

DC.17-18

AUTOR: FABIÁN ASUNCIÓN

ENTREVISTA: CAROLINA B. GARCÍA, PROFESORA DE HISTORIA DEL ARTE Y LA ARQUITECTURA, ETSAB - UPC

TÍTULO: OTRAS NARRACIONES

SUBTÍTULO: ENTREVISTA A FABIÁN ASUNCIÓN, 1994-2002

FECHA: 20 DE JULIO 2006

PALABRAS CLAVE: SEVILLA - CEMENTERIO DE IGUALADA - FENOMENOLOGÍA - TEATRO DE COPENHAGUE - KOLONIHAVEN, PAPA, VIENT CHEZ MOI! - PARLAMENTO DE EDIMBURGO - EL TOUR NÓRDICO - BIENAL DE VENECIA - MACBA - CEMENTERIO DE VENECIA

IMÁGENES: PUBLICACIÓN EL CROQUIS ENRIC MIRALLES + BENEDETTA TAGLIABUE. 1995-2000, N° 100-101

NÚMERO DE PÁGINAS: 11

NÚMERO DE CARACTERES CON ESPACIOS: 26.146

SECCION:

02. ENTREVISTAS

ARTICULO:

02/2



OTRAS NARRACIONES...

ENTREVISTA A FABIÁN ASUNCIÓN

Colaborador del despacho de Enric Miralles & Benedetta Tagliabue, 1994-2002

Fabián Asunción aterriza en pleno proceso de cambio en la vida del arquitecto. Inicia su colaboración profesional como ayudante de la firma Miralles & Tagliabue el año 1994, tras la ruptura de éste con Carme Pinós. Su trabajo pronto se direccionará hacia la arquitectura efímera y las exposiciones y montajes de la firma, así como el responsable del taller de maquetas del despacho esos mismos años.

UN CEMENTERIO, UNA CASA...

Para comprender la envergadura de cualquier colaboración es necesario poner un punto de origen al trayecto del viaje... ¿Cuándo conoces a Enric?

En el año 1992 asistí a un seminario en Sevilla durante dos semanas, donde le conocí como arquitecto. La experiencia me permitió descubrir su obra y conocerlo como personaje. Enric comentó un par de proyectos suyos y la verdad es que la impresión fue bastante onda, quedé bastante fascinado por su producción y por su manera de entender las cosas y de hacerlas. Esto fue en el 92 y en aquel entonces yo estudiaba en París.

Pero poco después seguías tus estudios en Barcelona...

Conocerle nos causó un gran impacto, en mí y Soledad, así que nos dijimos *tenemos que ir a Barcelona, nos interesa este personaje*. Es quizás el inicio de nuestra relación hacia el maestro. Debíamos descubrirlo. Existían muy pocas publicaciones sobre él en aquel entonces, tres o cuatro proyectos suyos, como Igualada, y otros proyectos que aún no estaban terminados. De hecho, la intervención de Enric en el seminario de Sevilla arrancaba con una conferencia de Josep Quetglas sobre la vivienda. Se aproximaba al cementerio de Igualada a partir de otra visión de la casa contemporánea, la casa moderna como el último lugar donde morabas, el único mundo donde el hombre se detiene a descansar.

A raíz de ello, aterrizamos en Barcelona el año 1994, y nos matriculamos en su taller de proyectos de la ETSAB. Ésta se presentaba como la única manera de tomar contacto con él y ver qué cosas podíamos aprender de su arquitectura. Fue una experiencia muy interesante y muy bonita. Al finalizar el curso le pedí trabajo. Sinceramente, yo estaba en busca de trabajo y la única oportunidad que tenía al no ser de aquí –ya que todos los despachos me pedían una cierta experiencia, cuando justo empezaba toda la movida del ordenador– fue en su despacho, pero con la condición de no pagarme. Las condiciones no eran las óptimas pero asumí los riesgos.

En su despacho, lo que él siempre buscaba era gente que tuviera becas, ayudas... Había muchos estudiantes, el lugar de trabajo era un palacio gótico dentro del casco antiguo, en la calle Avignó, era bellissimo. El escenario era precioso, la gente dibujando a mano, en las mesas, una cosa muy monacal, todos allí dibujando, mirando los libros... Todavía Miralles no estaba bastante solicitado y siempre andaba para arriba y para abajo del despacho. Tenías su presencia bastante presente, podías trabajar alrededor de proyectos de una manera más intensa. Por aquel entonces se estaban terminando algunos ejecutivos de proyectos con Carmen Pinós, pero lo que predominaba por encima de todo eran los concursos.

UN GRAN MURAL, COMO LOS ANTIGUOS

¿Cuándo rompen Miralles y Pinós?

