaces de dialogar con el propio edificio colaboran en la integración con su entorno inmediato. La intervención no es un cerramiento añadido sino una continuación material de la propia fachada que puntualmente enfatiza su contexto haciendo presente las ausencias.



Vista interior y exterior de la intervención en el ayuntamiento de Manresa.

La Biblioteca Nacional de Francia en París (5) de Dominique Perrault es una plaza para París a la vez que una biblioteca para Francia. Un recuerdo de todas las obras publicadas en Francia desde 1537 ubicada en el principal sector de renovación de la ciudad. Sus cuatro torres con gran valor figurativo simbolizan cuatro libros abiertos a la sociedad. Según el arquitecto *"se presentan como una acumulación de aprendizaje, de conocimiento que nunca es completo y de un proceso lento pero continuo como en la sedimentación"*. Los pasillos que rodean el monumental jardín hundido y aislado invitan a la contemplación y la actividad intelectual. O por ejemplo, el auditorio y palacio de congresos de Castellón (6) de Carlos Ferrater es una plaza exterior para la ciudad que mira el mar, las islas, la costa a la vez que un edificio expresivo de las áreas mediterráneas con predilección a los materiales simples como la luz del sol. La plaza invita a hacer un alto en el camino, como lugar de encuentro característico de la cultura mediterránea, a la vez que acompaña al usuario hacia el interior, a través de un hall escultórico que convierte el edificio en su contexto. El pavimento de la plaza invade el vestíbulo del interior en suave pendiente provocando una transición entre el exterior y el interior. La sorpresa impera cuando el visitante penetra en el interior y recibe la luz resbalando de los



(3) Museo arte romano de Mérida de Rafael Moneo 1979-86

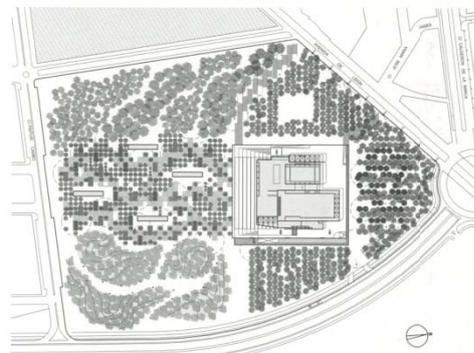


(4) Ayuntamiento de Manresa de Manuel Bailó y Rosa Rull 2004-8



(5) Biblioteca de Francia de París de Dominique Perrault 1989-1995
(6) Auditorio y palacio de congresos de Carlos Ferrater 1997-2004.

techos inclinados. Las fuertes geometrías verticales y repetitivas que conducen a las salas son la puesta en escena de este descubrimiento que responde perfectamente a la naturaleza de la intervención. Operaciones de ir y venir complementarias a las operaciones de "fijar un refugio en el camino".



Planta emplazamiento del Auditorio de Castellón.



(6) Auditorio y palacio de congresos de Carlos Ferrater 1997-2004.

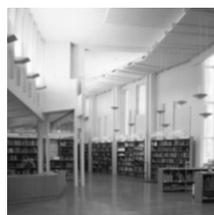
Cuando el acto de narrar se libera del contexto de la vida cotidiana y penetra en el campo de la literatura⁸ se exhibe la dimensión temporal y narrativa del proyecto en la arquitectura. Para Luis Barragán es el recuerdo puesto en escena⁹. Mecanismos de producción de significado, en contextos socio-físicos específicos, que encuentran en Robert Venturi un equivalente con las tres categorías aristotélicas tal y como se escribe en el libro de "Poética y arquitectura"¹⁰ de Muntañola. Niveles ambiguos de significado y uso en la arquitectura que implican la paradoja¹¹. Significado que permite el cambio de sentido de la acción posibilitando el reconocimiento y la emoción artística. Paradoja, por ejemplo, que se exhibe en las dimensión de la biblioteca de Estocolmo (7) de Asplund, o la de Viipuri (8) de Alvar Aalto o la de Valilla (9) de Juha Leiviska y que aparece de nuevo en la biblioteca Jaume Fuster (10) de Josep Llinàs. Aun siendo espacios de una magnitud aparentemente colosal, el esfuerzo realizado por humanizar los elementos apreciables en la escala del hombre permiten tener una percepción reducida del espacio. El usuario se puede sentir en un espacio de gran y pequeña dimensión simultáneamente. Así el reconocimiento surge a causa¹² del argumento de la acción y no de su relato. La imitación de la acción debe corresponder con el nuevo contexto de actuación, en todas sus partes, para poder construir pensando en un nuevo habitar del lugar específico.



(7)



(8)



(9)



(7) Biblioteca de Estocolmo de Erik G. Asplund 1920-28.

(8) Biblioteca de Viipuri de Alvar Aalto 1927-35

(9) Biblioteca de Valilla de Juha Leiviska 1984-91.

(10) Biblioteca Jaume Fuster en Barcelona de Josep Llinàs 2001-6

Tres¹³ ideas constituyen una progresión en el acto de proyectar en la arquitectura: puesta en intriga como síntesis de lo heterogéneo, inteligibilidad o el intento de esclarecer lo inextricable y la confrontación de varios relatos o la intertextualidad. La intertextualidad, por una lado, es la historicidad del mismo acto de inscribir un edificio en un espacio ya construido. Es decir, construir un edificio en un contexto perteneciente o relativo a una historia, una cultura y por tanto una sociedad. Y en este sentido, construir también como parte de un proceso creativo y propositivo. Un instante entre un tiempo pasado y un tiempo que tiene la posibilidad de ser. Un intento de equilibrio entre la acción que se imita desde la esfera individual del artista hacia el lugar socio-físico donde se dirige la mirada y se fija la acción. Es decir, construir a través de un destruir en el sentido de reconstruir, recuperar y reparar un escenario que muchas veces se tiene en olvido y que como seres sociales y culturales que somos forma parte de nuestra particular esencia. Destruir por tanto, como desplazamiento y ampliación del sentido original de la acción que se imita y restaurar el escenario como instante que sitúa de nuevo al arquitecto entre un ser sido y una nueva posibilidad de ser.

En un primer acto el significado de la acción se oculta de manera que la escena sugiere varios puntos de vista. Surge así la paradoja como un mecanismo de producción de nuevos significados. La puesta en intriga como "*síntesis espacial de lo heterogéneo*" son las causas y factores que de forma casi simultánea presentan la memoria petrificada del edificio que se construye. El lenguaje, como parte de esos puntos de vista fijados en el espacio, deberá hacer apetecible la obra poética en sus diferentes partes. En nuestro paralelismo entre tiempo narrado y espacio construido la obra arquitectónica encuentra en el "*Firmitas, Utilitas y Venustas*¹⁴" del tratado de Vitrubio sus tres componentes. La historia nos ha dejado varios capítulos donde la arquitectura ha simplificado el proceso proyectual o incluso el uso ético de sus componentes ha podido ser cuestionado. Ludovico Quaroni da muestra de ello en sus *ocho lecciones de arquitectura*¹⁵. Robert Venturi¹⁶ escribe sobre la necesidad de una arquitectura inclusiva en la que se resuelvan los problemas a través de la contradicción, improvisación y las tensiones que estas producen. Las ausencias en definitiva excluyen al hombre de la arquitectura y pueden llegar a convertir nuestra disciplina en artefactos técnicos cercanos a las máquinas de Tinguely (11) donde no interesa el producto sino su consumo.

En un segundo acto, la intriga es desvelada. El usuario descubre el nuevo significado de la acción despertando así un interés en la obra. La voluntad del arquitecto por descubrir la ficción generada se manifiesta en el uso de un lenguaje común que permita tal comunicación y que a su vez se aleje de la obviedad. En este sentido el contexto cultural donde se sitúa la acción es insustituible. El propio lugar da sentido a la intervención y sin él la obra no podrá ser reconocida por el usuario. La "inteligibilidad o el intento de esclarecer lo inextricable" es hacer comprensible la inscripción hecha en un objeto que dura en función de la dureza del material.

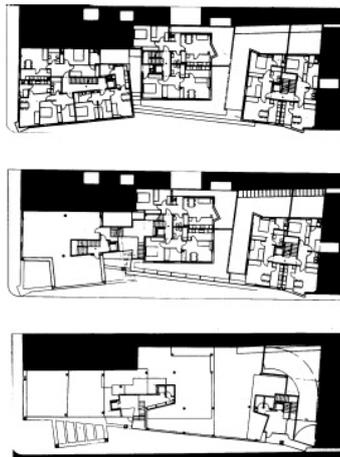


(11) Fuente Tinguely en Basilea 1977

Un gran ejemplo es el edificio de viviendas entre la calle del Carme y la calle Roig de Barcelona (12) de Josep Llinàs. En el corazón del Raval se ocupó un espacio abierto a raíz de unas acciones de expropiación. La calle del Carme conservaba su tradición comercial. En cambio, la calle Roig debido a sus dimensiones físicas tenía un uso reducido. La suma de las edificaciones existentes y sus características morfológicas eran unos datos ineludibles para el proyecto. El proyecto se planteó como una recuperación del carácter urbano de la calle Roig y como una redefinición de la arquitectura del entorno. Llinàs se separó de las alineaciones de la calle con el objetivo de mejorar las relaciones entre el espacio público y el privado. Sin embargo, en las plantas tipo recuperó el carácter historicista de la intervención devolviendo en otro nivel el antiguo trazado de la calle. Tres volúmenes de dimensiones mínimas con variedad de escalas respondían así a la tipología residencial tradicional del casco antiguo de la ciudad. La estrategia de fragmentar la edificación no sólo mejoraba las condiciones de habitabilidad sino que obligaba a reflexionar sobre lo particular en lo comunitario, favoreciendo así la idea de encuentro, que precisamente es lo que se produce en la calle. Por tanto la calle cogía una dimensión poética en tanto que hacía comprensible la propuesta a través de una intervención con virtud de servir a la sociedad. La imitación del contexto lograba una coherencia formal adecuada a la escala del lugar. El trazado inclinado de la planta baja es la metáfora de las calles irregulares de Ciutat Vella.



Planta emplazamiento edificio de viviendas del Carme



Plantas tipo



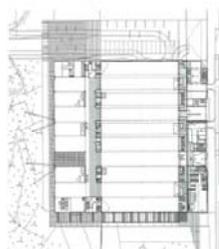
(12) Edificio de viviendas en la calle del Carme Barcelona de Josep Llinàs 1992-5

Otro ejemplo lo podemos encontrar en la obra de Josep Lluís Mateo en el Centro de Convenciones Internacional de Barcelona (13). Profundizar en el límite¹⁷ arquitectónico es un interés particular del arquitecto como punto preciso de encuentro de varias realidades yuxtapuestas. Límite como punto de articulación donde se produce la acción, la construcción, reflexión y el crecimiento contemporáneo. La propuesta ocupa una situación de frontera entre la circunstancia totalmente urbana de su fachada posterior, orientada hacia la calle Taulat, y la frontal que lo hace hacia el mar. Tres franjas que se repiten desde un punto de vista abstracto en la ciudad de Barcelona con la montaña, la ciudad y el mar. Como respuesta a este emplazamiento, el edificio se estratifica en forma de tres bandas paralelas: la posterior acumula los servicios, las oficinas y un hotel, la intermedia se convierte en

un gran espacio expositivo, mientras que la tercera se abre de forma decidida hacia el mar y contiene las dependencias de carácter más público. En un primer acto el usuario percibe una franja que oculta unas construcciones más urbanas y duras, una gran plaza cubierta con voluntad de continuar en el exterior y una franja de servicios que se relaciona con la presencia del mar y que oculta el interior. Desde el interior, existe la posibilidad de ver sin ser visto y Mateo utiliza este recurso para facilitar y controlar cierto tipo de percepciones. La cubierta se relaciona con las montañas y, sus pendientes, canales y bajantes, son como sus ríos y sus lagos¹⁸. La fachada se mueve con el mar. Los edificios de la ciudad se perciben a través de sus sombras. En su interior la intriga es desvelada.



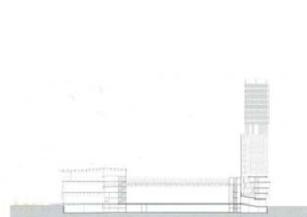
Vista CCIB lado mar



Planta emplazamiento CCIB

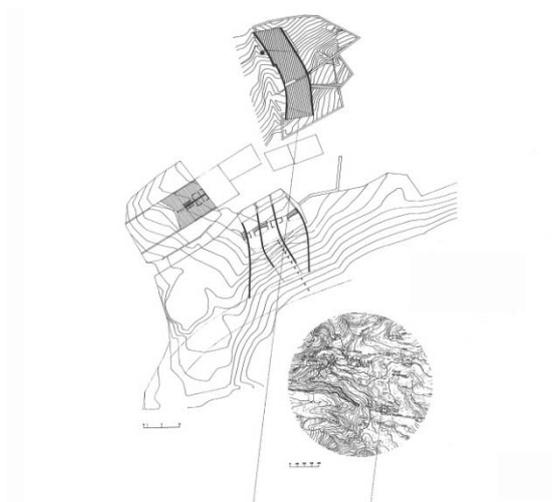


(13) CCIB de Josep Lluís Mateo 200-2004



Sección transversal CCIB

Eduard Bru en la casa Cabaní (14) ubicada Castellar de N'Hug nos sorprende con una intervención de pequeña escala sumergida en la naturaleza del lugar. El valor principal de la intervención es su propio contexto. Las cordilleras pre-pirenaica y pirenaica presentan sus visuales en el mismo sentido de la pendiente del solar. El proyecto se resuelve en dos plantas emplazadas según la pendiente. La inferior comparte geometrías topográficas y visuales presentando así bruscas inflexiones en el volumen edificado. La planta superior descansa sobre la base de la planta baja buscando suave y libremente el paisaje¹⁹. Las dos buscan lo mejor del paisaje convirtiéndose en un elemento imprescindible para la comprensión de la obra.



Emplazamiento, situación y orientación del panorama

(14) Casa Cabaní en Castellar de N'Hug d'Eduard Bru 1994.

El escenario poético es para la arquitectura el lugar donde se produce un intercambio de significaciones entre el tiempo narrado y el espacio construido. Habitar como respuesta al construir y como posibilidad de leer a través de una forma de habitar. Los puntos de vista del espacio construido se entrecruzan con las voces de las personas que lo habitan. Por tanto, existe una interpretación que se sitúa en medio por un lado de una expectativa de lugar y por otro del sentido real del lugar como intercambio de significaciones. Si la acción imitada resulta simple puede suceder que pase inadvertida. La causa suele recaer en la extensión del argumento. Éste debe ser perceptible y reconocible. Aunque también, el motivo puede ser una primera interpretación²⁰ prematura o la particular empatía que surja entre la realidad cultural del espectador y la dimensión socio-física de la obra. Por tanto, uno de los motivos que determinan el tipo de acción está ligado a la refiguración espacial que realiza el espectador en tanto que puede ser simple o compleja a raíz de su percepción. Un habitar receptivo y activo posibilita el reconocimiento poético. De aquí recae la importancia en el uso de los mecanismos que permiten generar la intriga en las categorías del argumento y así interactuar con el espectador. La complejidad y contradicción en la arquitectura son necesarias para conseguir despertar el interés en el usuario. La paradoja en definitiva es un ser que ha sido y que tiene una nueva posibilidad de ser. El reconocimiento de la acción precisamente se sitúa en ese instante intermedio. Cuanto mayor sea la intriga generada por la paradoja, mayor emoción, surgirá en el reconocimiento de la acción imitada. Habitar por tanto como posibilidad de reconocimiento.

El jardín botánico de Barcelona (15) de Carlos Ferrater es un referente en la cultura botánica de Catalunya. La necesidad de construir nuevos accesos para los equipamientos olímpicos en el histórico jardín botánico propició su creación. El lugar escogido se encargó de suministrar las pautas de la intervención. Las condiciones morfológicas y topográficas de la montaña de Montjuïc indicaron los espacios de plantación del nuevo jardín. El relieve natural fue aprovechado para diseñar una red de caminos que posibilitaran el recorrido a los visitantes. Las plantas quedarían agrupadas según criterios de afinidad ecológica representando los paisajes naturales mediterráneos. Una malla triangular construida en hormigón delimitaba los espacios de representación para mostrar las principales comunidades vegetales. Partiendo de un mecanismo artificial se consigue sintetizar el equilibrio ecológico de las plantaciones adaptándose a su vez a la topografía del lugar. La geometría respira y se detiene, permitiendo contemplar el paisaje interiorizando el proceso de visita del parque. La propia dimensión fractal de la naturaleza se asume en el proyecto generando así una paradoja. En este preciso instante el jardín se convierte en un museo al aire libre y se desvela el cuidado didáctico de toda la operación. Muros de contención formados por la propia tierra armada y acero corten completan la intervención adaptando sus características cromáticas y texturas a las morfologías de las plantas. La belleza de lo artificial construido facilita el disfrute del paisaje. El jardín expresa sus identidades desapareciendo su autor. Como en la partitura "4 minutos y treinta y tres segundos" de John Cage en 1952, el espectador forma parte de la obra. El arquitecto fija unas instrucciones y se aparta para que el usuario lo habite.



(15) Jardín botánico de Barcelona de Carlos Ferrater 1995-99.



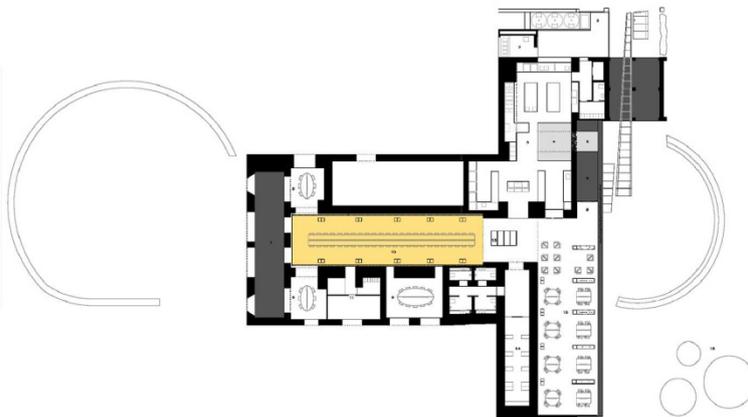
Vista panorámica del jardín botánico



Una operación similar es la que Rafael Aranda, Carme Pigem, Ramón Vilalta realizaron en la restauración de una antigua casa de payés en Olot para convertirla en el nuevo restaurante de les Cols (16). La estructura original de la casa de campo con sus tres crujías pautó la intervención evocando al pasado. El primer eje, en el exterior, es un porche que permite sentarse para comer rodeado de la naturaleza que envuelve el lugar. A su vez la vegetación que cubre los muros del solar se convierte en una cortina metálica que oculta los gruesos muros del interior de la casa. El segundo eje contrapone lo artificial con lo natural, invitando al usuario a descubrir la naturaleza de la intervención a través de filtros insinuantes. Las imágenes reales se confunden con la ficción generada en el espacio. El acero substituye a la piedra, al barro, a la cal, y el agua dejando paso a lo seco. Un instante de tiempo permite convertir el sentido del pasado en una nueva trilogía de comedor, sala y cocina para evocar el arte culinario. Como la armonía que se crea entre el lugar y la presencia humana en el bosque de Oma (17) del escultor Agustín Ibarrola en Urdaibai. Las pinturas componen entre varios árboles diferentes figuras en un bosque de pino de Monterrey. El espectador debe participar para reconocer los diferentes puntos de vista de la obra. Paso de la dimensión individual del artista hacia la dimensión colectiva de la obra arquitectónica, artística y poética.



(16) Restaurante de les Cols en Olot de RCR en 2001-03



Planta emplazamiento restaurante Les Cols.



(17) Pinturas en Bosque animado de Oma en Urdaibai de Agustín Ibarrola.

Notas

1 Unión Internacional de Arquitectos. Arquitectura a Catalunya :L'Era Democràtica 1977-1996 : Centre d'Art Santa Mònica, 28 - 29 Septiembre 1996. Barcelona: Generalitat de Catalunya. Departament de Cultura, 1996. ISBN 8439339607. p.14-Kenneth Frampton define en un artículo la época comprendida entre 1977 y 1996 como una edad de oro para la arquitectura catalana.

2 Real Academia Española. Diccionario De La Lengua Española. 22ª ed. Madrid: Espasa-Calpe, 2003. ISBN 8467003170. La primera acepción del término poética es " arte de componer obras poéticas". La segunda acepción es " Ciencia que se ocupa de la naturaleza y principios de la poesía, y en general de la literatura" La primera acepción del término poesía es " manifestación de la belleza o del sentimiento estético por medio del verso, la prosa o la palabra."

3 GARCÍA, Luis F., et al. Arquitectura y Hermenéutica. Barcelona: Edicions UPC, 2003. ISBN 8483016494.p11-13. Artículo de "Arquitectura y narratividad" de Paul Ricouer El proyecto arquitectónico se sitúa en el espacio y la narratividad literaria en el tiempo. Relato ofrecido a ser leído y la construcción a ser vista. Pero el tiempo del relato y el espacio de la arquitectura no se limitan a simples fracciones del tiempo universal y del espacio geométrico. El tiempo del relato es tiempo vivido y tiempo cronológico. El espacio construido es lugar de vida y espacio geométrico. En el presente, donde se produce el nudo narrativo el lugar es el nudo del espacio que es construido.

4 El Croquis 101, 1982. ISSN 0212-5633 p.41

5 MIRALLES, Enric, et al. Miralles Tagliabue :Time Architecture = Arquitecturas Del Tiempo. Barcelona: Gustavo Gili, 1999. ISBN 8425217547. p.61- Miralles responde en una entrevista de Anatxu Zabaldebeascoa sobre el proceso creativo del arquitecto.

6 GARCÍA, Luis F., et al. Arquitectura y Hermenéutica. Barcelona: Edicions UPC, 2003. ISBN 8483016494. La noción de lugar de Paul Ricouer no es solamente un hueco donde poder establecerse sino también como sistema de ritmos, pausas, movimientos y desplazamientos que hay que recorrer.

7 On :Diseño 301, 1978. ISSN 0210-2080 Rosa Rull reconoce que han entendido Manresa como la ciudad que un día se asentó sobre una colina al borde del río cardener precisamente delante de las montañas de Montserrat. El edificio del ayuntamiento se vuelca sobre el río y se orienta hacia Montserrat.

8 GARCÍA, Luis F., et al. Arquitectura y Hermenéutica. Barcelona: Edicions UPC, 2003. ISBN 8483016494.p11-13. Artículo de "Arquitectura y narratividad" de Paul Ricouer . La fase de configuración para Ricouer es "cuando el acto de narrar se libera del contexto de la vida cotidiana y penetra en el campo de la literatura". Ricouer establece un equivalente en el relato literario que se puede resumir en tres ideas que constituyen una progresión en el acto de narrar o en el acto de construir en la arquitectura: puesta en intriga como síntesis de lo heterogéneo, inteligibilidad o el intento de esclarecer lo inextricable y la confrontación de varios relatos o la intertextualidad.

9 RIGGEN MARTÍNEZ, Antonio. Luis Barragán 1902-1988. Barcelona: Electa, 1996. ISBN 8843548662 p.7- Luis Barragan menciona en esta cita la importancia de la memoria en la arquitectura y de su puesta en escena: "el arte es recuerdo puesto en escena".

10 MUNTAÑOLA I THORNBERG, Josep. Poética y Arquitectura :[Una Lectura De La Arquitectura Posmoderna]. Barcelona: Anagrama, 1981. ISBN 843390065X. Las tres categorías de Robert Venturi: " *Lo uno y lo otro*" o *la duplicidad de lectura de una forma arquitectónica leído como hecho psico-físico*, "*El elemento de doble función*" o *el doble uso que un elemento arquitectónico puede jugar con respecto a la obra completa y finalmente*, "*El elemento convencional*" o *el uso fuera de contexto original de una referencia icónica concreta con precedentes en arquitecturas previas*"

11 VENTURI, Robert. Complejidad y Contradicción En La Arquitectura. Barcelona: Gustavo Gili, 1972. Contraste paradójico que admite la conjunción aunque en la refiguración arquitectónica.

12 Aristòtil; and VILLAR LECUMBERRI, Alicia. Poética. Madrid: Alianza, 2004. ISBN 842065809X; 9788420658094. El reconocimiento o peripecia deben surgir de la trama misma del argumento, de modo que resulten de los hechos que han sucedido anteriormente, bien por necesidad o por verosimilitud. Pues hay una diferencia notable entre una cosa que suceda a causa de algo o después de algo.

13 Ver nota 8.

14 VITRUVI POL-LIÓ, Marc; and MONTES, Eugenio. De Architectura. Madrid: Ediciones de Arte y Bibliografía, 1973. ISBN 848500518X. La arquitectura descansa en tres principios: la Belleza (Venustas), la Firmeza (Firmitas) y la Utilidad (Utilitas). La arquitectura se puede definir, entonces, como un equilibrio entre estos tres elementos, sin sobrepasar ninguno a los otros. No tendría sentido tratar de entender un trabajo de la arquitectura sin aceptar estos tres aspectos.

15 QUARONI, Ludovico. *Proyectar Un Edificio :Ocho Lecciones De Arquitectura*. Madrid: Xarait, 1980. ISBN 8485434099.

16 VENTURI, Robert. *Complejidad y Contradicción En La Arquitectura*. Barcelona: Gustavo Gili, 1972. p.29- Frente a los problemas que no se puedan resolver, lo puedo expresar con un arquitectura inclusiva en lugar de una exclusiva en la que cabe el fragmento, la contradicción, la improvisación y las tensiones que estas producen.

17 MATEO, Josep L.; URSPRUNG, Philipand PARDO, José L. Josep Lluís Mateo :*Proyectos, Obras, Escritos*. Barcelona: Ediciones Polígrafa, 2005. ISBN 843430984X. p.136 Nuestro mundo contemporáneo caracterizado por la coexistencia simultánea de realidades diversas, nos obliga a menuda a actuar en el límite, en el punto preciso de varias realidades yuxtapuestas.

18 MATEO, Josep L.; ACEBILLO MARÍN, José A.and *Infraestructures del Llevant de Barcelona*. Centre De Convencions Internacional De Barcelona, CCIB. Barcelona: Actar, 2004. ISBN 8495951762. p.12 La coberta es relaciona amb les munyanyes. Pendants, canalons, baixants són com valls, rius llacs. La façana es mou amb el mar.

19 BRU, Eduard; and PINTO DE FREITAS, Rita. *Coming from the South*. Barcelona: Actar, 2001. ISBN 8495273039; 8495273187 p.131 Eduard Bru hace una descripción poética sobre su intervención destacando el paisaje como contexto imprescindible para la comprensión de la escena.

20 BODENMANN-RITTER, Clara. *Joseph Beuys: Cada hombre un artista*. Madrid, 1995. ISBN 9788477745723. Beuys en las conversaciones especifica que interpretar le parece antiartístico. "Con una interpretación prematura se arruina el efecto del cuadro. Primero hay que vivirlo...sólo después puede ser interesante la interpretación"

Créditos

Imagen (1)

El Croquis, nº 49/50, 1985-91, *Miralles/Pinos 1988-1991* p.52-53
<http://www.arquitectura.com/arquitectura/inter/perfiles/miralles/btbw/ci2.htm>

Imagen (2)

El Croquis, nº 100-101, 1995, *Enric Miralles & Benedetta Tagliabue 1995-2000* p.47

Imagen (3)

http://www.culturageneral.net/arquitectura/jpg/museo_de_arte_romano.jpg

Imagen (4)

On Diseño, nº301, Mayo 2009, *Renovación parcial del ayuntamiento*. p.101-105

Imagen (5)

http://www.fundacionsuma.org/blog/wp_content/uploads/2009/01/20090129elpepucul_15.jpg

Imagen (6)

On Diseño, nº258, Diciembre 2004, *Auditorio y palacio de congresos de Castelló de la Plana*.

Imagen (7)

http://farm4.static.flickr.com/3278/3043354178_e090852a72_o.jpg

Imagen (8)

<http://www.epdlp.com/fotos/aalto7.jpg>

Imagen (9)

<http://www.lib.hel.fi/File/3b1810a2-09b5-4047-bef6-d82a7315e200/vallilan-piazza-web.jpg>

Imagen (10)

http://3.bp.blogspot.com/_GPvNiTV6SWg/SfXwBuCpUpl/AAAAAAACsg/ZHTzBaDUxVI/s800/090422-FGB-Llinas-Lesseps3.jpg

Imagen (11)

Archivo personal

Imagen (12)

ELASTEGUÍ MORENO, Mery; MUNTAÑOLA I THORNBERG, Josep and Universitat Politècnica de Catalunya. *Nuevas Estrategias En Proyectos De Rehabilitación*. Barcelona: Edicions UPC, 2001. ISBN 8483014653. p.102-110

Imagen (13)

MATEO, Josep L.; ACEBILLO MARÍN, José A.and *Infraestructures del Llevant de Barcelona*. Centre De Convencions Internacional De Barcelona, CCIB. Barcelona: Actar, 2004. ISBN 8495951762. Anexo.

Imagen (14)

BRU, Eduard; and PINTO DE FREITAS, Rita. *Coming from the South*. Barcelona: Actar, 2001. ISBN 8495273039; 8495273187. p.130-136

Imagen (15)

On Diseño, nº253, Junio 2004, *Instituto botánico de Barcelona*. p.134

Imagen (16)

El Croquis, nº 138, 2005, *RCR arquitectes. Arquitectura española 2003-2007*

Imagen (17)

Archivo personal

2 Estrategias poéticas

2.1 Introducción

Desde un punto de vista significativo, la poética y la arquitectura comparten estrategias. *La arquitectura es una tragedia muda, de la misma manera, que la tragedia es una arquitectura invisible*, siendo ambas esencialmente la misma¹. Estrategias que, en cualquier caso convierten el lugar de intervención en un marco cultural insustituible, en tanto que el usuario descubre su sentido al habitar su contexto determinado como intercambio de significaciones. Un proceso socio-físico que surge con el fin de reorganizar lo antiguo para dejar sitio a lo nuevo generando un nuevo estado de equilibrio. La arquitectura como poética es capaz de resolver los problemas del hombre, con independencia de las distintas influencias particulares y culturales que puedan decidir su formalización, recuperando el sentido creativo y artístico de nuestra profesión.

Sentido que, evidentemente, es social en tanto que surge de imitar acciones que tienen como fin último causar emoción en el usuario. Por tanto, un resultado emocionante con la voluntad de ser significativamente de una determinada manera pero no de una forma determinada sin significado. Estrategias que en consecuencia difieren de esa suma de proyectos que hoy en día buscan un protagonismo a base de mero espectáculo teatral. Así la arquitectura recupera la idea de función, en el sentido más ambicioso posible, para restaurarla en el centro del proyecto, alcanzando su fin último; su fin poético; su fin social.

En el capítulo anterior nos acercamos a la poética mediante ejemplos de la escuela de Barcelona de los años 70, y posteriores, como un grupo de arquitectos relevantes que nos asegura un buen relevo generacional. En esta línea, reivindicando la calidad de la arquitectura catalana, una vez avanzado sobre este tipo de pensamiento complejo, se propone profundizar en los aspectos, manipulaciones o estrategias poéticas que se esconden tras fragmentos de dos obras de forma más específica; el Parlamento de Edimburgo de Enric Miralles y Benedetta Tagliabue (EMBDT) 1998-2004 y el Parque de piedra tosca en la Garrotxa de Rafael Aranda, Carme Pigem y Ramón Vilalta (RCR) 1998-2001. La elección ha sido motivada, tanto por tratarse de proyectos arquitectónicos que pertenecen a esta misma generación, como por compartir y diferir en el empleo y sentido, en cuanto a estrategias poéticas se refiere con escenarios que resultan significativamente semejantes. Propuestas que muestran una postura de equilibrio entre lo antiguo y lo nuevo y, entre lo físico y lo social a la vez que instauran un relativismo cultural limitado por los mismos hechos sociales que determinan la arquitectura. Una reflexión teórica sobre el arte de proyectar que se produce a través de redescubrir el pasado. Un descubrimiento de la estructura generativa de la arquitectura basada en su capacidad poética. Un repertorio de significaciones históricas, culturales y sociales.

Una vez mencionadas las obras y la justificación de su elección, se avanzará a continuación, con una presentación general que permita a modo sintético situar ante los ojos del lector la complejidad de estos proyectos, para posteriormente, desvelar las estrategias poéticas que permiten recuperar la

función social de nuestra profesión estableciendo así una actitud crítica en el proyecto de arquitectura.

Notas

1 MUNTAÑOLA I THORNBERG, Josep. Poética y Arquitectura :[Una Lectura De La Arquitectura Posmoderna]. Barcelona: Anagrama, 1981. ISBN 843390065X.p.63 Muntañola explica los parecidos estructurales que existen entre la arquitectura y la poética. Recordando a Hölderlin anuncia que ambas son esencialmente la misma.

2 Estrategias poéticas

2.2 Presentación general de las obras que se usan como ejemplo

2.2.1 El parlamento de Edimburgo 1998-2004

Antecedentes históricos

El antiguo parlamento de Escocia llamado "*The Three States*" (1), fue absorbido en el año 1707 con la firma del "*Treaty of the union*", por el parlamento de Gran Bretaña, ubicado en Londres. Durante tres siglos, Escocia estuvo esperando la ocasión a que su elemento de identidad nacional le fuera devuelto. A finales del siglo XIX la idea de "Home Rule", el autogobierno, ya era una causa. El robo de la "piedra de Scone" en 1950, símbolo nacional que había sido depositada por el rey Eduardo I en 1296 en la abadía de Westminster, en Londres, y su posterior devolución en la abadía de Arbroath, en Escocia, envuelta por la bandera de San Andrés, supuso una declaración formal de la idea de independencia. En 1973 la comisión Kilbrandon creada por el gobierno laborista de Harold Wilson recomendó el establecimiento de un nuevo Parlamento escocés. Así en 1996 la "piedra de Scone"¹, fue trasladada al Castillo de Edimburgo. En 1998 la ley de Escocia fue aprobada impulsando la idea del nuevo parlamento y la posterior convocatoria del concurso internacional ganado por el estudio EMBDT de Barcelona.

El lugar

El proyecto del parlamento tenía una deuda histórica con los ciudadanos escoceses: por una lado devolverles su identidad y por otro hacer que se sintieran representados. Para ello, Escocia y Edimburgo tenían que entenderse como lo que son, tierra de bosques, de agua, de castillos y de mitos. Paisajes verdes con playas y acantilados (2), llanuras que son montañas (3) y lagos (4) que dividen el territorio debido a su inmensidad. Un lugar con una topografía compleja, entre la costa y sus montañas, con sus volcanes y la formación de sus atalayas. Un lugar simultáneamente urbano y rural. Una ciudad compleja y ambigua.

El solar

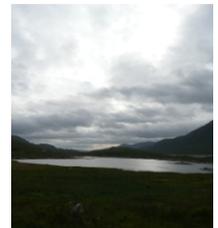
La ubicación escogida para el solar fue el final del eje histórico Royal Mile de Norte-Sur que une los jardines de Carlton Hill y el Holyrood Palace con los jardines de la Princess street, en cuya cima se asienta el Edinburgh Castle. Un área periférica (5) del casco antiguo que conformaba un descampado rodeado por colinas de roca volcánica y vegetación como las de Carlton Hill o Salisbury Crag, pero a la vez vinculada a la ciudad vieja a través de uno de sus extremos, junto los restos de una vieja destilería preexistente llamada Scottish and Newcastle Breweries y el antiguo palacio del siglo XVII Queensberry House, y a lo largo de Canongate hasta High Street.



(1) Antiguo parlamento de Escocia en Edimburgo 1639-1707



(2) Acantilados de Seaton en Arbroath.



(3) Llanuras en el puerto de Glen Coe cerca de Fort William.



(4) Loch Ness divide el territorio de las Highlands, entre Inverness y Fort William.

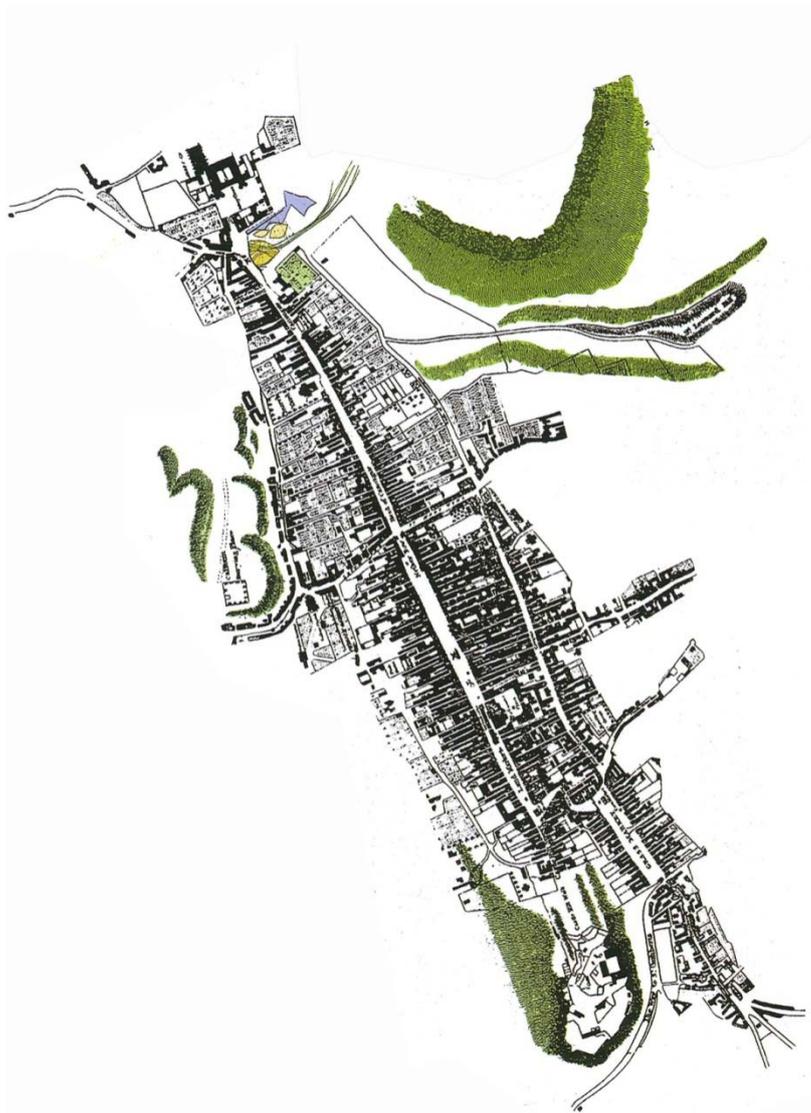


(5) Imagen del solar en Holyrood antes de la intervención en 1998.

La propuesta

Los dibujos presentados al concurso de EMBDT destacaban, a diferencia de otras propuestas (6), por no partir de tipologías predeterminadas sino que más bien trataban de profundizar en la esencia de las cosas para así responder a las necesidades reales, del lugar y las de sus ciudadanos, de forma personal, novedosa, creativa y poética.

Un Parlamento integrado en la ciudad y conectado con la naturaleza. Una pequeña agrupación de hojas verdes (7) que a través de sus ramas se fundía con el paisaje de Salisbury Crags. Así es como el edificio surgía de la ladera para acercarse a la ciudad. Una incorporación de lo nuevo desde la perspectiva del diálogo con lo existente, la historia local, la memoria del lugar, la tradición, las trazas físicas, sociales y culturales.



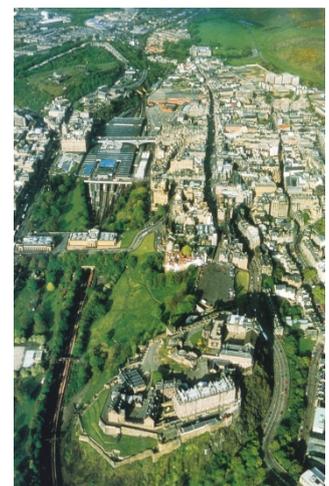
La propuesta insertada en The Royal Mile de EMBDT



(6) Propuestas presentadas de Richard Meier (arriba) y Michael Wilford (debajo).



(7) Boceto realizado por EMBDT. Se muestra la inserción del nuevo Parlamento en el territorio. Al fondo se dibuja el paisaje de Salisbury Crags.



Vista aérea de la Royal Mile

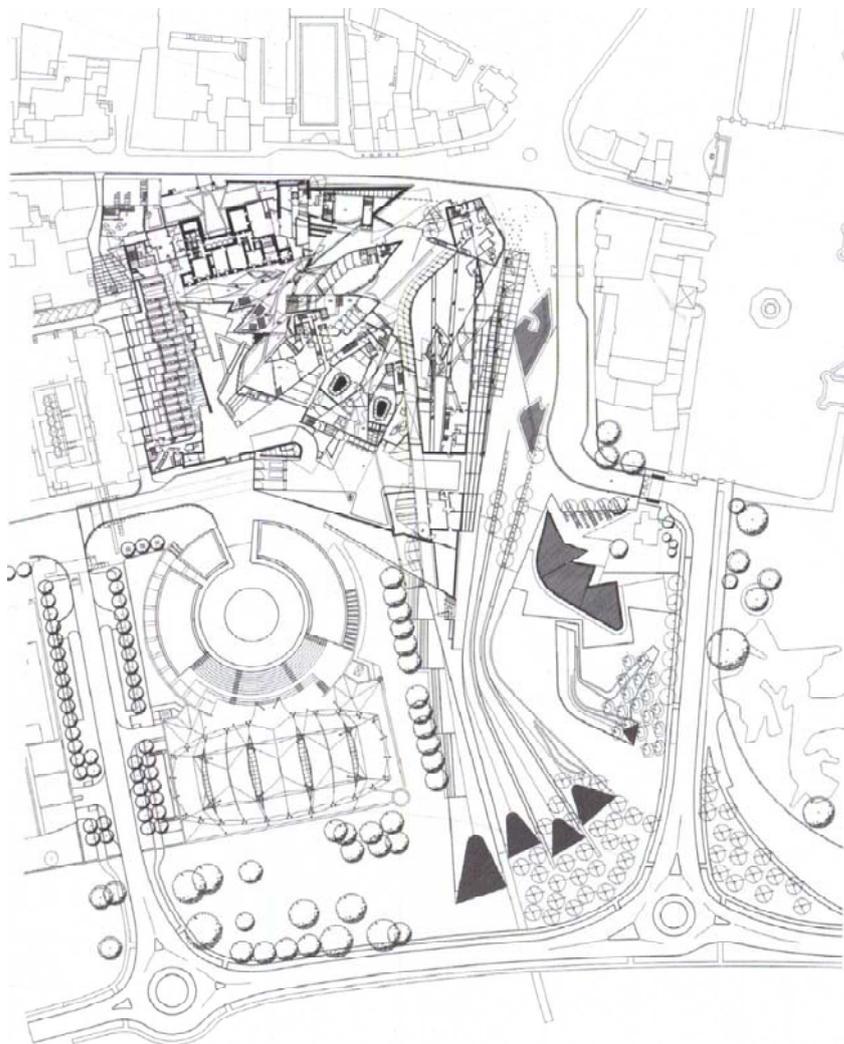
El proyecto

El proyecto no tiene la pretensión de sobresalir y destacar de forma diferenciada en la ciudad (8) aunque su presencia sea de una gran identidad. La escala de los diferentes elementos que componen el conjunto ayudan al encaje de las vistas, de los elementos históricos de la ciudad como son el Holyrood Palace, la Royal High School y el monumento a Robert Burns, y de la naturaleza como la roca de Arthur's seat o Salisbury Crag.

El programa del edificio se compone de seis elementos principales relacionados entre sí; el **hall principal** con los servicios públicos, **la cámara de debate** y **la torre de los medios** de comunicación, **las cuatro torres** del comité, los **edificios Canongate** con usos destinados a finanzas y centro de información, el **edificio de los miembros parlamentarios**, la restauración de la **Queensberry House** para usos del ejecutivo y el **garden lobby** como centro de reunión formal.



(8) Vista desde Arthur's seat. Los monumentos de la ciudad son percibidos desde el parlamento.



Planta emplazamiento



Vista aérea lado Norte

El edificio del **hall principal** contiene la recepción, la zona de exposición permanente, guardería, restaurante, servicios y tiendas ubicados en la planta baja. La sala principal está formada por tres bóvedas inclinadas de hormigón con la *Saltire cross* (9) inscrita y con un lucernario en cada una de ellas que permite la entrada de luz natural. Por encima del foyer se encuentra la cámara de debates con los 130 pupitres colocados en forma de teatro griego, con sus mil doscientos metros cuadrados. Dominan las artesanales cerchas estructurales de madera, los pupitres antropomórficos y nuevamente las grandes entradas de luz natural. Junto a la cámara de debates se asienta la torre de los medios de comunicación. Un edificio de cuatro plantas ubicado justo en la esquina de Horse Wind con Canongate. La planta baja comparte acceso con la sala principal, oficinas de prensa escrita e instalaciones de conferencias. En el resto se encuentran las oficinas de unidad de difusión como las instalaciones de prensa principal y las oficinas para periodistas de la televisión. **Las cuatro torres** (10) con cinco plantas rodean por detrás la cámara de debate de los diputados. Acomodan las salas de comités y oficinas de empleados en la torre una y dos y las oficinas para los ministros y personal del parlamento en las torres tres y cuatro. Destaca la geometría compleja de los tejados con voladizos de doble curvatura construidos con estructura de hormigón pretensado y los techos con forma de botes de pesca boca abajo. El **edificio de Canongate** (11) está situado junto a Queensberry house, e incorpora un edificio totalmente nuevo con dos pisos, en voladizo, detrás del muro original. Detrás de la antigua fachada se encuentran las oficinas de finanzas y en la parte nueva del edificio se encuentra el centro de información y el personal de tecnologías. Por razones de seguridad el muro de Canongate fue modificado y reforzado de forma muy creativa a través de muros prefabricados de hormigón con incrustaciones, de piedras seleccionadas de todas las regiones de Escocia y citas grabadas de sus principales escritores. El **edificio de oficinas** (12) de los miembros parlamentarios muestra un ritmo semejante al de los edificios colindantes. Los elementos fragmentados y la fachada escalonada con seis plantas en el extremo Norte y cuatro en el extremo Sur son un mediador entre las cuatro torres del parlamento y las viviendas de alrededor. El edificio alberga un conjunto de celdas de quince metros cuadrados prefabricadas de hormigón con un techo nuevamente abovedado. En la fachada Oeste se dispone de una ventana provista de un asiento y en la fachada Este se sitúan los corredores que dan al jardín interior.



(9) Interior del Hall. La Saltire Cross o la cruz de San Andrés es un símbolo histórico en Escocia y otras culturas.



(10) Interior de las salas de comités en una de las cuatro torres.



(11) Vista del edificio Canongate y el muro con las inscripciones.



(12) Vista del edificio de los parlamentarios desde Reid's close.

El edificio de **Queensberry House** (13) es un antiguo palacio del siglo XVII, configurado con forma de "u" abierta al paisaje circundante, que se decidió conservar y restaurar. El 1803 el edificio fue utilizado como hospital público y más tarde como cuartel del ejército añadiéndose una planta más. En su continua transformación el 1833 se convirtió en hogar del refugio y el 1945 fue nuevamente un hospital. En 1996 cesó su uso y la destilería Scottish and Newcastle Breweries adquirió el inmueble hasta que en 1996 fue adquirida por la oficina de Escocia. Lo que podía parecer una consideración cuidadosa del lugar se convirtió en una reordenación conveniente. El proyecto consideró el legado histórico registrando sus funciones, devolviendo su apariencia y altura original sin renunciar a los nuevos usos como son la entrada al Staff, las oficinas administrativas y los despachos para la presidencia.

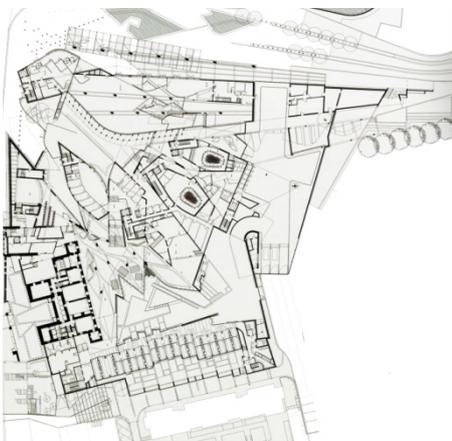


(13) El edificio Queensberry House integrado con el Garden Lobby.

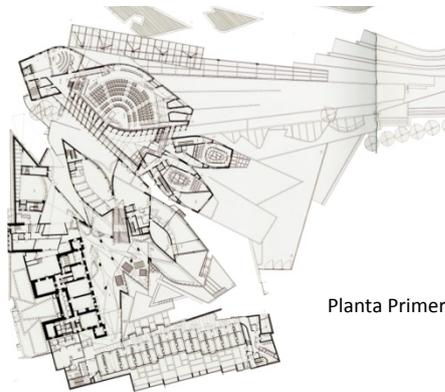
El **Garden Lobby** (14) permite acceder a Quenssberry house, a los despachos de los parlamentarios, a la cámara de los diputados, a Canongate, a las estancias de los comités y al restaurante. Su espacio se concibe como un lugar donde caben las reuniones informales tanto de visitantes como de personal. El observador se halla sumergido en un antiguo claustro en medio de una ebullición primaveral de plantas y formas. Un fabuloso vestíbulo que incluye en el área exterior el Parliament Garden donde se ubicaba la cámara de Quenssberry House formada de plataformas estratificadas con un pequeño huerto con flores. Destacan las doce claraboyas con forma de elipsoide alargado que iluminan cenitalmente el espacio.



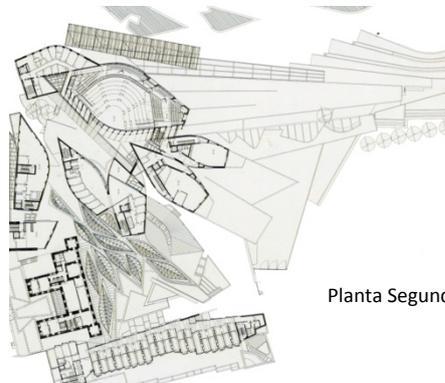
(14) Vista interior del Garden Lobby.



Planta Baja



Planta Primera



Planta Segunda

Notas

1 BIGAS VIDAL, Montserrat. Enric Miralles. Procesos Metodológicos En La Construcción Del Proyecto Arquitectónico. UB, 2006. ISBN B.4995-2010 / 978-84-692-8993-8 La piedra de Scone tenía inscrita la frase "a menos que los viejos videntes finjan y los ingeniosos magos sean ciegos, los Escoceses han de reinar en donde esta piedra ellos han de encontrar"

Créditos

Imagen (1)

http://en.wikipedia.org/wiki/File:Parliament_House,_Edinburgh.JPG

Imagen (2) (3) (4)

Archivo personal

Imagen (5)

El Croquis, nº 100/101, 1998, *Enric Miralles & Benedetta Tagliabue* p.144

Imagen (6)

<http://www.scottish.parliament.uk/vli/holyrood/projHistory/docs/pdf/RichardMeierAndPartnersKeppieDesign.pdf>

<http://www.scottish.parliament.uk/vli/holyrood/projHistory/docs/pdf/MichaelWilford.pdf>

Imagen (7)

BALFOUR, Alan. *Creating a Scottish Parliament*. Studio LR, 2005. ISBN ISBN 0-9550016-0-9.p.62-63

El Croquis, nº 100/101, 1998, p.142

MIRALLES, Enric, et al. *EMBT :Enric Miralles, Benedetta Tagliabue : Work in Progress = Estado De Las Obras = Estat De Les Obres : 01 112006*. Barcelona: Col·legi d'Arquitectes de Catalunya, 2006. ISBN 8496185923. p.112

Imagen (8)

El Croquis, nº 144, 2009, *EMBDT 2000-2009 Miralles / Tagliabue* p.150-151, 152

Imagen (9)

Archivo personal

Imagen (10) (11) (12)

El Croquis, nº 144, 2009, *EMBDT 2000-2009 Miralles / Tagliabue* p.175, 159, 177.

Imagen (13)

http://farm1.static.flickr.com/31/45387189_a176348cdf_o.jpg

Imagen (14)

<http://www.scottish.parliament.uk/nmCentre/images/latest/PreviewPages/PreviewPage52.htm>

2 Estrategias poéticas

2.2 Presentación general de las obras que se usan como ejemplo

2.2.2 El parque de piedra tosca 1998-2001

Antecedentes históricos

La desamortización de Mendizábal en 1836 fue una gran revolución económica en nuestro país con consecuencias importantes en la historia social catalana. Mediante subasta pública se pusieron en el mercado las tierras y bienes productivos que estaban en poder de la Iglesia Católica con el fin de aumentar la riqueza nacional y crear una burguesía y clase media de labradores propietarios. Miles de familias necesitadas en los siglos XVIII y XIX pudieron crear un patrimonio productivo garantizando la explotación económica hasta el presente como en el caso del parque de piedra tosca ubicado en el municipio de Les Preses. Sin embargo, debido a la dificultad de mecanización de las tierras y de la demanda de mano de obra en otros sectores, los bosques fueron abandonados por el hombre iniciándose un proceso de degradación, que convirtió el lugar, en un espacio de ocupación ilegal, actividades furtivas y barraquismo. Finalmente en 1982 el bosque fue incluido en el parque natural de la zona volcánica de la Garrotxa surgiendo la necesidad de protección como profundo valor histórico y paisajístico.

El lugar

La región volcánica de la Garrotxa se extiende por el valle alto del Fluvià y los valles altos de Brugent i de Llémna siendo el mejor exponente de paisaje volcánico de la Península Ibérica (1). De vegetación diversa con un clima particularmente húmedo nos encontramos en una región de montaña media, con espectaculares conos volcánicos mezclados con bosques de robles y hayas (2), capas de basalto con imponentes bancales agrícolas y pueblos encaramados hacia las colinas. La colada de lava del volcán Croscat (3) se extendió por los municipios de Santa Pau, Olot y Les Preses originando paisajes de piedra seca en las tierras planas del Norte de Catalunya. El predominio de tierras áridas en la cuenca mediterránea estimuló la adopción de esta forma de construcción¹ y preparación de los campos en los cultivos de secano.

El solar

Se trata de un antiguo bosque de robles lleno de protuberancias llamadas *tossols* que la propiedad del monasterio de San Benet de Bages en la época liberal lo cedió para la explotación agrícola a la gente próxima de Olot (4). Las condiciones peculiares del sustrato hizo que el hombre en la necesidad de explotación, eliminara la masa forestal de robles y retirara las piedras de los campos para mejorar sus cultivos configurando así la dimensión de los campos en función de su capacidad de trabajo. Esto transformó el paisaje en caminos y límites construidos con muros de piedra "tosca" y pequeñas "barraques" que sirven y servían para refugiarse de los fenómenos atmosféricos y proteger a los animales. Se estima una cantidad de 200.000m³ de piedra seca en una longitud de 150Km de muros laberínticos. El acceso, peatonal y rodado para servicios, es a través de la antigua vía de tren Girona-Olot, transformada en el actual carril bici que discurre junto el río Fluvià. En el antiguo apeadero de Codella se encuentra el acceso al parque siendo el punto de referencia dentro de los caminos, paredes de piedra seca, cabañas y campos preexistentes.



(1) Vista actual aérea de la Garrotxa.



(2) Vista actual en el interior de la Fajeda d'en Jordà en 2010.



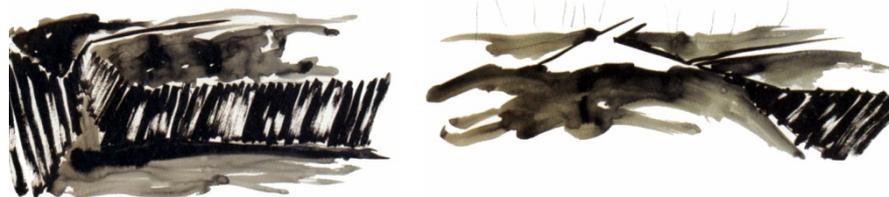
(3) Imagen actual del interior del volcán Croscat.



(4) Imagen del solar antes de la intervención en 1998.

La propuesta

Destacan en los bocetos, ordenamientos secuenciales de formas abstractas que interrumpen a la vez que se funden en un paisaje conformado por trazos horizontales expansivos. La intervención propuesta es a la vez, la creación de un espacio preámbulo para adentrarnos hacia un mundo volcánico, como también la creación de un recorrido señalado a través del cual podemos reconocer antiguos caminos que limitan los espacios de cultivo, con sus muros y sus barracas resultado de un pasado recuperado por el hombre. Predisponer al usuario para descubrir un paisaje único, volcánico y social. Muros, cabañas y campos de cultivos tradicionales conforman una perfecta armonía con los usos que surgen en una nueva lectura del lugar.



Bocetos RCR de la propuesta

El proyecto

El proyecto es una intervención paisajística que enfatiza el valor ecológico y etnográfico del lugar. Un proyecto de arquitectura que predispone al visitante antes de adentrarse en un mundo complejo, histórico y social (5). Una vez en el interior, veintiséis señales ayudan a redescubrir la naturaleza y el origen del lugar (6). Un laberinto de caminos sociales que culminan y parten en el antiguo apeadero de Codella.

En el interior del parque, podemos encontrar varios tipos de muros y barracas construidas con piedras, provenientes de la superficie de las coladas lávicas, fruto del trabajo de los campesinos que habitaron el lugar. Los muros y las barracas permiten el paso de agua entre las piedras que lo construyen funcionando como auténticos muros drenantes (7). La propia predisposición permite la creación de un medio biótico en su interior muy apreciado por la flora y la fauna del lugar². Piedras utilizadas en los muros como límite de parcelas, de contención de tierras o de ambas a la vez. Las barracas también presentan tres tipologías básicas determinadas por su ubicación. Así existen las que se ubican en medio del muro como un agujero, al final como un refuerzo, o en una esquina como elemento singular (8).

Los muros y barracas son combinados de forma heterogénea en los diferentes ámbitos señalizados. No existe un orden de creación en tanto que fue concebido de forma singular por cada agricultor respondiendo a unas necesidades específicas. La conclusión formal responde a un mundo complejo como es el de la piedra seca y sus características. Los muros se construyeron con piedras volcánicas colocadas en seco con un peso máximo de sesenta kilos. Muros de gravedad que disminuyen en altura formando un talud con inclinaciones entre cinco y diez grados. Los cimientos suelen tener poca altura situándose entre veinte y cuarenta centímetros de profundidad. Las barracas como resultado de la necesidad de conformar un lugar para protegerse de los fenómenos atmosféricos también utilizan el



(5) Entrada actual al parque de piedra tosca (acceso apeadero de Codella.)



(6) Se puede observar varias señalizaciones dispuestas en el interior del parque para guiar al usuario.



(7) La disposición de las piedras en los muros y la ausencia de material adherente permite el paso del agua.



(8) Se pueden observar los tres tipos de barracas que hay construidas en el interior del parque.

mismo material integrándose perfectamente en los muros con dimensiones muy variables. La barraca ubicada en medio del muro se construye como en espiral añadiendo losas basálticas a dos aguas para la cubierta. Las que conforman la esquina presenta una planta más redonda con una cubierta en espiral. Las ubicadas al final del muro se basan en unos arcos de piedra que soportan las losas de una cubierta plana.

Después de una importante actuación de limpieza y recuperación de los elementos característicos del espacio se introdujeron nuevos cultivos tradicionales así como nuevas plantas aromáticas autóctonas resultando una peculiar combinación que integra diversos usos en un mismo territorio (9). Usos que provienen del pasado y otros propuestos para el futuro. Un parque agrario donde perdura el legado de la piedra seca a la vez que vuelve a dar sus frutos como sucedía en el pasado. Espacios que son interpretados de nuevo dando lugar a nuevas lecturas y a nuevos usos siendo respetuosos con el medio ambiente dando respuesta a otras necesidades.



(9) Se han recuperado parte de cultivos tradicionales como el alforfón, las habichuelas y frijoles o plantas aromáticas como el romero, la menta y la lavanda.



Emplazamiento parque piedra tosca y accesos.



Imagen del solar 2001

Notas

1 TARRAGÓ, Salvador; and Centre Internacional d'Estudis del Patrimoni Construit. *Construcció De Pedra Seca* :Seminari Internacional De Construcció De Pedra Seca. Barcelona: Ediciones del Aguazul, 2005. ISBN 849645908X. p.9- Forma de construcción que remite a formas tradicionales de construcción del pasado como los monumentos megalíticos egipcios, griegos o romanos o construcciones rurales aplicadas por el resto del mundo.

2 TARRAGÓ, Salvador; and Centre Internacional d'Estudis del Patrimoni Construit. *Construcció De Pedra Seca* :Seminari Internacional De Construcció De Pedra Seca. Barcelona: Ediciones del Aguazul, 2005. ISBN 849645908X. p.93- Se cita la fauna y flora del lugar como inventario biológico posible en parte a la disposición o configuración de los muros de piedra seca.

Créditos

Imagen (1)

http://1.bp.blogspot.com/_X2foEUr1t-E/SwOKCfKiWQI/AAAAAAAAABE/gNMm3ci-o2k/s1600/volcans.jpg

Imagen (2) (3)

Archivo personal

Imagen (4)

El Croquis, nº 138, 2005, *RCR arquitectes. Arquitectura española 2003-2007 p.31*

Imagen (5) (6)

Archivo personal

Imagen (7)

RCR Aranda Pigem Vilalta Arquitectes. *RCR Arquitectes :2003-2007 : [Los Atributos De La Naturaleza = the Attributs of Nature]*. Madrid: El Croquis, 2007. ISBN 9788488386472.

Imagen (8) (9)

Archivo personal

Otros

El Croquis, nº 138, 2005, *RCR arquitectes. Arquitectura española 2003-2007 p.30-31*

2 Estrategias poéticas

2.3 Estrategias poéticas en el parlamento de Edimburgo 1998-2004

La obra de Enric Miralles (1983-2000) y concretamente el Parlamento de Edimburgo (1998-2004) destaca por alusión constante a un método¹ poético. En los fragmentos de esta obra, finalizada de forma póstuma por Benedetta Tagliabue, encontraremos estos aspectos como parte de una estrategia de proyecto. Precisamente porque la obra de Enric Miralles no fue finalizada en vida, a pesar por la historia de la arquitectura, convirtió este proyecto en un punto y seguido en su apasionado discurso. Una visión del mundo como algo inacabado, sin límites físicos y temporales, en continua transformación por la cultura que ha estado allí, la realidad física del momento y el devenir constante del tiempo. Entender las *influencias de Miralles*² permitirá situarse en un contexto particular para entender los mecanismos resultantes reinterpretados e interrelacionados en el lugar de intervención.

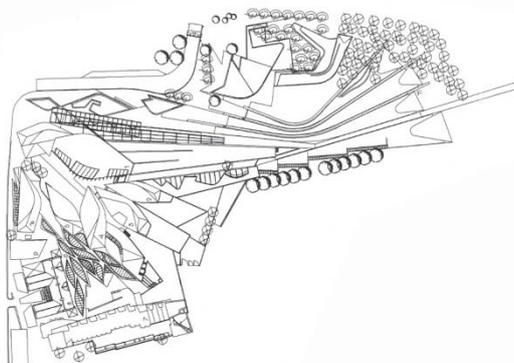
Para poder entender un proceso creativo debemos conocer la realidad cultural influyente en el lápiz diligente del artista. En este sentido, en el discurso de Miralles no falta el pensamiento situacionista como búsqueda de nuevos métodos y respuestas hacia una arquitectura contextualizada como parte de una estrategia estética. La exploración de soluciones específicas para situaciones locales capaces de ser apropiadas para sus residentes recuerda la generación del Team 10 de los años 60 y en particular a los Smithson con el pensamiento del deber del edificio en relación a su integración en el tejido urbano. Interés que a su vez recupera el pensamiento de Viaplana en relación nuevamente a la arquitectura del lugar y en la producción de la calidad que los usuarios necesitan. Influencias y respuestas a la arquitectura post-modernista con un entendimiento más complejo en relación a los diálogos de contexto y sus estratos de historia; por tanto, los distintos momentos de un lugar.

El resultado es una arquitectura compleja, ambigua, exuberante³, que surge del uso constante de metáforas y de analogías, con gran precisión en el gesto pero también con despreocupación por la forma⁴ de los edificios. Precisas construcciones de una representación poética, se exhiben en una arquitectura a partir de influencias figurativas, generando así distintos puntos de vista que consiguen poner en crisis una determinada forma de pensar interactuando con la sociedad. El espacio se convierte así en un lugar donde el tiempo es relativo⁵ y por tanto adquiere la posibilidad de ser distintos tiempos a la vez y en cada una de sus partes.

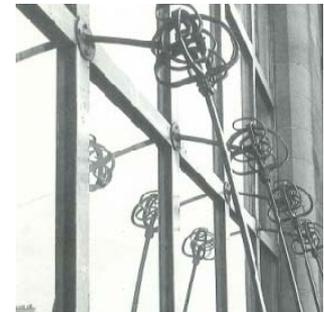
2.3.1 Imitar una acción como lugar de vida.

Se citan fragmentos del proyecto que se consideran como resultado de una prefiguración poética del lugar. Se han escogido los fragmentos que contienen el argumento principal de la obra y que permiten una comprensión esencial de la acción que se imita puesta en su contexto temporal y espacial. En el resto de apartados se citaran otros argumentos que provienen de acciones poéticas que componen y ayudan a la comprensión de una idea motriz. De esta manera podemos considerar que estamos ante una obra compleja con múltiples argumentos como parte de un proceso creativo.

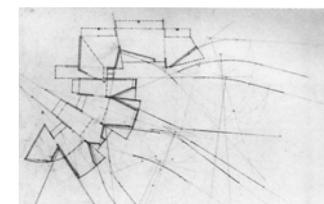
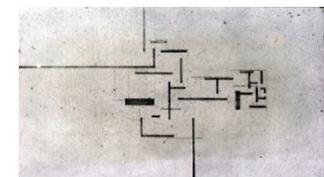
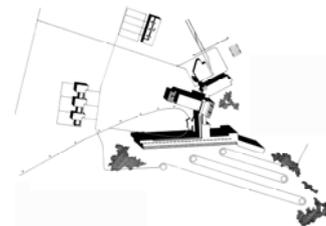
La poética como proceso creativo se produce a través de imitar una acción que ha sido con el objetivo de establecer una diferencia seria y completa en la posibilidad de ser. Escocia con el parlamento de Edimburgo recuperaba trescientos años de su identidad nacional y la posibilidad de representar de nuevo a sus ciudadanos en una intervención arquitectónica. El escenario de la acción se situaba entre la naturaleza volcánica de las atalayas de Salisbury Crags y las trazas físicas, sociales y culturales del eje histórico Royal Mile. Un lugar de memoria requería un trabajo de memoria⁶. EMBDT sirviéndose de una estrategia poética imitó una acción como lugar de vida en tanto que hizo presente un lugar del pasado a través de la reconstrucción de su ausencia, con el fin de reorganizar lo antiguo para dejar sitio a lo nuevo. La pretensión de Miralles era construir un parlamento con la misma tierra del lugar y que esta representara a sus ciudadanos. Tenía que trabajar con la realidad física del momento pero también con la realidad de todo lo que había estado allí. Miralles hizo emerger de la tierra un anfiteatro que construiría el edificio figurando los orígenes democráticos del clan de ancianos que se reunía en el bosque. Esta acción propiciaba un ágora⁷ pública que permitía que los ciudadanos se sentaran y pensarán en una posición cercana y similar a la que se producía en la cámara de debate del interior del parlamento. Los propios ciudadanos de Escocia podrían decidir sobre su nación reunidos en nuevo paisaje escocés reinterpretando el sistema de una cávea de un teatro griego. El lenguaje utilizado establece un punto de conexión con las analogías vegetales utilizadas por R.Mackintosh (1), como elemento que permite pasar de un sentido literal a un sentido figurado como síntesis de unión de la ciudad con el territorio. A su vez los muros enraizados en el suelo que se extienden más allá de los límites del espacio interior del proyecto, surgen con el mismo sentido que sucedía en la casa Brick Country de Mies van der Rohe, los espacios abiertos de Wright o en las terrazas ajardinadas del Sanatorio de Paimio de Alvar Aalto o como fruto de un ensayo previo en la Biblioteca Pública de Palafolls.



Planta emplazamiento parlamento EMBDT 1998-04

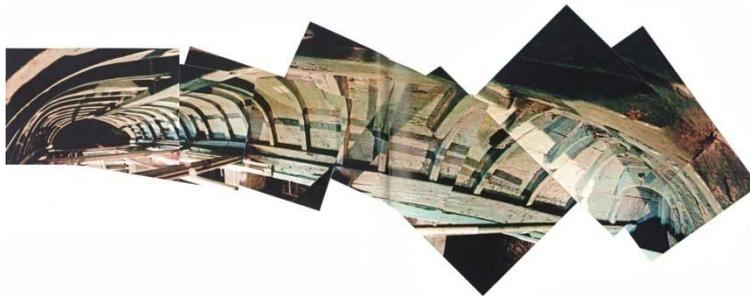


(1) Arriba boceto de EMBDT. Se muestra la inserción del nuevo parlamento en el territorio. Debajo detalle vegetal en la fachada de la calle Rose del edificio de la escuela de arte de Glasgow 1897-1899 de Rennie Mackintosh. Miralles escribió sobre la lógica organización de las formas vegetales recordando a Mackintosh. Alan Balfour: Creating a Scottish parliament.p62-63.

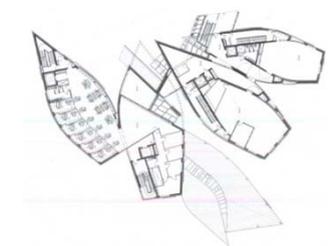
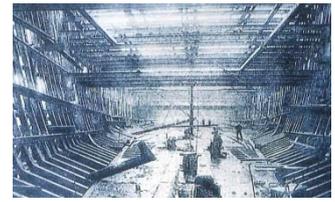


La casa Brick Country de Mies van der Rohe 1923, el Sanatorio de Paimio de Alvar Aalto 1927-33 y la biblioteca de Palafolls de Miralles en 1997-07.

El acto de construir se transforma en una necesidad de habitar sin precederse uno al otro. Se construye porque se ha habitado considerando el acto de construir como una necesidad de habitar. Miralles mostró expresamente en el concurso del parlamento unas antiguas sardineras (2) depositadas por el territorio transformadas en refugios como "*imágenes⁸ que permanecen fijadas en nuestra mente...*". Acto mental de habitar para construir y construir para habitar en tanto que sistema de permanecer o intervalo que hay que recorrer⁹. La estructura significativa de estas barcas aparece fijada en las cuatro torres del parlamento, el jardín artificial o incluso los interiores de las salas de comité (3) recuperando el sentido original de la acción imitada *fijando un nuevo refugio en el camino*. La suma de estas barcas libres y abandonadas en el solar son complementarias a las operaciones de circulación de ir y venir entre los contenidos de los distintos programas que tanto recuerda a los espacios intersticiales que aparecen en la planta baja de la sede del círculo de lectores en Madrid o a las planimetrías de Alvar Aalto como por ejemplo en el auditorio de Kulttuuritalo en Finlandia. Por otro lado las escarpadas fachadas del parlamento y su configuración fragmentada se acerca a la composición de un entorno más inmediato a la vez que sugiere una nueva analogía con los acantilados del paisaje escocés, que encuentran probablemente en Arbroath (4) su fuente de inspiración. Figuración, por tanto como elemento capaz de generar intriga en la acción y capacidad de generar un nuevo mundo de significaciones culturales.



Fotomontaje EMBDT 1998 - Barco museo naval de Barcelona



(2) Arriba barcos invertidos típicos de las costas escocesas reutilizados como refugios. *Hay algo de su forma, flotando en el paisaje que debería formar parte de nuestro proyecto.* Miralles.El croquis 100-101,p.146.



(3) Arriba el jardín artificial y las salas de comité del parlamento de Escocia.



(4) La fragmentación del edificio se identifica con la tipología urbana a la vez que las contundentes fachadas de las torres nos devuelven al territorio más inmediato.

2.3.2 La configuración de la escena de la acción.

Se citan fragmentos del proyecto que se consideran elementos que permiten construir un escenario poético. Se han tenido en cuenta los útiles escenográficos que permiten generar intriga como parte de una escena dramática y que a su vez mediante una confrontación de relatos ayudan a descubrir la ficción fijada en el espacio.

Los materiales atemporales, las luces y sombras, el juego entre el interior y exterior, el agua y sus reflejos se convierten en elementos que preparan la escena donde tiene lugar la acción. La escenografía colabora en generar la estructura dramática de la acción a la vez que intenta *esclarecer lo inextricable*. Intriga necesaria para mantener tensión en el drama para conducir al espectador hacia el reconocimiento de la acción para así alcanzar la emoción artística como fin poético.

La luz natural es utilizada como expresó Miralles, para *reflejar las propias condiciones cambiantes del lugar*¹⁰. Los lucernarios que hay en las zonas del foyer sobresalen del nivel de la cubierta ocultando la fuente de luz en el interior de los espacios adquiriendo la sensación de misterio como espacio enigmático. Luces y sombras muestran el paso del tiempo haciendo variar el espacio cavernoso generado por muros curvos con techos abovedados. El uso de la luz en la cámara parlamentaria también juega un papel fundamental en la obra. Las cerchas laminadas de madera, no sólo recuperan el sistema de la antigua construcción del parlamento sino que permiten elevar una de las zonas laterales para favorecer la captación de luz (5). De esta manera los elementos locales, con su historia y su naturaleza se incorporan en el interior de la cámara a la vez que las personas que se encuentran en el ágora exterior, sentadas y pensando en una posición similar, establecen conexión visual con sus parlamentarios. La gran escala del espacio se disminuye gracias a la utilización de unas sillas antropomórficas, ensayadas previamente en el Círculo de Lectores de Madrid (6) y que pueden recordar al recurso paradójico ya conocido de Asplund, Alvar Aalto o Juha Leiviska en sus respectivas bibliotecas (7) Recurso que humaniza el espacio y que gracias a la luz permite comunicar con el exterior desvelando la metáfora construida sobre la representación de los ciudadanos en el parlamento. De la misma forma los doce lucernarios que aparecen en el Garden Lobby se encargan de establecer conexión visual con otros elementos de la propuesta. Elementos que forman parte del pasado como el Queensberry House (8) y su jardín, con otros que forman parte del futuro como es el propio parlamento.



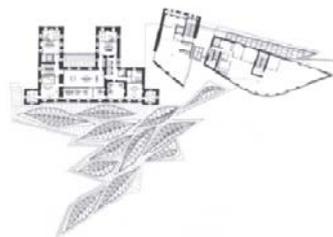
(5) La luz permite comunicar el interior con el exterior. Los ciudadanos pueden decidir junto sus parlamentarios. Las sillas antropomórficas son un recurso para dar una escala humana a una cuando está vacía .

(6) A la derecha el interior del Círculo de Lectores 1990-91.



(7) Se muestran fragmentos de las tres conocidas bibliotecas. Comparten el juego de materiales para conseguir un efecto paradójico; ver un pequeño espacio en una gran sala. Acercar la arquitectura al hombre.

(8) Los lucernarios del garden lobby no sólo ayudan a manifestar las condiciones atmosféricas cambiantes sino que establecen conexiones históricas con la ciudad.



La admiración¹¹ de Miralles por la obra de Louis Khan hace pensar en una posible confrontación de relatos en tanto a la significación de la luz como lugar mental¹². Luz que nos ayuda a observar lo que el espacio quiere ser y por tanto a tomar conciencia del lugar que pertenece a todos y que existe en la suma de voces de la mente de cada persona. Luz misteriosa y enigmática pero a la vez reveladora de las condiciones cambiantes del lugar como aparece en los lucernarios que hay en las zonas del foyer del parlamento (9) o en los anteriores proyectos de Tiro con Arco en Barcelona (10) o el Cementerio de Igualada (11). La fuente de luz se oculta para generar una atmosfera de intriga necesaria para la generación y comprensión de la metáfora. Por otro lado, el gran parecido que existe con la estructura que soporta los lucernarios del Garden Lobby con las cubiertas a dos aguas de los edificios fragmentados de la propia ciudad de Edimburgo o con los lucernarios que aparecen sobre la escalera principal de la Escuela de Arte de Glasgow (12) de R.Mackintosh establecen analogías como parte de un proceso creativo y poético.



(9) Foyer parlamento de Escocia 1998-2004

(10) Interior Tiro con arco Miralles 1989-92

(11) Deposito forense y servicios en el cementerio Igualada de Miralles 1985-1991

La luz natural empleada por Kahn es fundamental para generar esa serie de espacios enigmáticos capaces de generar intriga en el espectador. Se muestra el IIM Ahmedabad en la India 1962-1974.

La luz artificial también prepara la escena donde tiene lugar la acción. Bajo las bóvedas cavernosas con planos inclinados en la zona de servicios comunes de la planta baja cuelgan unas lámparas que irremediamente nos devuelve al escenario con carácter subterráneo de los castillos escoceses. Surgen paralelismos con el mismo sistema utilizado de lámparas colgantes que hay en la sala del director o en los sótanos de la escuela de Arte de Glasgow (13). En contraposición, la gran cantidad de cámaras y focos de halogenuros metálicos en el interior de la cámara de los parlamentarios, más acorde con los tiempos modernos, componen un bosque tecnológico que ayuda a esclarecer sobre la necesidad de establecer diferencias reconstruyendo un pasado sin renunciar a las necesidades de un presente.



(12) Se pueden observar analogías constructivas con el patio de luz de la escalera principal de la escuela de arte de Glasgow.

Luz como *atmosfera*¹³ que permite generar cierta tensión entre el exterior y el interior, entre lo presente y lo ausente entre la metáfora y su estructura de significado. *Una inefable sensación de lugar que propicia la concentración al sentirnos envueltos y sostenidos por el espacio.* Luz como *posibilidad de ser* y como posibilidad de percibir el espacio. Luz por tanto como elemento generador de intriga y en este sentido, elemento objeto de control para alcanzar una atmosfera similar al contexto de la acción que se imita. La luz en el interior del espacio penetra a través de los múltiples lucernarios o aberturas de la envolvente pero en algunos casos tamizada para controlar su exposición. Destacan los entramados de madera de roble escocés utilizados en las pérgolas destinadas a la entrada del público, las celosías fijadas en los miradores escalonados del edificio de los



(13) A su vez las luces artificiales utilizadas en el interior del restaurante recuperan el lenguaje cavernoso de la ciudad. De la misma forma que en el sótano de la escuela de arte de Glasgow (izquierda).

parlamentarios y los listones de madera grabados en los muros de hormigón de la plaza Holyrood y de los límites con el callejón Reid's close (14) como elemento natural propio de la tierra escocesa transformado por la manipulación del hombre. Sin embargo la apariencia figurativa del bambú remite a pensar, en las influencias con procedencia de la cultura japonesa¹⁴ en Miralles, así como la relación que existe, con el uso de este material figurado en la obra de Alvar Aalto. Igual que en el pabellón finlandés de Nueva York, el uso de la madera de roble escocés prevaleció por encima de la utilización del bambú para, no contrarrestar el ambiente natural creado ni tampoco renunciar al interés personal hacia otras culturas. Así la luz es tamizada en orden aleatorio como si por acción natural unos listones se hubieran fijado en el lugar intentando evitar la sensación de elemento añadido aunque realmente así fuera. El "bambú" atenúa la entrada de luz generando varias figuras a través de las sombras cambiantes a lo largo del día permitiendo fijar la mirada tanto en el interior como en el exterior representando una viva imagen de Escocia.



El agua también forma parte del proceso de construcción del escenario arquitectónico en la obra de Enric Miralles y especialmente en el parlamento escocés. Ésta aparece físicamente sin tener que recurrir a la figuración pero sin renunciar tampoco a su significación poética. En los informes hidrogeológicos del solar se registraron más de veinte manantiales en el subsuelo. El río Trumble¹⁵ había circulado a través de la Royal Mile desde los jardines del castillo de Edimburgo hasta los acantilados de Salisbury Craggs pasando por Holy Rood justo en el lugar de intervención. En el exterior del parlamento se proyectaron tres charcas artificiales (15). El agua y sus reflejos son un mediador del pasado con el presente. Las sombras que aparecen son como contenedores materiales del paso del tiempo que permiten que el parlamento se funda con su ciudad, su naturaleza y sus habitantes a través de acciones interactivas. Este hecho paradójico, teatral y poético descubre la naturaleza de la intervención. Agua como lugar donde el hombre se encuentra con la naturaleza frente a los inhóspitos bosques escoceses. Un espacio intermedio para contemplar donde cielo y tierra son perceptibles. Con la misma estructura de significación que surge de las formas sinuosas del perímetro curvo del pabellón finlandés de Nueva York de A.Aalto. Una reunión de elementos que forman parte de una totalidad, de un territorio y de un lugar.

(14) El uso de la madera de abedul como cañas de bambú es frecuente en la obra de Alvar Aalto como resultado de las influencias de la cultura japonesa y la aplicación de un material acorde con la naturaleza del lugar. La marquesina de la Villa Mairea y la ventana corrida del pabellón finlandés son analogías de ejemplos de su aplicación. Del mismo modo, Miralles utilizó el roble escocés, la madera del lugar, a la vez que mostró las influencias que tuvo de la cultura japonesa y su particular visión sobre el bambú.



(15) En el reflejo del agua aparece el propio lugar que es representado. El agua hace partícipe el entorno. Es capaz de reflejar a uno mismo en una postura similar a la del narciso de Caravaggio. La voluntad de Miralles es que en sus intervenciones se refleje la historia social y cultural del lugar.

2.3.3 El reconocimiento del escenario como intercambio de significaciones.

Se citan fragmentos del proyecto como modelos de intercambio de significaciones que permiten desvelar la intriga fijada en el escenario. El reconocimiento de la acción permite alcanzar el fin último de la poética.

Hemos observado como los elementos escenográficos, forman parte de la puesta en intriga de la acción que se imita. El lugar se convierte en un escenario donde hay un intercambio de significaciones entre esos *puntos de vista* fijados, fruto de la confrontación que realiza el arquitecto con otros relatos y las *voces*¹⁶ que provienen del contexto donde tiene lugar la acción y las personas que lo habitan. Por tanto, existe un tiempo físico donde se produce una nueva lectura del lugar como un foco de expectativas sociales propio de un habitar activo y receptivo.

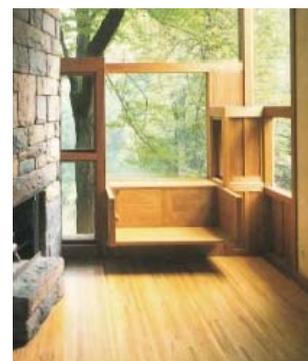
Miralles exhibe una voluntad manifiesta¹⁷ en hacer partícipe las voces que dotan de sentido su obra. Descubrir la intriga depositada en el escenario es parte fundamental del proceso creativo en tanto que la arquitectura como poética, parte de imitar acciones que tienen como fin último causar emoción en el usuario. Reconocimiento poético, por tanto como categoría Aristotélica que permite el paso de la ignorancia al conocimiento generando en el usuario un interés en la obra. Un resultado con voluntad de ser significativamente de una determinada manera, y no de una forma determinada a base de mero espectáculo teatral sin significado. Así la carga escénica sirve para ayudar a la comprensión de la acción imitada para alcanzar el fin último; el fin social.



La voluntad manifiesta de hacer partícipe a los usuarios queda fijada en los miradores escalonados del edificio de las oficinas de los miembros del parlamento de Miralles (16). Los miradores destacan por un lado por la forma escalonada con la inclusión de un lugar de contemplación y por otro por el aparente vaciado de la pared enmarcado con madera de roble. Inclusión simbólica como ocurría en la casa Tucker de Venturi donde las dimensiones del arte pop se ven involucradas como parte del proceso poético. La forma concreta y la posición exacta donde se ubican hacen pensar en los tradicionales hastiales escalonados típicos de la Royal Mile siendo en el propio castillo de Edimburgo donde sucede una acción similar. La fachada se habita como lugar de reflexión, de pensamiento y de observación del territorio. Como en la suma individualizada e insistencia al estudio y meditación reiterada por la contraposición de vanos ciegos rectangulares y cuadrados de la biblioteca Laurenciana pero con el sentido del espacio que surge en las ventanas de la casa Fisher en Pennsylvania de

(16) En el lado izquierdo se muestran los hastiales del castillo de Edimburgo y los miradores que hay construidos en la fachada dotándola de un doble uso. A la derecha el interior del parlamento y arriba la casa Tucker de N.York de Venturi 1974-75

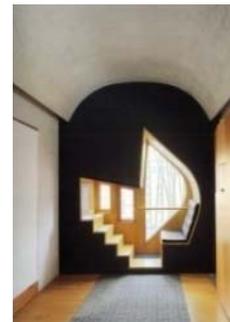
Louis Kahn (17). Nuevamente el equilibrio entre gesto y función fijado en el espacio. Percibir el exterior intrínsecamente porque es aquí donde el hombre se siente refugiado.



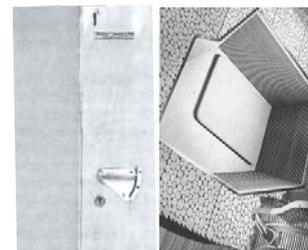
Así una gran bóveda de hormigón cubre el espacio cumpliendo con las condiciones de seguridad exigidas a la vez que nos devuelve figurativamente al interior de las sardineras que se utilizaban en el mar del Norte. Miralles vuelve a recurrir al lenguaje utilizado por Kahn¹⁸ en las bóvedas del museo de arte Kimbell en Texas (18). Un espacio concebido a través de unidades básicas se presenta como un lugar humanizado junto a la naturaleza, mostrando como ha sido construido. Los bosques de roble que perfilan la fachada se convierten en una nueva tribuna que se asoma a la Royal Mile permitiendo entrecruzar función y significado poético.

(17) La casa Fischer de L.Kahn 1960-67 ofrece un lugar de observación entre el interior y el exterior, entre la naturaleza y el hombre. La biblioteca Laurenciana de Miguel Angel 1524-27 es una reiterada insistencia al estudio y la meditación.

(18) A la izquierda el interior de una bóveda del museo Art Kimbell de Kahn 1966-72. A la derecha el interior de una oficina de los parlamentarios en el parlamento escocés.



Los parecidos formales entre la pantalla de cine empotrada en la pared forrada con secciones transversales de abedul del Pabellón Finlandés de Nueva York de Alvar Aalto (19) y la tribuna de Miralles son considerables a la vez que superficiales. Sin embargo la estructura significativa poética de cada elemento hace que la contraposición sea oportuna. Nuevamente aparece la metáfora del paisaje finlandés que encuentra en sus lagos rodeados de bosques una figura simbólica. Si observamos con detalle las puertas del Sanatorio de Paimio (20) también de Alvar Aalto veremos como el equilibrio entre gesto y función queda fijado en la maneta de la puerta a través del movimiento. La puerta facilita su uso de forma retórica. Lo mismo ocurre en la pantalla y en la tribuna. Figurativamente nos conduce de nuevo al paisaje, pero el propio gesto, y su vacío, facilitan el uso desde el lugar donde se narra la acción. La metáfora vuelve a ser desvelada. El bosque se transforma en un muro con cierto grueso desvelando las propiedades físicas del lugar adaptándose al hombre para cumplir mejor su cometido. Función y significado poético se entrecruzan de nuevo.



(19) El gesto de la pantalla del pabellón finlandés de N.York es análogo a la acción fijada en la puerta del sanatorio de Paimio (20). Ambos casos muestran un habitar con la voluntad de acercarnos a un lugar a través de una arquitectura humanizada.

La construcción fragmentada del parlamento de Edimburgo y en particular el edificio de oficinas de los parlamentarios es una estrategia que sirve para establecer un diálogo con los edificios preexistentes de la colindante calle Canongate justo en el eje histórico de la Royal Mile (21). El edificio que surge de la ciudad, observando sus monumentos, como el de R. Burns o el palacio de Holyrood, y respetando sus edificaciones, se funde en la naturaleza del lugar. A su vez surge del territorio, como herencia geológica y naturaleza rocosa para volver de nuevo a la ciudad generando un nuevo drama a través de la paradoja y la ficción. Como si de un templo griego se tratara, al rodear el edificio para saciar nuestra intriga, antes de adentrarnos en él, el drama es desvelado.

Un muro enjaulado de piedras delimita el contorno posterior del edificio en el antiguo callejón Reid's Close. Un viejo sendero que en el pasado servía de nexo con la ciudad contiene unas rocas atrapadas, delimitadas y señaladas que nos hacen fijar la mirada. Surgen de nuevo confrontaciones con relatos anteriores de la propia obra de Miralles como las mismas rocas que formaban los terraplenes del Tiro con Arco de Barcelona o las mismas acciones individuales que completan y desdibujan los límites del corte y que de alguna manera son un símil a lo que sucede en el Cementerio de Igualada (22). En el parlamento las rocas son elementos sobrantes de las construcciones que se hallaban en el solar que suman una a una como acciones individuales la construcción del límite del edificio. Un edificio que a su vez es construido sin límites claros de corte y como suma de sus ciudadanos decidiendo sobre su nación. El uso de materiales a priori de fácil obtención es un esfuerzo por huir de la comercialización del objeto artístico como sucedía en el Arte Povera¹⁹. Los materiales considerados pobres ocupan el espacio y exigen la intromisión del público provocando una reflexión entre el objeto y su forma a través de la manipulación del material.



(21) El edificio se inserta de forma fragmentada en la calle Canongate, en el eje de Royal Mile a la vez que se funde con el paisaje de Arthur's seat.



(22) El muro se ha construido con las propias piedras de los edificios pre-existentes del solar. A su vez un ensayo previo en la conocida obra del cementerio de Igualada de 1985-91.

A su vez la voluntad de fijar unas rocas que pertenecen al conjunto de regiones de Escocia en el muro de Canongate (23) invita al reconocimiento de una acción que en sí representa el conjunto de la intervención como fruto de estrategias del arte pop como el de trasladar significativamente un objeto convencional y elevarlo al de objeto artístico. Este tipo de acción podría ser considerada más retórica que poética entendiéndola como parte de un proceso persuasivo en la que el artista se siente con el deber de justificar la acción para justificar los medios. Aquí podríamos hablar

nuevamente de los caminos creativos que inspiraron esta investigación escritos por el publicista Dr. Lluís Bassat. Más aún recordando las palabras del Dr. Muntañola²⁰ donde enunciaba que cualquier edificio puede ser analizado desde cualquiera de las dimensiones de significación arquitectónica. No obstante en la línea de análisis de los aspectos poéticos en el proceso creativo a partir de fragmentos, me ceñiré a interpretarlo como un elemento convencional con significación icónica usado fuera de su contexto original, como una de las tres categorías de Robert Venturi. Paradoja que al desvelarse produce de nuevo una interacción social. El edificio que se integraba en el lugar y nos permitía sentarnos y compartir nuestros pensamientos para decidir sobre nuestra nación se convierte en una suma de reminiscencias a un pasado que se descubre en la refiguración arquitectónica. El propio material con el que se construye desvela el significado de la metáfora y así su comprensión. El parlamento se funde con su ciudad, su naturaleza y sus habitantes permitiendo acciones interactivas. Este hecho paradójico, teatral y poético descubre la naturaleza de la intervención.



(23) Las piedras fijadas en el muro de Canongate pertenecen a todas las regiones de Escocia. La descontextualización del objeto "convencional" remite a pensar en el uso retórico del pop art.

Notas

1 El Croquis 101, 1982. ISSN 0212-5633 p.310 Benedetta Tagliabue en 1996 rescribió las palabras de Enric Miralles: "*Los últimos proyectos se relacionan con los primeros en cuanto que tratan de hacer la materialidad de una solución visible mediante la precisa construcción de una representación.*"

2 REYES CARRASCO, Edgar H. Influencias En Miralles y Tiro Con Arco. Enric Miralles. Universitat Politècnica de Catalunya ed. Departament de Projectes Arquitectònics. Tesina que aborda las influencias en la obra de Enric Miralles.

3 DELEUZE, Gilles; VÁZQUEZ, José and LARRACELETA, Umbelina. El Pliegue. Barcelona etc.: Paidós, 1989. ISBN 8475095569. El pliegue ha sido siempre una constante de todos los períodos artísticos, pero fue el Barroco el que lo condujo hasta sus propios límites. La condición inequívocamente barroca de la filosofía de Leibniz, por ejemplo, encuentra su justificación en que, en ella, todo se pliega, se despliega y se repliega. Una teoría que sólo puede entenderse por analogía con el interior de cualquier capilla barroca de aberturas imperceptibles para el que la observa desde dentro.

4 MIRALLES, Enric, et al. Miralles Tagliabue :Time Architecture = Arquitecturas Del Tiempo. Barcelona: Gustavo Gili, 1999. ISBN 8425217547. p.63- "Si uno se despreocupa de las formas la arquitectura gana una enorme libertad formal"

5 Esto enlaza con la teoría de la relatividad de Einstein donde la percepción del espacio depende o del estado de movimiento del observador o es relativa al observador.

6 GARCÍA, Luis F., et al. Arquitectura y Hermenéutica. Barcelona: Edicions UPC, 2003. ISBN 8483016494. Artículo de "Arquitectura y narratividad" de Paul Ricouer. Se define la memoria como hacer presente la ausencia. Es decir, hacer presente lo que ha existido a través de lo que ya no existe. Existen dos tipos de memoria: memoria-repetición; nada vale tanto como lo bien conocido y memoria-reconstrucción; lo nuevo debe ser acogido con curiosidad y afán de reorganizar lo antiguo en aras de dejar sitio a lo nuevo. La reconstrucción de la memoria sigue de un proceso creativo en tanto que propone una diferencia.

7 JOVÉ SANDOVAL, José M. Alvar Aalto :Proyectando Con La Naturaleza. Valladolid: Universidad de Valladolid, Secretariado de Publicaciones e Intercambio Editorial, 2003. ISBN 8484482553. p-229 El teatro griego es utilizado como referente tipológico susceptible de modificación al servicio de una idea más amplia de la misma forma que A.Aalto recurrió en el Kulttuuritalo en 1958. De la misma forma la cávea del teatro griego está, generalmente excavada o tallada sobre la roca aprovechando la pendiente natural del terreno... representando la capacidad de manipulación de la naturaleza por el hombre.

8 El Croquis 101, 1982. ISSN 0212-5633 p.146 *En nuestros recuerdos de Escocia, encontramos estas imágenes que permanecen fijadas en nuestra mente... Los barcos ofrecidos por la tierra. Nos gustan estos barcos no sólo por su construcción sino también por su presencia en el lugar. Hay algo acerca de su forma flotando en el paisaje que debería formar parte de nuestro proyecto.*

9 GARCÍA, Luis F., et al. Arquitectura y Hermenéutica. Barcelona: Edicions UPC, 2003. ISBN 8483016494.p15-16. Artículo de "Arquitectura y narratividad" de Paul Ricouer. Las operaciones de construir que envuelven el acto de permanecer, pararse y establecerse son complementarias a las operaciones encaminadas a fijar un refugio. El habitar se compone de fijaciones y movimientos. El lugar es un hueco donde establecerse y un intervalo que hay que recorrer en operaciones de circulación de ir y venir.

10 BALFOUR, Alan. Creating a Acottish Parliament. Studio LR, 2005. ISBN ISBN 0-9550016-0-9 p43-44 El nuevo edificio debe reflejar las condiciones cambiantes de la luz.

11 MIRALLES, Enric, et al. Miralles Tagliabue :Time Architecture = Arquitecturas Del Tiempo. Barcelona: Gustavo Gili, 1999. ISBN 8425217547. p.63- "Siempre he admirado la obra de Louis Khan." El Croquis 101, 1982. ISSN 0212-5633. p145- Miralles en el concurso del parlamento escribe: "*El parlamento es una forma en la mente de la gente. Es un lugar mental...*"

12 KAHN, Louis. Louis I.Kahn: conversaciones con estudiantes. Barcelona: Gustavo Gili, 2002.ISBN 9788425218873.p.35-La arquitectura existe en la mente. Khan utiliza la luz para crear ese lugar mental donde *el deseo de ser choca con lo posible*. p.205-BROWNLEE, David B., et al. Louis I. Kahn :En El Reino De La Arquitectura. Barcelona: Gustavo Gili, 1998. ISBN 8425217601.

13 ZUMTHOR, Peter. Peter Zumthor :Atmósferas : Entornos Arquitectónicos, Las Cosas a Mi Alrededor. Barcelona: Gustavo Gili, 2006. ISBN 9788425221170; 842522117X. Zumthor explica en la conferencia que su obra tiene que ver con *un procedimiento, unos intereses, unos herramientas en el camino de generar una atmósfera. Atmósfera como intercambio entre las personas y las cosas como magia de lo real y verdadero; el aire, los ruidos, los colores, las presencia material, texturas, formas, sentimientos, expectativas...Una sensibilidad emocional que los seres humanos debemos sobrevivir. Una inefable sensación de lugar que propicia la concentración al sentirnos envueltos de repente, congregados y sostenidos por el espacio.*

14 MIRALLES, Enric; TAGLIABUE, Benedettaand LAHUERTA, Juan J. Enric Miralles :Obra Completa. Madrid: Electa, 1996. ISBN 8481561215. p.198- Enric Miralles tuvo la oportunidad de conocer en su propia obra el uso del bambú en la cultura japonesa. El pabellón de meditación en Unazuki en Japón 1991-93 se alzaba junto a un puente existente justo en la antigua senda de peregrinos sobre el valle del río Kurobe. La estructura de acero propuesta figura un conjunto de árboles que acarician un supuesto pilar hallado en su interior a la vez alberga algunas construcciones temporales conmemorativas que celebran el cambio de las diferentes estaciones construidas en bambú. *Un lugar escondido dentro de una columna como el hueco interior del bambú*. EM Notas de 1990. Cit. Benedetta Tagliabue. Architectural Mmonographs 40, p.119.

15 BALFOUR, Alan. Creating a Acottish Parliament. Studio LR, 2005. ISBN ISBN 0-9550016-0-9 p49 Las trazas reseguídas por Miralles de los planos antiguos de la ciudad muestran el recorrido del río Trumble. Los estudio hidrogeológicos mostraron la presencia de más de veinte manantiales en el solar con seis de hasta tres metros de diámetro y cien metros de profundidad. Los lagos artificiales propuestos no sólo ayudan a reflejar la naturaleza del lugar en la intervención sino que recuperan el sentido hidrogeológico de la nación. Ver también PERAZA, J. Enrique. El Parlamento De Escocia, La Obra Maestra De EMBDT. Boletín Información Técnica AITIM, Noviembre/Diciembre, 2005, no. 238. pp. 8-14.

16 El cronotopo es a la unidad espacio-tiempo, indisoluble y de carácter formal expresivo. Es un discurrir del tiempo -cuarta dimensión-, densificado en el espacio y de éste en aquel donde ambos se interceptan y vuelven visibles al espectador (voces) y apreciables desde la estética (punto de vista). En un mismo relato pueden coexistir distintos cronotopos que se articulan y relacionan en la trama textual creando una atmósfera especial y un determinado efecto.

17 MIRALLES, Enric, et al. Miralles Tagliabue :Time Architecture = Arquitecturas Del Tiempo. Barcelona: Gustavo Gili, 1999. ISBN 8425217547. p.62 Las cosas y las personas se afectan mutuamente. Es importante utilizar la arquitectura como instrumento para explorar nuevas formas de relación. Cuando la arquitectura está construida, el uso que le dan los ciudadanos supone, muchas veces, nuevas variaciones, y esas variaciones siguen siendo un viaje que mantiene viva la arquitectura.

18 BROWNLEE, David B., et al. Louis I. Kahn :En El Reino De La Arquitectura. Barcelona: Gustavo Gili, 1998. ISBN 8425217601. p.212 -Para lograr el espíritu íntimo que el cliente requería, Kahn apostó por la construcción de una unidad básica que transmitía la calidad de habitación y el carácter de perfección de un espacio abovedado junto a un jardín. Espacio natural ordenado considerado como imprescindible en cualquier obra realizada por el hombre. El mismo sistema estructural que anunciaba el exterior se mantuvo en el interior siendo un espacio que mostraba la transparencia de cómo había sido construido a la vez que incorporaba la iluminación natural dejando huecos que permitieran su paso. Miralles construye las 129 oficinas de los parlamentarios a través de celdas prefabricadas con un techo abovedado. Hecho que dota al espacio de un carácter personalizado a la vez que cumple con las normativas de seguridad exigidas. Los revestimientos fuerzan la percepción de la escala humana y pone en evidencia la presencia de la bóveda (con la cruz de San Andrés inscrita y de nuevo la referencia a las sardineras abandonadas). A diferencia de Kahn la luz natural no proviene de la estructura de la bóveda. Es el hueco de la fachada el que ilumina el espacio e invita a observar el exterior donde se encuentra el antiguo jardín de la Quensberry House. El mismo orden que se muestra en el exterior se puede apreciar en el interior. Cada una de las celdas sobresale de forma personalizada del plano de la fachada.

19 El término arte povera (voz italiana para "arte pobre") se usó por primera vez una exposición veneciana en el año 1967. Sus creadores utilizan materiales considerados 'pobres', de muy fácil obtención: como madera, hojas o rocas placas de plomo o cristal, vegetales, telas, carbón o arcilla, o, también, de desecho y, por lo tanto, carentes de valor. En un esfuerzo por huir de la comercialización del objeto artístico, ocupan el espacio y exigen la intromisión del público. Tratan de provocar una reflexión entre el objeto y su forma, a través de la manipulación del material y la observación de sus cualidades específicas.

20 MUNTAÑOLA I THORNBERG, Josep. Poética y Arquitectura :[Una Lectura De La Arquitectura Posmoderna]. Barcelona: Anagrama, 1981. ISBN 843390065X. p.80- Recuerdo aquí que cualquier edificio puede ser analizado desde un punto de vista poético o retórico o semiótico...

Créditos

Imagen (1)

BALFOUR, Alan. *Creating a Scottish Parliament*. Studio LR, 2005. ISBN 0-9550016-0-9.p.62-63

BUCHANAN, William. *Mackintosh's Masterwork :The Glasgow School of Art*. Glasgow: Richard Drew Pub., 1989. ISBN 0862672422.

BIURRUN, F. J., et al. *El Sanatorio De Paimio, 1929-1933 :Alvar Aalto : La Arquitectura Entre La Naturaleza y La Máquina*. Barcelona: Servei de Publicacions de la UPC, 1991. ISBN 8476531486. Anexo.

El Croquis, nº 76, 1993/1995, *Arquitectura española 1995* p.168

ZIMMERMAN, Claire. *Mies Van Der Rohe*. Germany: Taschen, 2007. ISBN 9783822846827. p.26

MIRALLES, Enric, et al. *EMBT :Enric Miralles, Benedetta Tagliabue : Work in Progress = Estado De Las Obras = Estat De Les Obres : 01 112006*. Barcelona: Col·legi d'Arquitectes de Catalunya, 2006. ISBN 8496185923. p.118

Imagen (2)

El Croquis, nº 76, 1993/1995, *Arquitectura española 1995* p.146

MIRALLES, Enric, et al. *EMBT :Enric Miralles, Benedetta Tagliabue : Work in Progress = Estado De Las Obras = Estat De Les Obres : 01 112006*. Barcelona: Col·legi d'Arquitectes de Catalunya, 2006. ISBN 8496185923. p.131

El Croquis, nº 144, 2009, *EMBDT 2000-2009 Miralles / Tagliabue* p.173

Imagen (3)

El Croquis, nº 144, 2009, *EMBDT 2000-2009 Miralles / Tagliabue* p.175, 159, 177.
<http://www.scottish.parliament.uk/nmCentre/images/latest/PreviewPages/PreviewPage52.htm>

Imagen (4)

El Croquis, nº 76, 1993/1995, *Arquitectura española 1995* p.151

El Croquis, nº 144, 2009, *EMBDT 2000-2009 Miralles / Tagliabue* p.153

Imagen(5)

MIRALLES, Enric, et al. *EMBT :Enric Miralles, Benedetta Tagliabue : Work in Progress = Estado De Las Obras = Estat De Les Obres : 01 112006*. Barcelona: Col·legi d'Arquitectes de Catalunya, 2006. ISBN 8496185923. p.127

BIGAS VIDAL, Montserrat. *Enric Miralles. Procesos Metodológicos En La Construcción Del Proyecto Arquitectónico*. UB, 2006. ISBN B.4995-2010 / 978-84-692-8993-8.

Imagen (6)

El Croquis, nº 49/50, 1985-91, *Miralles/Pinos 1988-1991* p.195

Imagen (7)

http://farm4.static.flickr.com/3278/3043354178_e090852a72_o.jpg
<http://www.epdlp.com/fotos/aalto7.jpg>
<http://www.lib.hel.fi/File/3b1810a2-09b5-4047-bef6-d82a7315e200/vallilan-piazza-web.jpg>

Imagen (8)

http://farm1.static.flickr.com/31/45387189_a176348cdf_o.jpg

El Croquis, nº 144, 2009, *EMBDT 2000-2009 Miralles / Tagliabue* p.172

Imagen (9)

Archivo personal

Imagen(10)

El Croquis, nº 49/50, 1985-91, *Miralles/Pinos 1988-1991* p.90

Imagen(11)

El Croquis, nº 49/50, 1985-91, *Miralles/Pinos 1988-1991* p.71
http://1.bp.blogspot.com/_QPMLJA2pE2U/SdqYDDxcbkI/AAAAAAAAARQ/wESVmWnNCQs/s400/130132954_9268942be9.jpg

Imagen (12)

BUCHANAN, William. *Mackintosh's Masterwork :The Glasgow School of Art*. Glasgow: Richard Drew Pub., 1989. ISBN 0862672422.
<http://www.scottish.parliament.uk/nmCentre/images/latest/PreviewPages/PreviewPage52.htm>

Imagen(13)

BUCHANAN, William. *Mackintosh's Masterwork :The Glasgow School of Art*. Glasgow: Richard Drew Pub., 1989. ISBN 0862672422.

Archivo personal

Imagen(14)

JOVÉ SANDOVAL, José M. *Alvar Aalto :Proyectando Con La Naturaleza*. Valladolid: Universidad de Valladolid, Secretariado de Publicaciones e Intercambio Editorial, 2003. ISBN 8484482553.

DOMÍNGUEZ, Luis Á. *Alvar Aalto :Una Arquitectura Dialógica*. Barcelona: Edicions UPC, 2003. ISBN 8483016796 p.102

Archivo personal

Imagen(15)

BIGAS VIDAL, Montserrat. *Enric Miralles. Procesos Metodológicos En La Construcción Del Proyecto Arquitectónico*. UB, 2006. ISBN B.4995-2010 / 978-84-692-8993-8.
http://glicochidiblimunda.files.wordpress.com/2010/04/narciso_caravaggio.jpg

Imagen(16)

El Croquis, nº 144, 2009, *EMBDT 2000-2009 Miralles / Tagliabue* p.179

SCHWARTZ, Frederic; and VACCARO, Carolina. *Venturi, Scott Brown :Obras y Proyectos 1959-1985 = Works and Projects*. Barcelona: Gili, 1995. ISBN 8425212625.

BIGAS VIDAL, Montserrat. *Enric Miralles. Procesos Metodológicos En La Construcción Del Proyecto Arquitectónico*. UB, 2006. ISBN B.4995-2010 / 978-84-692-8993-8.

Archivo personal

Imagen (17)

ROSA, Joseph. *Louis I. Kahn :1901-1974 : Espacio Iluminado*. Köln: Taschen, 2006. ISBN 3822828750.
p.57

[http://www.biblioteca.fapyd.unr.edu.ar/leaves/archivo/historia-de-la-arquitectura/mas-
imagenes/biblioteca-laurenziana.jpg](http://www.biblioteca.fapyd.unr.edu.ar/leaves/archivo/historia-de-la-arquitectura/mas-
imagenes/biblioteca-laurenziana.jpg)

Imagen (18)

El Croquis, nº 144, 2009, *EMBDT 2000-2009 Miralles / Tagliabue* p.179

ROSA, Joseph. *Louis I. Kahn :1901-1974 : Espacio Iluminado*. Köln: Taschen, 2006. ISBN 3822828750.
p.82

Imagen (19)

DOMÍNGUEZ, Luis Á. *Alvar Aalto :Una Arquitectura Dialógica*. Barcelona: Edicions UPC, 2003. ISBN
8483016796 p.105

Imagen (20)

BIURRUN, F. J., et al. *El Sanatorio De Paimio, 1929-1933 :Alvar Aalto : La Arquitectura Entre La
Naturaleza y La Máquina*. Barcelona: Servei de Publicacions de la UPC, 1991. ISBN 8476531486. Anexo.

Imagen (21)

El Croquis, nº 144, 2009, *EMBDT 2000-2009 Miralles / Tagliabue* p.154-155, 153

Imagen (22)

El Croquis, nº 49/50, 1985-91, *Miralles/Pinos 1988-1991* p.15

Imagen (23)

Archivo personal

2 Estrategias poéticas

2.4 Estrategias poéticas en el parque de piedra tosca 1998-2001 RCR

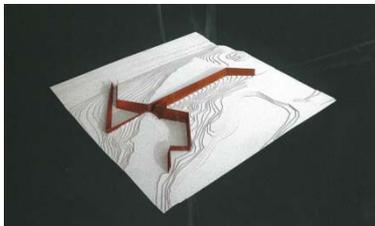
La obra de Aranda, Pigem y Vilalta (1988-) recurre a un método¹ poético como reacción a un mundo natural, social y tecnológico. Síntesis de un camino complejo contenido en formas sencillas apreciables en el parque de piedra tosca. Entender el origen² geográfico de los arquitectos, representa la posibilidad de incorporarse a un contexto conformado por un tiempo distinto, contemplativo, reflexivo con una naturaleza, de color cobrizo propio de las hojas que permanecen y yacen en los bosques, frente al blanco de las montañas nevadas en el horizonte. La incorporación de estas texturas en sus intervenciones contribuyen a la integración en el medio ambiente estableciendo paralelismos con elementos propios de la región donde intervienen evocando múltiples asociaciones de ideas. La observación de sus obras permite descubrir la importancia del silencio de los espacios vacíos llenos de vida que se arraigan en el lugar. La arquitectura resultante entra en sintonía dialogando con el entorno con un tiempo de cadencias cambiantes o ritmos repetitivos, como son los propios de la naturaleza, huyendo de la mimesis imperceptible, inmediata y literal. La abstracción aparece como un sistema de interpretar esa realidad cambiante que se sitúa entre dos mundos; el rural-natural y el tecnológico-artificial.

Nuevamente la realidad cultural influyente de los arquitectos se debe entender como una parte esencial del proceso creativo. Deudores de una generación catalana de arquitectos como Carlos Ferrater y tras la propuesta que creó Enric Miralles con un universo intenso, inquietante y renovador, han conseguido consolidar otro mundo formal, totalmente distinto. Nuevas relaciones con el medio, delicadamente naturales y contundentemente abstractas, se extraen de la versatilidad de lo orgánico y de la intemporalidad de la geometría esencialmente zen. A su vez, la búsqueda de un espacio desmaterializado, se define por una nueva materialidad hecha de transparencia, luz y color, donde la sinceridad constructiva se convierte en la propia metáfora del proceso. Corrientes de la primera arquitectura moderna adquieren nuevos significados a través de elementos heredados de Frank Lloyd Wright, Louis Khan y Mies Van der Rohe. En el mundo del arte, recuperan el minimalismo de Donald Judd, las esculturas de Richard Serra, Jorge Oteiza, Eduardo Chillida, e, incluso, las pinturas de Mark Rothko. En el parque de piedra tosca, lejos de volver a una época, donde las formas excluían las necesidades del hombre, se recupera el escenario alterando su sentido artístico, con signos, que escriben y hablan de él, obligando al público, a introducirse en un medio mental recurriendo a los orígenes del Land Art. Un paisaje social, tan casual como planificado, paradójicamente como mediación de realidades opuestas.

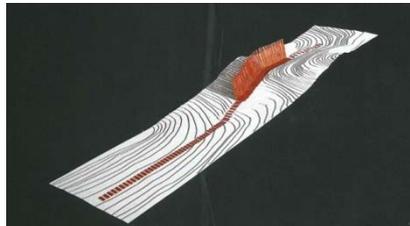
2.4.1 Imitar la acción como presentación del drama

Se citan fragmentos del proyecto que surgen con la intención de introducir al espectador en el hilo narrativo de la escena. Se consideran los fragmentos que permiten una comprensión esencial de la acción que se imita como parte de una estrategia creativa que busca generar un nuevo interés social.

En la recepción del parque, junto el antiguo apeadero de Codella, se propuso un escenario como antesala de la visita. La intención de esta intervención era la de preparar al visitante para adentrarse en un mundo laberíntico construido de la mano del hombre. Responder al deterioro causado por el abandono de la explotación agrícola, con acento en la topografía existente y realzando el espíritu del lugar limpiándolo de malezas, espontáneas, y reforzando el sentido de acumular piedras en sus itinerarios. Imitar una acción como un lugar vivido para experimentar un nuevo habitar. Una suma de caminos construidos con muros de piedra culminan y parten a raíz de esta intervención sumergiendo al usuario de nuevo, en un mundo volcánico, transformado por el hombre (1).



Maqueta escena introductoria al parque



La escena poética, nos introduce en la tragedia mediante la presentación del drama. La nueva geometría aristada de los muros de acceso se construyen con materiales que provienen del mismo núcleo de la tierra. Las lenguas de lava se hacen de nuevo presentes, por la propia disposición de los caminos, invitando a recordar el origen tectónico del lugar. La confrontación, del pasado con el presente, aparece como una superposición, donde el tiempo es relativo y por tanto el observador tiene la posibilidad de reconocer varios escenarios a la vez. Las estrechas láminas de acero corten inclinadas diez centímetros con casi tres metros de altura y treinta y cinco centímetros de ancho dispuestas cada diez centímetros, permiten abrirnos paso entre los muros de piedra acumulados en los laterales de la estructura. Un recorrido de aproximación ceremoniosa donde lo natural se funde con lo artificial. Con la misma intención que Tadao Ando en el Templo de Agua de Tsuna en Japón nos propone adentrarnos en la sala para el Hompujuki (2). Un sendero de arena blanca nos recibe en la colina que se levanta detrás del templo y nos conduce entre dos muros a lo largo del estanque sumergiendo al usuario hacia el interior de la sala principal. Su obra está impregnada de recuerdos de la estancia en Kyoto con sus senderos de piedra, cambios de ejes y el sinuoso movimiento a través de capas de vegetación. RCR transforman sus impresiones y sus ideas en los medios y materiales de la arquitectura.

(2) Un fragmento de la escena inicial a modo de introducción del drama. A la derecha el Templo del agua de Tadao Ando 1990-91 recurriendo al mismo recurso introductorio, ceremonioso y poético. Arriba el bosque de Kyoto.



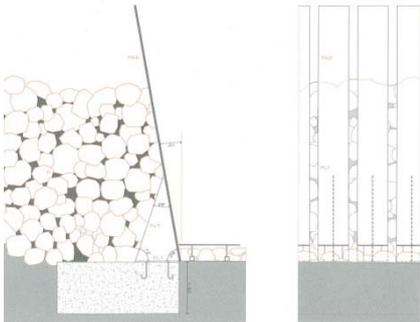
Arriba el antiguo escenario de barraquismo causado por el abandono en el parque de Piedra Tosca entre 1950-1982.



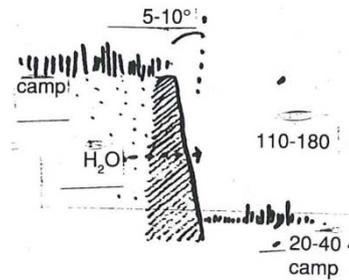
(1) Los caminos propuestos recuperan el sentido volcánico del lugar a la vez que su construcción tradicional se traduce en una figura abstracta.



Una disposición secuencial, acumulativa y tectónica acorde con la acción que se imita, permite generar un lenguaje reconocible por el visitante. Construir muros de piedra seca, como sucedía en el pasado, por necesidad de cultivar la tierra, para iniciar una nueva acción de vivir, como ocio y contemplación del lugar. Abstracción, por tanto, también como elemento capaz de generar intriga en la acción y capacidad de generar un nuevo mundo de significaciones culturales.



Sección constructiva muro RCR de la propuesta



Sección constructiva muro existente

2.4.2 La elocución de la escena como puesta en intriga

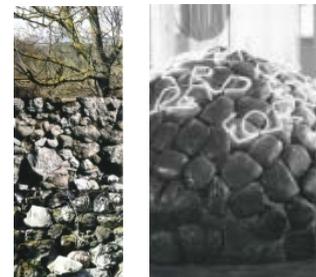
Se citan fragmentos del proyecto que forman parte de la elocución de la tragedia como puesta en intriga de la acción que se imita. Se han tenido en cuenta los elementos que a través de la ficción permiten confrontar realidades significativamente distintas.

La naturaleza salvaje del lugar con sus luces y colores y la sencillez material y la transparencia de la intervención, en confrontación con los elementos vernáculos existentes, son los únicos elementos teatrales que se utilizan para generar la estructura dramática de la acción. Elementos naturales o rurales y, artificiales o tecnológicos, que ayudan a descubrir la ficción contenida en el escenario. Las piedras basálticas, que se esconden tras la estructura propuesta en la escena inicial, quedan puestas en intriga detrás del muro de acero. Acumuladas y contenidas por gravedad se convierten en auténticos muros drenantes predispuestos a mostrar su origen vernáculo³ (3). La precisa inclinación de diez grados de las láminas de acero desvelan la intriga generada descubriendo el sentido significativo de la metáfora. Analogía que recupera la propia disposición ataluzada de las piedras en los muros como límite de parcelas, de contención de tierras o de ambas, que se pueden encontrar en el interior del parque. De nuevo el hombre acumula las piedras que se encontraban en el bosque en un sentido social novedoso. Una suma de acciones individuales que tratan de provocar una reflexión entre el objeto y su forma a través de la observación de sus cualidades específicas como ocurría en el Arte Povera (4) y en la obra de Enric Miralles⁴. A su vez una nueva experimentación fruto de ensayos previos y de la confrontación con otros relatos.



(3) La inexistencia de argamasas o cementos da unas condiciones singulares a los muros de piedra seca. La propuesta de RCR imita a la perfección esta cualidad permitiendo que la mirada del visitante se filtre hacia el interior de la propuesta.

(4) De derecha a izquierda el Percoso- Igloo di Giap de Mario Merz en 1968, un margen ataluzado en el parque y el cementerio de Igualada de E. Miralles en 1985-1991. En definitiva las tres intervenciones son una suma de acciones individuales que provocan una reflexión entre el objeto y su forma.



En el Instituto de Enseñanza de Secundaria de Vilartigues (5) en Girona RCR propuso un muro como metáfora del propio lugar. El cerramiento exterior es un filtro que permite admirar lo que hay detrás y descubrir sus características. Un discurso que según el autor⁵ lo asemeja a la propia observación de una ola que rompe en un pueblo marino. Otra intervención anterior, la casa Fuelle (6), en Les Presses, fue una nueva oportunidad de experimentación sobre los ordenamientos secuenciales, indudablemente, inspirados en las pinturas del expresionismo abstracto de Mark Rothko⁶ o en la abstracción simétrica de Donald Judd⁷ (7). Obras, que no tienen principio ni fin, asimilando la serena pretensión de eliminar cualquier referencia figurativa y decorativa. La imagen es repetida infinitamente en un espacio finito tal y como se describe el fenómeno de la repetición infinita en la geometría fractal. Aspectos que se repiten en la arquitectura de Luís Barragán. Los muros del pasillo de la casa Gilardi (8) recuperan de nuevo las secuencias en la arquitectura como una forma de introducir la luz en las diferentes estancias y poner en intriga las acciones espaciales que suceden en ambos lados. Como la secuencia estructural del techo inclinado de madera, de la casa y taller (9) del mismo arquitecto, que permite desviar la mirada de la calle hacia un último plano donde se sitúa el cielo



(5) La secuencia metálica en el IES San Feliu de vilartigues 1995-1999 de RCR pone en intriga la escena arquitectónica.



(6) A la izquierda la casa Fuelle de RCR 1999-2001. A la derecha Untiled Stack de Donald Judd en 1968 (7).

azul concluyendo la composición. Y de nuevo se entrecruzan relatos con la arquitectura de Tadao Ando. La casa y estudio Koshino (10) en Japón aporta una secuencia de ranuras verticales que permiten la creación de diversas intersecciones de luz y sombra como extensión del escenario de la vida cotidiana en el exterior. La naturaleza se filtra a través de un muro, que se sitúa entre un mundo natural y artificial, simultáneamente. Todo ello, es una suma de estrategias poéticas en tanto que las acciones que se fijan en el espacio buscan generar una intriga en el espectador como parte de un proceso creativo que surge de imitar una acción. Al reconocer la paradoja en el escenario se produce el cambio de significación y la posterior emoción artística cumpliendo su fin social. Destrucción del sentido propio de la acción y posterior deslizamiento⁸ de significado. La conclusión formal permite interpretar una realidad cambiante donde el ocio y la contemplación suceden a la vida campesina. Así finaliza la elocución de la escena principal dejando espacio a nuevas interpretaciones sociales.

Una vez superada la introducción dramática, nos encontramos ante unos caminos, formados por muros de piedra seca, construidos y reconstruidos de la mano del hombre, que nos conducen hacia el interior de antiguos escenarios de vida. Las operaciones de ir y venir se suceden en el parque entre los distintos "refugios" fijados en el camino, como si de una pequeña ciudad se tratara. Refugios que suman de las cabañas construidas por la necesidad de encontrar un sistema de protección frente los campos de cultivo en el pasado (11), así como también, de los nuevos ámbitos de reflexión ofrecidos al visitante. De los veintiséis espacios señalados como puntos de observación me detendré para observar tres fragmentos del proyecto que se repiten en sus itinerarios; una silla antropomórfica de piedra artificial, un monolito de acero corten y un pavimento del mismo material. Tres fragmentos que como parte de una estrategia poética su fin es causar emoción en el espectador.

Frente al bosque, sobre un suelo tendido artificial, dos volúmenes reposan en pie (12). El banco *iola*⁹ y un monolito de acero que hace la función de panel informativo. Sobre estos tres elementos nada evita el contacto con la naturaleza. Una escultura paisajística que responde con delicadeza al lugar. Un refugio en el camino que hace presente las ausencias del pasado alterando el escenario inicial. La naturaleza en estado virgen se encuentra con un nuevo orden que revela los avances tecnológicos del presente. La intriga ha sido generada. La voluntad de hacer partícipe a los usuarios queda fijada en el acto. Las formas abstractas se ven involucradas en el proceso creativo como parte de una estrategia que invita a redescubrir una forma de habitar en el pasado. Elementos que nos permiten reconocer las huellas que dejaron los antepasados. El arte trasciende el espacio y el tiempo obligando al público a introducirse en un nuevo estado mental participativo y comprensivo necesario para redescubrir la esencia del lugar. Con la misma intención E.G.Asplund decide fragmentar la casa Stennas (13) en dos volúmenes. La dislocación permite encuadrar las vistas sobre el archipiélago de Estocolmo mientras que el otro volumen resuelve la transición entre interior y exterior. Mecanismos para provocar una atmósfera especial en un organismo arraigado al suelo y sumergido a la naturaleza. El pabellón de acceso a la "Fageda d'en Jordà" (14) en Olot es otro claro ejemplo de ensayos previos al parque de RCR. De nuevo tres componentes arquitectónicos como parte de una gramática aprendida de F.L.Wright en el Unity Temple. La plataforma, la zona intermedia para la



(8) Arriba casa Gilardi de Luis Barragán 1972-80. (9) A la izquierda la casa estudio de Luis barragán 1948. (10) A la derecha la casa y estudio Koshino en Japón de Tadao Ando 1981-84. Luces y sombras permiten la percepción cambiante del tiempo.



(11) Arriba una cabaña ubicada en la zona "dels castanyers". (12) De bajo se muestra la señalización correspondiente a un ámbito de observación como un refugio fijado en el camino.



(13) La historia nos ha demostrado lo trascendental que puede llegar a ser una simple pero contundente manipulación como ocurre en la casa Stennas de E.G.Asplund en 1937. Elementos que permiten un cambio de sentido en el relato provocando el reconocimiento del argumento.

actividad humana y la cubierta protectora en voladizo. El dintel de la cubierta se suspende sobre dos elementos que se abren para acoger unos servicios tendidos sobre un suelo pétreo casi basáltico. El pabellón 2x1 (15) ubicado en la pista de atletismo a escasos metros del parque es una referencia todavía más directa. De nuevo los tres componentes gramáticos de Wright confrontados con su entorno inmediato. Las esculturas atemporales de Eduardo Chillida¹⁰ (16) también se hacen presentes en la escena. Un objeto artificial en un escenario natural altera el sentido original del lugar generando en el espectador nuevas significaciones. Manifestaciones del eterno diálogo del ser humano con su entorno. Este es el sentido de los fragmentos de la escena propuesta para el parque de piedra tosca. Alterar el sentido del paisaje, para generar la posibilidad de fijar la mirada en un pasado que está oculto en el entorno. Incorporarse lentamente a un contexto conformado por un tiempo distinto en consonancia con la naturaleza pero cada uno en el lugar que le corresponde. RCR interviene en el paisaje desde la artificialidad que es propia de la arquitectura pero naturalizando sus elementos en una perfecta simbiosis de máxima expresividad.

La escala humana con la que se fija la acción permite el diálogo entre el hombre y la naturaleza cobrando su verdadera dimensión en su encuentro fortuito a la vez que mesurado. El hombre en el pasado apartó las piedras de los campos para permitir la explotación del suelo y con ellas construir muros y barracas como hitos en el camino. Las piedras basálticas se acumularon en los muros como límite o contención de las tierras de las parcelas agrícolas. Un suelo tendido en el presente prepara el escenario de la escena donde tiene lugar la acción. Un volumen vertical en un extremo fija una señal en el camino. Un banco muestra el equilibrio entre gesto y función facilitando su uso de forma retórica. A su vez el espectador puede sentarse y observar el lugar.



(16) Las figuras abstractas sintetizan una realidad que proviene de la propia naturaleza. Es capaz de poner ante los ojos una historia que no está presente. Al devolver el arte al mundo natural surge el verdadero interés.



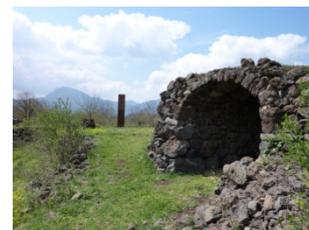
La escena que se puede presenciar en el parque tiene una estructura significativa con los tres componentes de Wright. Un suelo prepara el escenario, un volumen vertical modifica el estado natural enfrentándolo a uno artificial. El techo desaparece para unir de nuevo el hombre con la naturaleza. (14) Arriba el pabellón de acceso a la Fajeda en Jordà 1993-94. (15) Debajo el pabellón 2x1 en Olot 2000 también de RCR.

2.4.3 La metáfora como intercambio de significaciones.

Se citan fragmentos del proyecto que permiten entender el lugar como un intercambio de significaciones. Se considera la metáfora como modelo que a través de la intriga y el reconocimiento permite desplazar el significado literal del término para incorporar nuevos.

La sinceridad constructiva con la que se resuelve el siguiente fragmento es, en sí misma, una metáfora más, de las múltiples que podemos encontrar en el proyecto del parque de piedra tosca, además de ser relevante para la comprensión de la obra de estos tres arquitectos catalanes. Aristóteles¹¹ lo define como *una traslación del género a la especie*. Para RCR es una forma de mostrar con transparencia los mínimos elementos teatrales que sirven para la configuración de un acción como parte de una estrategia poética sin influencias figurativas explícitas. Emocionar sin recurrir a elementos decorativos. Introducir una mínima tensión visual que permita desviar la atención del usuario hacia la intervención. En este sentido se reconocen analogías con el Land Art¹² en tanto que fuerza al público a introducirse en un medio mental sólo desde el cual podrá apropiarse de la obra sin necesidad de poseerla. Las marcas poco figurativas sobre el territorio son signos que escriben en el paisaje y hablan de ese paisaje concreto. El lugar sirve en primera instancia para describir el sentido significativo de la intervención como huellas semejantes a las que dejaron nuestros antepasados.

Entre los ciento cincuenta kilómetros de trazado de los muros existentes en el parque aparecen unas antiguas barracas con la función de proteger al hombre ante los fenómenos atmosféricos y como lugar para guardar las herramientas y los materiales del campo. Refugios artificiales construidos con materiales naturales que forman parte de una serie de rasgos característicos e identificativos del lugar. De entre los tres tipos de barracas, uno de ellos, se presenta con independencia de la construcción de los muros, como un hito en el camino (17). Un elemento singular cargado de simbolismo¹³ como las huellas escultóricas que nos dejó el periodo neolítico. Figuras primarias que el hombre relaciona con la presencia de lo primordial como parte de un lenguaje capaz de expresar las relaciones entre el hombre y la naturaleza. Recuperemos de nuevo un elemento de nuestra escena. Un volumen vertical en un extremo fija una señal en un camino. Su función es informar y lo interpreto de forma retórica en tanto que hay grabado unas instrucciones sobre el lugar a la vez que el propio monolito nos informa que hay que fijar la mirada en ese lugar como sucedía en la prehistoria. Persuasión retórica e imitación poética. A escasos kilómetros en la Fageda d'en Jordà un monolito de piedra (18) se erige de forma reciente en honor al poeta catalán Joan Maragall. Al adentrarnos en el bosque la relación que tenía el poeta con la fageda se desvela en una poesía sobre el propio lugar. La contemplación de la naturaleza permite la comprensión de la escena. Como los cuatrocientos postes de acero que Walter de Maria fija en el campo de relámpagos (19) en Méjico. Los postes dispuestos, a una distancia calculada, crean una zona de atracción energética. Por un lado, se produce un campo de truenos y relámpagos, ante la presencia incesante de las nubes. Por otro, el visitante participa de la escena a través de la espera y observación. El tiempo discurre desde un punto de vista psicológico. La expectación prolongada en la intriga contrasta con la instantaneidad del reconocimiento del suceso. Ambos configuran la experiencia del lugar y ninguna imagen puede reproducir de



(17) En Avebury, Wiltshire parte Norte de Reino Unido permanecen unas intervenciones que los primitivos realizaron en 2600-2100a.C. El lenguaje abstracto se basa en figuras primarias que se relacionan con la presencia de lo primordial.



(18) En 1895 Joan Maragall publicó su primer volumen poético: "Poesies" en la que se incluía una con el nombre "La Fageda d'en Jordà"



(19) El campo de relámpagos quemado en México de Walter de Maria en 1974-77 es una llamada a la participación del espectador. La obra sólo puede ser observada en un tiempo y espacio determinado. Los postes permiten fijar la mirada a la vez que forman parte de la intervención.

nuevo el contenido significativo de la obra. El usuario participativo de la escena concluye en la emoción.

Un banco antropomórfico de piedra artificial completa la escena. El cambio de material se hace presente irrumpiendo de nuevo ante el orden equilibrado de la naturaleza. Nos situamos entre dos mundos; el rural-natural y el tecnológico-artificial. Una paradoja, fijada en el espacio, con la intención de generar tensión visual en el espectador. Su forma sencilla y ergonómica dispuesta alineadamente se convierte en un eje capaz de vertebrar el resto de elementos del escenario. El equilibrio entre gesto y función facilita su uso de forma retórica invitando al espectador a sentarse y a observar. El espacio se habita como lugar de pensamiento y de reflexión sobre el territorio (20). Percibir, intrínsecamente, la naturaleza de un pasado en un lugar donde el hombre se siente refugiado. Como el espacio que surge en las ventanas de la casa Fisher en Pennsylvania o como los miradores escalonados del edificio del parlamento de Edimburgo. A su vez un fragmento extraído del ágora exterior del parlamento, que permite a los ciudadanos de Escocia pensar y reflexionar como lo hacían sus antepasados en los bosques (21). Una sección de una cávea de un teatro griego (22) representando la capacidad de manipulación de la naturaleza por el hombre. Un ensayo previo en el espacio de ocio y cultura de Riudara (23) o un aprovechamiento de la pendiente natural del terreno en el estadio de Atletismo de Olot (24) que permite enfatizar los valores paisajísticos existentes y acercar las carreras atléticas a la naturaleza recreando la atmósfera primigenia de los juegos de la planicie griega de Olimpia. Contraponer un objeto, fruto de una previa producción en serie, con un mundo rural construido por el hombre en el pasado. Ensanchar los límites temporales y espaciales como mediación de realidades opuestas, contradictorias, complejas con actitud poética frente a la naturaleza.



(20) La casa Fischer de L.Khan ofrece un lugar de observación que permite introducirse en un mundo natural desde lo artificial, entre la naturaleza y el hombre.



(23) Arriba espacio para ocio y cultura en Riudaura de RCR 1994-99.

(24) Debajo Pista atletismo Olot 1999-01.

Du izquierda a derecha:
 (22) Cávea del teatro de Dionisio en Atenas s.IV a.C. junto terrazas sanatorio Paimio A.Aalto 1927-33 y
 (21) Ágora exterior parlamento de Edimburgo 1998-04

Los modelos participativos que se exhiben en el parque forman parte de una estrategia de proyecto. Escenas que generan una intriga para reconocer un pasado. El usuario fruto de ese reconocimiento genera nuevas lecturas sobre el lugar y estas se traducen en nuevos usos. El parque está destinado a la observación y al ocio y en este sentido recuperar sus cultivos forma parte de esta reflexión. Después de una importante actuación de limpieza y recuperación de los elementos característicos del lugar se restauraron los cultivos tradicionales característicos en el pasado a la vez que se introdujeron nuevos como plantas aromáticas y medicinales autóctonas. Un espacio de historia viva que en nuestra participación se convierte en un nuevo paisaje público y social¹⁴ (25) como lugar de intercambio de significaciones.



Sección original del terreno en "Clot de l'infern" construido con muros de piedra seca para generar campos de cultivo. Actualmente se utiliza para conciertos al aire libre como si de un teatro griego se tratara.



(25) Concierto de flauta en el interior del parque aprovechando la sección propia del terreno y recital de poesía en un "tussol" del parque.

Notas

1 RCR Aranda Pigem Vilalta Arquitectes. RCR Aranda Pigem Vilalta Arquitectes :Entre La Abstracción y La Naturaleza = between Abstraction and Nature. Barcelona: Gustavo Gili, 2004. ISBN 8425219256. p.38- RCR citaron acerca de cómo reaccionar de un modo poético ante un mundo natural por medio de la abstracción en las conversaciones que tuvieron con William J.R.Curtis.

2 RCR Aranda Pigem Vilalta Arquitectes; and Colegio Oficial de Arquitectos de Andalucía Oriental. Rafael Aranda, Carme Pigem, Ramon Vilalta. Almería: Delegación de Almería del Colegio Oficial de Arquitectos de Andalucía Oriental, 2005 p.2-3- Zaida Muixí, Doctora Arquitecta y profesora de Urbanismo en la ETSAB nos habla de la importancia del origen geografico como parte del proceso proyectual en la obra de RCR.

3 TARRAGÓ, Salvador; and Centre Internacional d'Estudis del Patrimoni Construït. Construcció De Pedra Seca :Seminari Internacional De Construcció De Pedra Seca. Barcelona: Ediciones del Aguazul, 2005. ISBN 849645908X. p.91- Una de las condiciones singulares de los muros de piedra seca es su carácter drenante ya que permite la retención interna de humedad, mayor estabilidad térmica respecto el exterior y una gran superficie de microactividades y fisuras.

4 Surgen de nuevo confrontaciones con relatos anteriores de la propia obra de Miralles como las mismas rocas que formaban los terraplenes del Tiro con Arco de Barcelona o las mismas acciones individuales que completan y desdibujan los límites del corte y que de alguna manera son un símil a lo que sucede en el Cementerio de Igualada.

5 RCR Aranda Pigem Vilalta Arquitectes. RCR Aranda Pigem Vilalta Arquitectes :Entre La Abstracción y La Naturaleza = between Abstraction and Nature. Barcelona: Gustavo Gili, 2004. ISBN 8425219256. p.144- En un pueblo marino la ola de mar es omnipresente. Cita el autor que puede explicar su sección determinante metafóricamente así: penetrar por la barrera de espuma la ola rota permite descubrir su hundimiento y admirar la pared de la ola que crece. Pasada la ola la mar plana.

6 Marcus Rothkowitz (1903 –1970) Fue un pintor y grabador nacido en Letonia, que vivió la mayor parte de su vida en los Estados Unidos. Ha sido asociado con el movimiento contemporáneo del expresionismo abstracto, a pesar de que en varias ocasiones expresó su rechazo a la categoría «alienante» de pintor abstracto. Al pasar los años la mayoría de sus composiciones tomaron la forma de dos rectángulos confrontados y con bordes desdibujados por veladuras. Son frecuentes los grandes formatos que envuelven al espectador, con la finalidad de hacerle partícipe de una experiencia mística, ya que Rothko daba un sentido religioso a su pintura.

7 SAVI, Vittorio; MONTANER, Josep M.and Col·legi d'Arquitectes de Catalunya. Less is More :Minimalismo En Arquitectura y Otras Artes : Minimalism in Architecture and the Other Arts. Barcelona: Col·legi d'Arquitectes de Catalunya, 1996. ISBN 8489698007. p.72 Donald Judd (1928-94) destaca por su particular abstracción simétrica mediante racionalización empírica más que por medio de una aproximación a la abstracción formulada como objetivo exclusivo.

8 RICOEUR, Paul. La Metáfora Viva. Madrid: Europa, 1980. ISBN 8470572784. La retórica de la metáfora, es decir la palabra como unidad de referencia se define como tropo por semejanza; en cuanto figura, consiste en un desplazamiento y una ampliación del sentido de la palabra. En esa ampliación de sentido se establece la diferencia.

9 El estudio de arquitectura RCR, formado por Carme Pigem, Ramón Vilalta y Rafael Aranda, se introduce en el diseño de elementos urbanos con este sencillo banco creado en 1991 designado con el nombre de lola y producido en serie a partir de 2005 por Santa&Cole.

10 CHILLIDA, Eduardo. Museo Chillida-Leku :Una Utopía Convertida En Realidad = a Utopia Come True. 2ª /2n ed. Hernani: Chillida-Leku S.L., 2001. p.44- Las obras de Chillida se hacen vivas en el encuentro con el espectador activo, que se mueve, escucha entre y las esculturas. El arte no figurativo es como un regreso a la naturaleza y en este sentido la escultura de Chillida cobra su dimensión más emocionante.

11 Aristòtil; and VILLAR LECUMBERRI, Alicia. Poética. Madrid: Alianza, 2004. ISBN 842065809X; 9788420658094. p.92 La metáfora es la traslación de un nombre ajeno, o desde el género a la especie o desde la especie al género o desde una especie a otra especie o por analogía.

12 RAQUEJO, Tonia. Land Art. 3a ed. Madrid: Nerea, 2003. ISBN 8489569215 p.14- Con esta actitud el land art pretendía no tanto enfrentarse al espacio de la galería sino acabar con el tráfico del arte. No se puede comerciar con la experiencia artística ni se pueden vender sensaciones.

13 RAQUEJO, Tonia. *Land Art*. 3a ed. Madrid: Nerea, 2003. ISBN 8489569215 p.20- Sigfried Giedion escribió en su libro "El presente eterno: los comienzos del arte" en 1961 sobre el significado semántico de los símbolos. El espacio del hombre primitivo al igual que el del arte actual tiene una libertad de dirección absoluta. El hombre se expresa a través de un lenguaje abstracto basándose en figuras primarias que él relaciona con la presencia de lo primordial. Un lenguaje capaz de expresar las relaciones entre el hombre y la naturaleza desde mundos como la sexualidad, fecundidad, maternidad como aspectos esenciales en la poética del arte primitivo.

14 MAT PLANCHAT, Tresa. *El Parc De Pedra Tosca*, Les Presses 2010. La agrupación del parque de piedra tosca junto al ayuntamiento de Les Presses elaboraron una presentación no publicada donde se recoge la incidencia social del parque fruto de los nuevos usos que surgen y que se gestionan desde la oficina del parque. Destacan los conciertos de música, la narración de cuentos, divulgación de oficios en peligro de extinción, talleres y cursos agrícolas, visitas guiadas y prácticas de campo con alumnos de institutos. Existen convenios con la fundación de estudios superiores y el parque natural de la zona volcánica de la Garrotxa.

Créditos

Imagen (1)

AMAT PLANCHAT, Tresa. *El Parc De Pedra Tosca*. Parc pedra tosca i ajuntament de les presses, Les Presses: 2001 Folleto informativo.

Archivo propio

<http://www.swisseduc.ch/stromboli/perm/erta/lava-lake/icons/erta-ale-lava-lake-mf9255.jpg>

RCR Aranda Pigem Vilalta Arquitectes. *RCR Aranda Pigem Vilalta Arquitectes :Entre La Abstracción y La Naturaleza = between Abstraction and Nature*. Barcelona: Gustavo Gili, 2004. ISBN 8425219256. p.97

Imagen (2)

RCR Aranda Pigem Vilalta Arquitectes; and LEE, JaeHong. *RCR Aranda Pigem Vilalta*. Seul: Minjung Kim, 2007. ISBN 9788986780369.

ANDO, Tadao. *Tadao Ando :1983-2000 : [Espacio, Abstracción y Paisaje = Space, Abstraction and Landscape]*. Edición ampliada / Ombibus volume ed. Madrid: El Croquis, 2000. ISBN 8488386141.

http://farm2.static.flickr.com/1170/1313923454_2de541edd0.jpg

TARRAGÓ, Salvador; and Centre Internacional d'Estudis del Patrimoni Construït. *Construcció De Pedra Seca :Seminari Internacional De Construcció De Pedra Seca*. Barcelona: Ediciones del Aguazul, 2005. ISBN 849645908X p.96

Imagen (3)

Archivo propio

RCR Aranda Pigem Vilalta Arquitectes; and LEE, JaeHong. *RCR Aranda Pigem Vilalta*. Seul: Minjung Kim, 2007. ISBN 9788986780369.

Imagen (4)

El Croquis, nº 49/50, 1985-91, *Miralles/Pinos 1988-1991* p.15

CHRISTOV-BAKARGIEV, Carolyn. *Arte Povera*. London: Phaidon, 1999. ISBN 0714834130 p.162

Imagen (5)

RCR Aranda Pigem Vilalta Arquitectes. *RCR Aranda Pigem Vilalta Arquitectes :Entre La Abstracción y La Naturaleza = between Abstraction and Nature*. Barcelona: Gustavo Gili, 2004. ISBN 8425219256. p.145

Imagen (6)

RCR Aranda Pigem Vilalta Arquitectes. *RCR Aranda Pigem Vilalta Arquitectes :Entre La Abstracción y La Naturaleza = between Abstraction and Nature*. Barcelona: Gustavo Gili, 2004. ISBN 8425219256. p.185

Imagen (7)

<http://www.eikongraphia.com/wordpress/wp-content/Ohne%20Tite%20%20Stack%20-%20Donald%20Judd%20C%201968-69.jpg>

Imagen (8) (9)

RIGGEN MARTÍNEZ, Antonio. *Luis Barragán 1902-1988*. Barcelona: Electa, 1996. ISBN 8843548662

Imagen (10)

ANDO, Tadao. *Tadao Ando :1983-2000 : [Espacio, Abstracción y Paisaje = Space, Abstraction and Landscape]*. Edición ampliada / Ombibus volume ed. Madrid: El Croquis, 2000. ISBN 8488386141.

Imagen (11) (12)

Archivo propio

Imagen (13)

<http://blogs.menstyle.es/arquitecturaydiseno/wp-content/uploads/2009/04/ga.jpg>

Imagen (14)

http://www.architectureweek.com/2009/0513/images/14245_image_3.575x846.jpg

RCR Aranda Pigem Vilalta Arquitectes. *RCR Aranda Pigem Vilalta Arquitectes :Entre La Abstracción y La Naturaleza = between Abstraction and Nature*. Barcelona: Gustavo Gili, 2004. ISBN 8425219256. p.45

Imagen (15)

RCR Aranda Pigem Vilalta Arquitectes. *RCR Aranda Pigem Vilalta Arquitectes :Entre La Abstracción y La Naturaleza = between Abstraction and Nature*. Barcelona: Gustavo Gili, 2004. ISBN 8425219256. p.93

Imagen (16)

CHILLIDA, Eduardo. *Museo Chillida-Leku :Una Utopía Convertida En Realidad = a Utopia Come True*. 2ª /2n ed. Hernani: Chillida-Leku S.L., 2001 - Contraportada.

Archivo propio

Imagen (17)

RAQUEJO, Tonia. *Land Art*. 3a ed. Madrid: Nerea, 2003. ISBN 8489569215. p.12

Archivo propio

Imagen (18)

<http://aventuradelsenderismo.files.wordpress.com/2010/03/fageda-den-jorda-0082.jpg>

Imagen (19)

RAQUEJO, Tonia. *Land Art*. 3a ed. Madrid: Nerea, 2003. ISBN 8489569215. p.36

Imagen (20)

Archivo propio

ROSA, Joseph. *Louis I. Kahn :1901-1974 : Espacio Iluminado*. Köln: Taschen, 2006. ISBN 3822828750.

p.57

El Croquis, nº 144, 2009, *EMBDT 2000-2009 Miralles / Tagliabue* p.179

Imagen (21)

BIGAS VIDAL, Montserrat. *Enric Miralles. Procesos Metodológicos En La Construcción Del Proyecto Arquitectónico*. UB, 2006. ISBN B.4995-2010 / 978-84-692-8993-8.

Imagen (22)

JOVÉ SANDOVAL, José M. *Alvar Aalto :Proyectando Con La Naturaleza*. Valladolid: Universidad de Valladolid, Secretariado de Publicaciones e Intercambio Editorial, 2003. ISBN 8484482553

Imagen (23)

RCR Aranda Pigem Vilalta Arquitectes. *RCR Aranda Pigem Vilalta Arquitectes :Entre La Abstracción y La Naturaleza = between Abstraction and Nature*. Barcelona: Gustavo Gili, 2004. ISBN 8425219256. p.139

Imagen (24)

RCR Aranda Pigem Vilalta Arquitectes; and LEE, JaeHong. *RCR Aranda Pigem Vilalta*. Seul: Minjung Kim, 2007. ISBN 9788986780369.

Imagen (25)

AMAT PLANCHAT, Tresa. *El Parc De Pedra Tosca*. Fotografías de campo.

3 Conclusiones

En los inicios de este estudio, me preguntaba si hoy en día la arquitectura recurre a procesos creativos capaces de mantener una actitud responsable con compromiso hacia la sociedad. Recurrí a la poética como proceso capaz de recuperar el sentido creativo y artístico de nuestra profesión para instaurar en el centro del proyecto la idea de función en el sentido más ambicioso posible. A su vez, escogí una generación de arquitectos de la escuela de Barcelona, como muestra de una arquitectura, desligada de aquellas comuniones, abrumadas por favorecer una suma de intereses personales. La coherencia interna, la calidad y complejidad de los autores abalaron la decisión. El territorio, que para mí es compartido, motivó la elección.

En la aproximación a este conocimiento complejo, hemos podido alentarnos de los parecidos y diferencias que existen entre la arquitectura y la poética. No puedo concluir, por fortuna, con una única fórmula mecanizada que permita cumplir nuestro cometido como arquitectos. En cambio, sí puedo sugerir, un conjunto de intervenciones que comparten procesos con el fin de recuperar el sentido de nuestra profesión. La arquitectura como poética, se nutre de factores sociales y culturales como parte de un proceso creativo en el que resultan conclusiones siempre distintas, con la misma función; resolver los problemas del hombre. El poeta, o el arquitecto, es poeta de argumentos y no de metros¹ y esta grave omisión, es la que ha provocado a lo largo de la historia una arquitectura vacía de contenidos.

El pensamiento de cada arquitecto y las influencias sociales y culturales, determinan, de forma consciente o inconsciente, la toma de decisiones en el proyecto, permitiendo la explotación de un conjunto de estrategias de un modo particular. Estrategias poéticas, que en cualquier caso, convierten el lugar de intervención en un marco cultural insustituible, en tanto que el usuario descubre el sentido de la intervención arquitectónica a través de habitar su contexto determinado. En este sentido, me sumo al desacuerdo sobre una arquitectura acontextual, válida para cualquier sitio, carente de otras referencias, que no sean las de ella misma. Es difícil encontrar argumentos parecidos para justificar formas idénticas en lugares distintos. Pues parece obvio considerar el conocimiento del lugar como imprescindible en un proceso creativo y arquitectónico, pero la arquitectura que hemos estado y, estamos, obligados a consumir, muestra signos totalmente contrarios.

Las obras analizadas tanto en la primera parte como en la segunda son ejemplos que permiten entender estas conclusiones. Obviamente los arquitectos que han sido invitados a esta investigación también cometen, y han cometido errores, nada más y nada menos, como ha sucedido con los grandes maestros de la historia de la arquitectura. Sin embargo, las obras presentadas muestran esa firmeza, calidad y diversidad necesarias para ejemplificar, un conjunto de estrategias compartidas que permiten establecer un diálogo entre el habitar del ser humano y su territorio. Obras que se enriquecen con su contexto y lugares que se benefician con un mundo de nuevas significaciones. Conclusiones donde se resta importancia a la forma y no a su función.

A través de los ejemplos del parque y el parlamento, tratados en la segunda parte del estudio, hemos podido acercarnos a una única forma de entender la arquitectura enfocada en cada caso con lo que los arquitectos han considerado importante para el lugar y sus usuarios. Referencias desde fragmentos, que tenían que ver con un lenguaje y pensamiento determinado de todos ellos de una misma generación de arquitectos. Miralles se acercó en una mimesis topográfica y urbana estableciendo diálogos con el contexto y sus estratos de historia, a través del uso de figuras y metáforas. RCR, estableció analogías con los ritmos y cadencias del entorno recurriendo a la propia metáfora que supone su materialización a través de figuras abstractas. Desde la inagotable fuente de creatividad de la arquitectura exuberante de EMBDT hasta el refinamiento complejo de RCR. De una forma u otra, ambas intervenciones han contribuido a su integración en el medio ambiente, estableciendo paralelismos con elementos propios de la región y evocando múltiples y nuevas asociaciones de ideas. La intención fue mostrar ejemplos donde la arquitectura vuelve a lograr su fin, con independencia de sus resultados formales, siguiendo una serie de estrategias que considero que son comunes.

El proceso continuo para hallar convenciones expresivo-formales siempre debe ser el mismo. Un proceso que debe tener en cuenta la propia historia socio-física. La arquitectura es historia; una reflexión del medio físico y del medio social del lugar. Entendiendo lugar como un encuentro entre el medio externo, nosotros y los demás. No pensamos sólo como seres individuales aislados del mundo. Ni el lugar es un espacio sin connotaciones históricas. El diseño arquitectónico se debe pensar desde nuestra dimensión individual y social, afectada por su contexto y a la forma de actuar en él. La ciudad está anclada a la memoria y al tiempo de forma indisoluble. Por tanto, no debemos concentrar toda nuestra energía en el edificio que proyectamos sino pensar en el entorno completo. No se trata de copiar la historia pero sí de seguir sus principios y evitar partir de cero. No podemos pretender hacer un tipo de arquitectura para cualquier situación. La arquitectura se debe adaptar a la situación. El diseño no sigue un modelo estricto. El lugar es el que tiene características de concreción a través de la lógica. Cada diseño tiene su propia historia socio-física que se expresa en el objeto proyectado. En definitiva, convenciones que surgen a raíz de un encuentro socio-físico. Convenciones que se formalizan a través del reconocimiento de anteriores lenguajes y de una experimentación a través del recorrer, vivir, habitar la arquitectura y trazar, proponer, hablar sobre esa forma de ser. No sólo se debe reconocer la buena arquitectura de los años cincuenta y las anteriores. No tiene sentido ante los nuevos eventos de finales y principios de siglo. La buena arquitectura es la que corresponde con la naturaleza de la intervención y es capaz de entender su contexto físico, social y cultural. Por tanto, no existe un único universo equilibrado y plácido. Somos lo que hacemos ser. Reconocemos lo que ha sido y en ese reconocer, somos capaces de proponer y ser de nuevo. Así sucesivamente. Como mimesis de la acción significativa. Este es nuestro proceso creativo.

La arquitectura catalana, sigue camino de una nueva dimensión, ya implícita en algunas obras que hoy en día podemos disfrutar, renovándose y gozando de buena salud. Aparece así, una lista cada vez más amplia de autores muy interesantes remando en una misma dirección dentro del

panorama de la fructífera escuela de Barcelona a partir de los años 70. La ampliación de la ETSAB de Coderch en 1982 representa el origen generador de esta interesante suma de autores. Un análisis de las obras estudiadas, y otras representativas, como las citadas en los primeros pasos del presente estudio, permitiría dar una visión más amplia y completa de este buen hacer, cada vez más internacional, a través de distintas tipologías y escalas arquitectónicas. Aquí recae mi interés. En el contexto de una arquitectura que innova, que *es mimesis... y mimesis es ...poiesis*².

Notas

1 Aristòtil; and VILLAR LECUMBERRI, Alicia. Poética. Madrid: Alianza, 2004. ISBN 842065809X; 9788420658094. p.14 - Frente la concepción actual del metro como la base de la poesía, y en nuestro paralelismo la arquitectura, Aristóteles afirma lo contrario.

2 VELASTEGUÍ MORENO, Mery; MUNTAÑOLA I THORNBERG, Josepand Universitat Politècnica de Catalunya. Nuevas Estrategias En Proyectos De Rehabilitación. Barcelona: Edicions UPC, 2001. ISBN 8483014653. p.115 Poiesis deriva etimológicamente del antiguo término griego ποιέω, que significa "crear". Esta palabra, la raíz de nuestra moderna "poesía", en un principio era un verbo, una acción que transforma y otorga continuidad al mundo. Ni producción técnica ni creación en sentido romántico, el trabajo poético reconcilia al pensamiento con la materia y el tiempo, y a la persona con el mundo.

Bibliografía

Libros de teoría. - Se citan por orden alfabético los libros que han permitido establecer una base teórica mínima ante la complejidad de los términos que se aplican en la arquitectura.

Aristòtil; and VILLAR LECUMBERRI, Alicia. *Poética*. Madrid: Alianza, 2004. ISBN 842065809X; 9788420658094.

GARCÍA, Luis F., et al. *Arquitectura y Hermenéutica*. Barcelona: Edicions UPC, 2003. ISBN 8483016494.

HEIDEGGER, Martin. *El Ser y El Tiempo*. 2ª ed. México: Fondo de Cultura Económica, 1971. ISBN 8437501849.

LINARES SOLER, Alfred; and MUNTAÑOLA I THORNBERG, Josep. *La Enseñanza De La Arquitectura Como Poética*. Barcelona: Edicions UPC, 2006. ISBN 8483018748.

MUNTAÑOLA I THORNBERG, Josep. *Arquitectura y Contexto =Architecture and Context = Architecture Et Contexte*. Barcelona: Edicions UPC, 2004. ISBN 8483017660.

MUNTAÑOLA I THORNBERG, Josep. *Poética y Arquitectura :[Una Lectura De La Arquitectura Posmoderna]*. Barcelona: Anagrama, 1981. ISBN 843390065X.

RICOEUR, Paul. *La Metáfora Viva*. Madrid: Europa, 1980. ISBN 8470572784.

Libros de aproximación al proyecto. - Se citan por orden alfabético los libros que han servido para tener una visión actual de métodos de aproximación al proyecto de arquitectura.

BRU, Eduard; and PINTO DE FREITAS, Rita. *Coming from the South*. Barcelona: Actar, 2001. ISBN 8495273039; 8495273187.

CALVINO, Italo. *Seis Propuestas Para El Próximo Milenio*. Madrid: Ediciones Siruela, 1994. ISBN 8478441921.

DOMÍNGUEZ, Luis Á. Alvar Aalto :Una Arquitectura Dialógica. Barcelona: Edicions UPC, 2003. ISBN 8483016796.

QUARONI, Ludovico. *Proyectar Un Edificio :Ocho Lecciones De Arquitectura*. Madrid: Xarait, 1980. ISBN 8485434099.

ROSSI, Aldo. *Autobiografía Científica*. 2a ed. Barcelona: Gustavo Gili, 1998. ISBN 8425217474.

RUSKIN, John. *Las Siete Lámparas De La Arquitectura*. 4ª renovada ed. Barcelona: Alta Fulla, 2000. ISBN 8479001224.

SORIANO, Federico. *Sin-Tesis*. Barcelona: Gustavo Gili, 2004. ISBN 8425219485; 8425215250.

Unión Internacional de Arquitectos. *Arquitectura a Catalunya :L'Era Democràtica 1977-1996 : Centre d'Art Santa Mònica, 28 - 29 Septembre 1996*. Barcelona: Generalitat de Catalunya. Departament de Cultura, 1996. ISBN 8439339607.

VENTURI, Robert. *Complejidad y Contradicción En La Arquitectura*. Barcelona: Gustavo Gili, 1972.

ZUMTHOR, Peter. *Peter Zumthor :Atmósferas : Entornos Arquitectónicos, Las Cosas a Mi Alrededor*. Barcelona: Gustavo Gili, 2006. ISBN 9788425221170; 842522117X.

Libros descriptivos. - Se citan por orden alfabético los libros que se han consultado para alcanzar la comprensión de los proyectos que se han expuesto.

ANDO, Tadao. *Tadao Ando :1983-2000 : [Espacio, Abstracción y Paisaje = Space, Abstraction and Landscape]*. Edición ampliada / Ombibus volume ed. Madrid: El Croquis, 2000. ISBN 8488386141.

ARANDA, Rafael; VILALTA, Ramonand PIGEM, Carme. *Exfoliacions 1988-99 :Aranda, Pigem, Vilalta, Arquitectes*. Olot: Museu Comarcal de la Garrotxa, 1999. ISBN 8492226463.

BALFOUR, Alan. *Creating a Scottish Parliament*. Studio LR, 2005. ISBN ISBN 0-9550016-0-9.

BIURRUN, F. J., et al. *El Sanatorio De Paimio, 1929-1933 :Alvar Aalto : La Arquitectura Entre La Naturaleza y La Máquina*. Barcelona: Servei de Publicacions de la UPC, 1991. ISBN 8476531486.

BROWNLEE, David B., et al. *Louis I. Kahn :En El Reino De La Arquitectura*. Barcelona: Gustavo Gili, 1998. ISBN 8425217601.

BUCHANAN, William. *Mackintosh's Masterwork :The Glasgow School of Art*. Glasgow: Richard Drew Pub., 1989. ISBN 0862672422.

CHILLIDA, Eduardo. *Museo Chillida-Leku :Una Utopía Convertida En Realidad = a Utopia Come True*. 2ª /2n ed. Hernani: Chillida-Leku S.L., 2001.

CHRISTOV-BAKARGIEV, Carolyn. *Arte Povera*. London: Phaidon, 1999. ISBN 0714834130.

ELASTEGUÍ MORENO, Mery; MUNTAÑOLA I THORNBERG, Josep and Universitat Politècnica de Catalunya. *Nuevas Estrategias En Proyectos De Rehabilitación*. Barcelona: Edicions UPC, 2001. ISBN 8483014653.

JENCKS, Charles. *The Scottish Parliament*. . Scala ed., London: , 2005. ISBN 9781857593792.

JOVÉ SANDOVAL, José M. *Alvar Aalto :Proyectando Con La Naturaleza*. Valladolid: Universidad de Valladolid, Secretariado de Publicaciones e Intercambio Editorial, 2003. ISBN 8484482553.

MATEO, Josep L.; ACEBILLO MARÍN, José A.and Infraestructures del Llevant de Barcelona. *Centre De Convencions Internacional De Barcelona, CCIB*. Barcelona: Actar, 2004. ISBN 8495951762.

MATEO, Josep L.; URSPRUNG, Philipand PARDO, José L. *Josep Lluís Mateo :Proyectos, Obras, Escritos*. Barcelona: Ediciones Polígrafa, 2005. ISBN 843430984X.

MIRALLES, Enric; MÁRQUEZ CECILIA, Fernandoand LEVENE, Richard C. *Enric Miralles :1983-2000*. Ed ampl i rev ed. Madrid: El Croquis, 2002. ISBN 8488338622.

MIRALLES, Enric, et al. *EMBT :Enric Miralles, Benedetta Tagliabue : Work in Progress = Estado De Las Obras = Estat De Les Obres : 01 112006*. Barcelona: Col·legi d'Arquitectes de Catalunya, 2006. ISBN 8496185923.

MIRALLES, Enric; TAGLIABUE, Benedetta and LAHUERTA, Juan J. *Enric Miralles :Obra Completa*. Madrid: Electa, 1996. ISBN 8481561215.

MIRALLES, Enric, et al. *Miralles Tagliabue :Time Architecture = Arquitecturas Del Tiempo*. Barcelona: Gustavo Gili, 1999. ISBN 8425217547.

PERAZA, J. Enrique. El Parlamento De Escocia, La Obra Maestra De EMBDT. *Boletín Información Técnica AITIM*, Noviembre/Diciembre, 2005, no. 238. pp. 8-14.

RAQUEJO, Tonia. *Land Art*. 3a ed. Madrid: Nerea, 2003. ISBN 8489569215.

RCR Aranda Pigem Vilalta Arquitectes. *RCR Arquitectes :2003-2007 : [Los Atributos De La Naturaleza = the Attributs of Nature]*. Madrid: El Croquis, 2007. ISBN 9788488386472.

RCR Aranda Pigem Vilalta Arquitectes. *RCR Aranda Pigem Vilalta Arquitectes :Entre La Abstracción y La Naturaleza = between Abstraction and Nature*. Barcelona: Gustavo Gili, 2004. ISBN 8425219256.

RCR Aranda Pigem Vilalta Arquitectes; and Colegio Oficial de Arquitectos de Andalucía Oriental. *Rafael Aranda, Carme Pigem, Ramon Vilalta*. Almería: Delegación de Almería del Colegio Oficial de Arquitectos de Andalucía Oriental, 2005.

RCR Aranda Pigem Vilalta Arquitectes; and LEE, JaeHong. *RCR Aranda Pigem Vilalta*. Seoul: Minjung Kim, 2007. ISBN 9788986780369.

SAVI, Vittorio; MONTANER, Josep M. and Col·legi d'Arquitectes de Catalunya. *Less is More :Minimalismo En Arquitectura y Otras Artes : Minimalism in Architecture and the Other Arts*. Barcelona: Col·legi d'Arquitectes de Catalunya, 1996. ISBN 8489698007.

TARRAGÓ, Salvador; and Centre Internacional d'Estudis del Patrimoni Construït. *Construcció De Pedra Seca :Seminari Internacional De Construcció De Pedra Seca*. Barcelona: Ediciones del Aguazul, 2005. ISBN 849645908X.

Revistas. - Se citan por orden alfabético las revistas que se han utilizado para completar la información de los proyectos utilizados como ejemplos.

El Croquis, nº 76, 1993/1995, *Arquitectura española 1995*

El Croquis, nº 115/116+118, 2002/2003, *En proceso II 2002-2003*

El Croquis, nº 138, 2005, *RCR arquitectes. Arquitectura española 2003-2007*

On Diseño, nº253, Junio 2004, *Instituto botánico de Barcelona*.

On Diseño, nº258, Diciembre 2004, *Auditorio y palacio de congresos de Castelló de la Plana*.

On Diseño, nº276, Octubre 2006, *Pabellones en el restaurante Les Cols*.

On Diseño, nº266, Octubre 2005, *Parque de pedra tosca*.

On Diseño, nº260, Marzo 2005, *Sede del Parlamento de Escocia*.

On Diseño, nº301, Mayo 2009, *Renovación parcial del ayuntamiento*.

2G: Revista Internacional De Arquitectura = International Architecture Review, nº 32, 2004 *Carlos Ferrater*

Folletos informativos. - *Se citan por orden alfabético los documentos que se han recogido in situ durante el proceso de investigación y que han colaborado en la elaboración de este trabajo.*

AMAT PLANCHAT, Tresa. *El Parc De Pedra Tosca*. Parc pedra tosca i ajuntament de les presses, Les Presses: 2001

The Scottish Parliament. *The Scottish Parliament Debating Chamber*. 3rd edition UK, June 2009

Webs de interés. - *Se citan los recursos electrónicos como fuente de documentación actualizada de acceso inmediato.*

<http://www.scottish.parliament.uk/vli/holyrood/building/ExternalFeatures.htm>

<http://books.google.es/books?q=&btnG=Buscar+libros>

<http://www.librospdf.net/>

<http://biblioteca.upc.edu/>

Anexo

Documentación - Se añade una breve documentación complementaria que ayude a la comprensión de los principales proyectos que se han estudiado.*

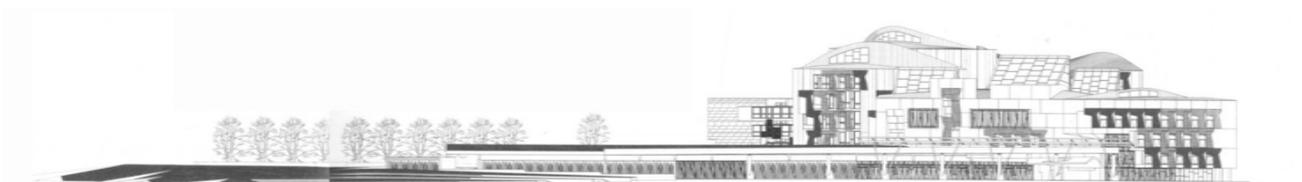
* Créditos

El Croquis, nº 144, 2009, *EMBDT 2000-2009 Miralles / Tagliabue*
RCR Aranda Pigem Vilalta Arquitectes. *RCR Aranda Pigem Vilalta Arquitectes :Entre La Abstracción y La Naturaleza = between Abstraction and Nature*. Barcelona: Gustavo Gili, 2004. ISBN 8425219256
TARRAGÓ, Salvador; and Centre Internacional d'Estudis del Patrimoni Construit. *Construcció De Pedra Seca :Seminari Internacional De Construcció De Pedra Seca*. Barcelona: Ediciones del Aguazul, 2005. ISBN 849645908X

1 Parlamento de Edimburgo

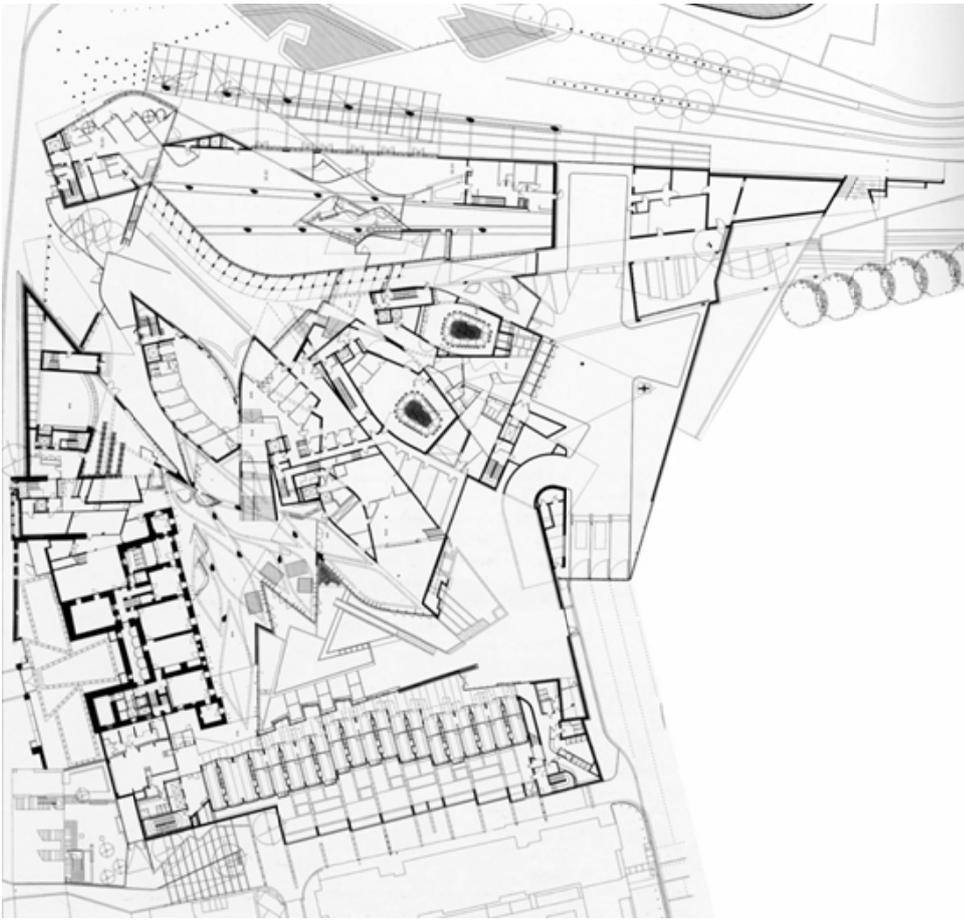


01

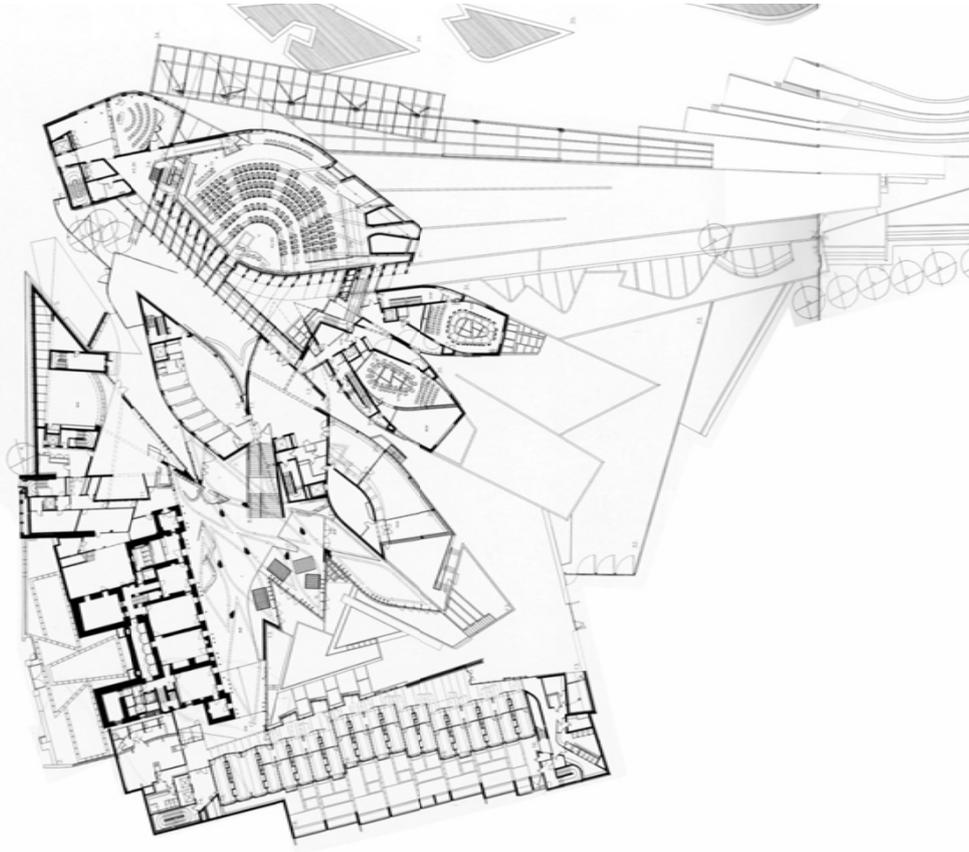


02

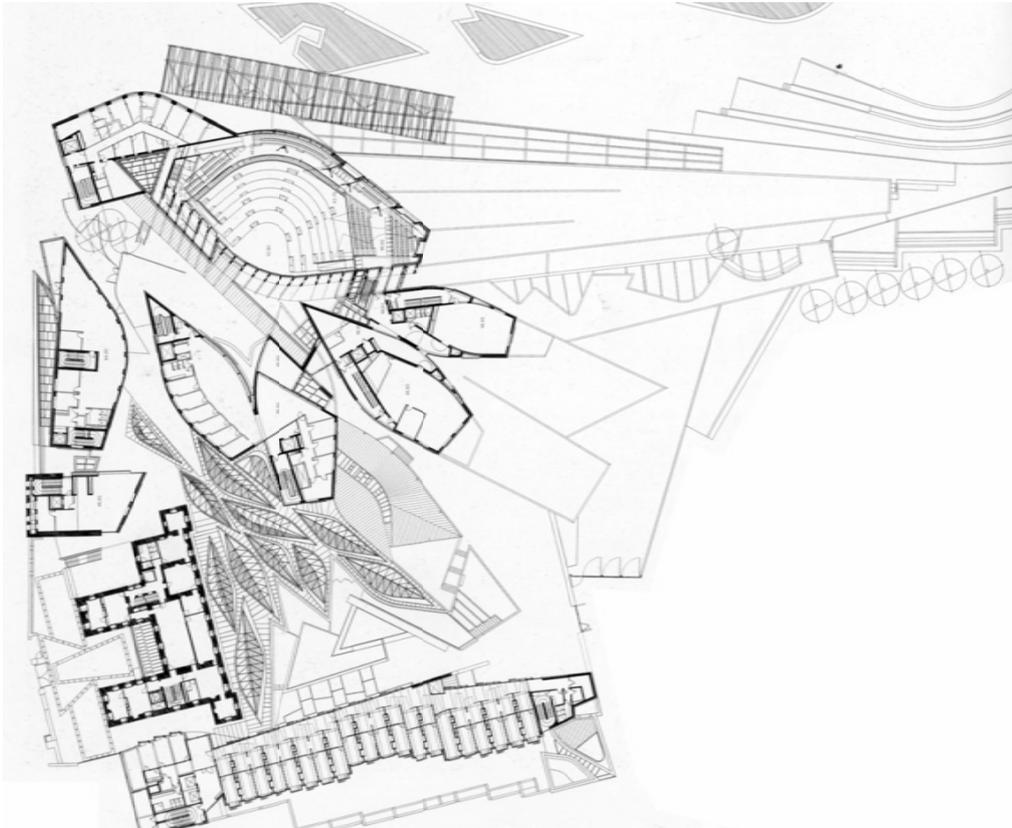
- (1) Emplazamiento parlamento de Edimburgo
- (2) Sección longitudinal



03



04



05

- (3) Planta Baja
- (4) Planta Primera
- (5) Planta Segunda

2 Parque de Piedra Tosca



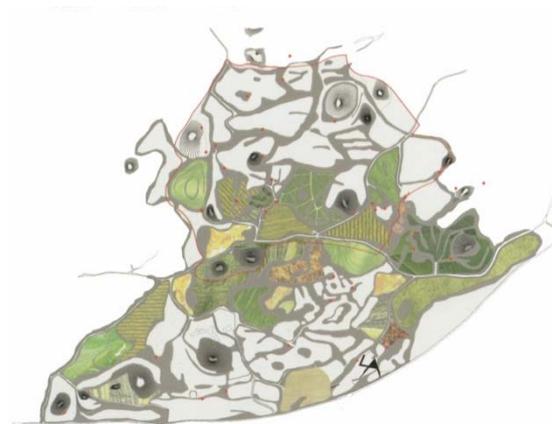
01

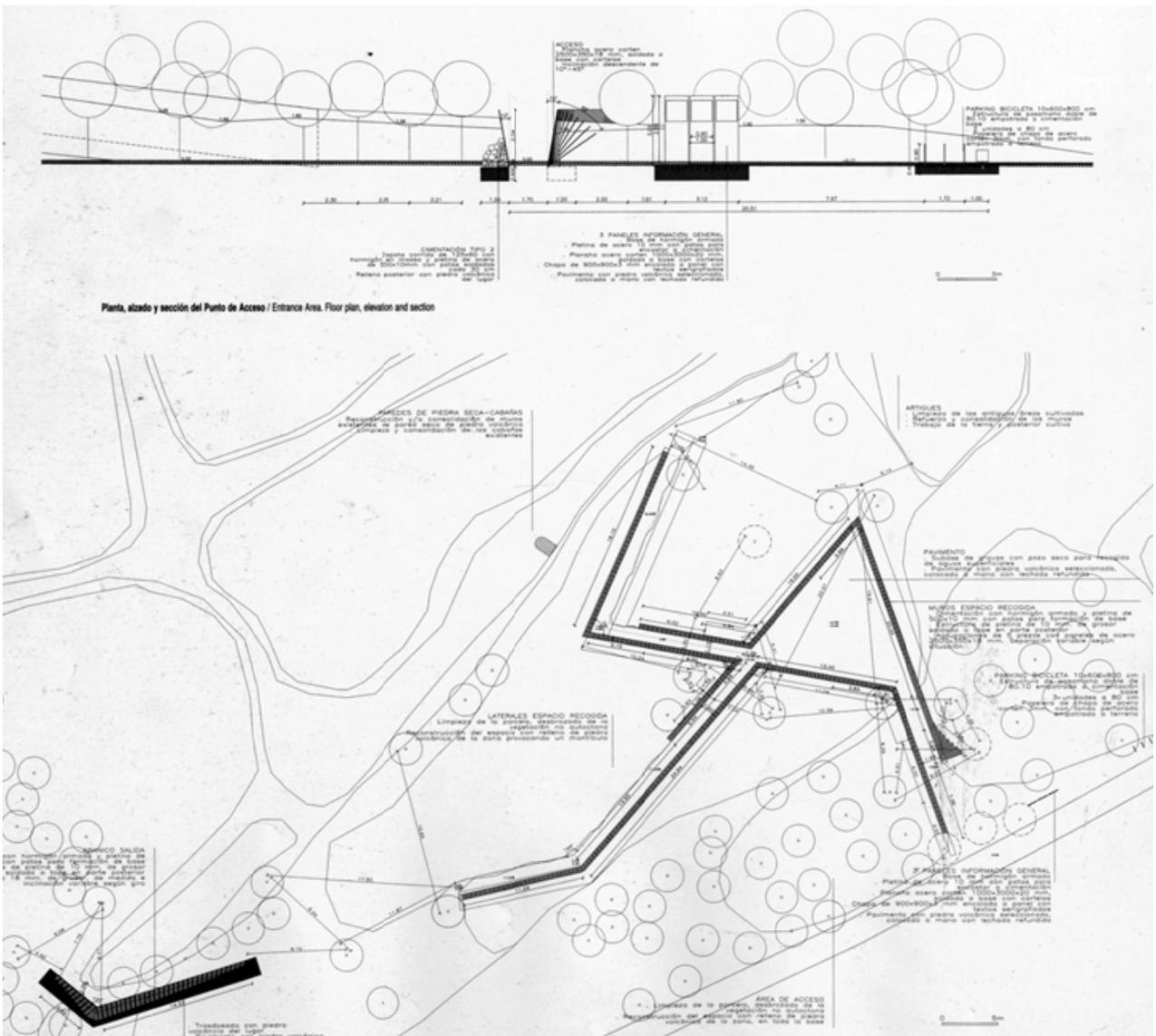
(1) Emplazamiento parque piedra tosca y accesos.
(2) y (3) Planta de itinerarios y planta de nuevos cultivos.

02



03





04

(4) Planta acceso al parque
 (5) Sección muro tipo
 (6) Sección del recorrido

05

06