Entre 1991-1992, o incluso en los 90. A partir de ese punto se separaron los proyectos, algunos empezados, otros en construcción. Finalmente cuando entré en el despacho, a finales de 1994, acaba de caerse la estructura del Polideportivo de Huesca y se habían terminado los pabellones de Japón y Alicante. Carme estaba terminado el proyecto de Morella y Enrique daba clases en Hatar, Nueva York y Frankfurt. Pero la dinámica del despacho era básicamente la de los concursos, unos 15 o 20 al año. Pero recuerdo que mi primer trabajo fue reproducir una perspectiva de una propuesta para un concurso que ya se había entregado. Se trataba de un dibujo a gran escala, un mural, de 12 por 12 metros más o menos. Poco antes ya se había experimentado el tema de realizar grandes dibujos con la fábrica alemana Seele (fig.1,2,3), esa estructura metálica que está publicada en el último Croquis. Les gustaba esta cosa de hacer grandes dibujos, como los antiguos, y meterte dentro de él. La experiencia consistía en aproximarse a este tipo de ejercicio y saber qué tipo de instrumentos necesitas para la gran escala. Fue muy interesante y duró dos meses, junto a otro chico estudiante francés.

Con tal cantidad de concursos en el despacho, ¿cuál era el papel de Enric?

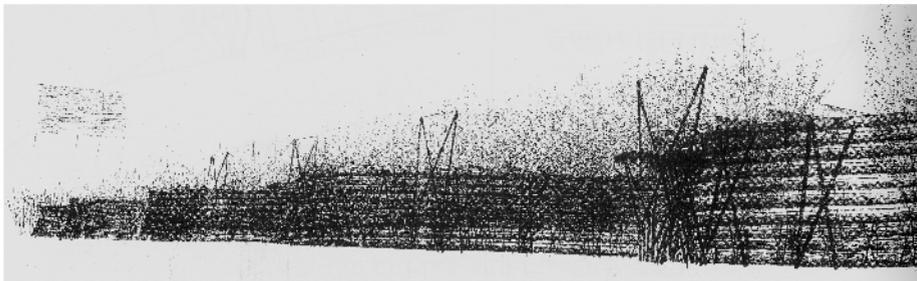
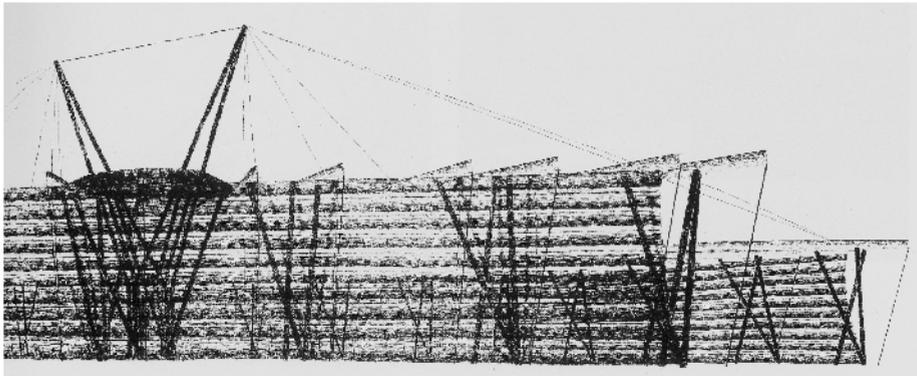
Básicamente Enric tenía dos proyectos a los que se dedicaba con más intensidad. En los otros proyectos también estaba pero desde un punto de vista más de supervisión. Siempre había uno o dos proyectos donde se metía a fondo dos meses, movilizaban a todo el despacho...

¿Y era el que se ganaba seguro normalmente?

Se ganaba o se perdía, y cuando se perdía era también más duro para él porque él iba detrás de ese proyecto... Era como su salto, él buscaba su salto internacional.

Ese reconocimiento internacional llegaría con Edimburgo...

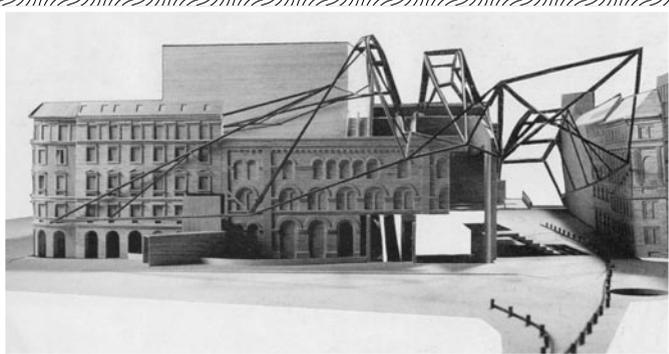
Exacto. Ese salto luego llegó en el 98 con el Parlamento de Edimburgo. Supuso su despegue. Ya estaba a una cierta altura pero le falta el gran concurso internacional para proyectarse. Tenía proyectos en el extranjero pero le faltaba esto. Acababa de perder el teatro de Copenhague... En este concurso quedó segundo, quizás porque no tuvo la posibilidad de presentarlo oralmente, con lo cual perdió la oportunidad de defender el proyecto en un terreno donde él se desenvolvía muy bien. Tenía una gran capacidad de seducir al público... esa era su arma, pero en este caso no tuvo la ocasión y aunque hubo un trabajo muy generoso de paneles, de maquetas, no ganó. Y en ese proyecto empecé a hacer una maqueta, casi por casualidad. Enric no era de hacer maquetas, nunca las había hecho...



01-03 CONCURSO PARA LA AMPLIACIÓN DE LA FÁBRICA SEELE EN GERSTHOFEN, ALEMANIA, 1994



04-05. NUEVO TEATRO REAL DE COPENHAGUE, 1996



¿Así que comenzaste justamente por azar?

Sí, sí, por azar. Empecé a dibujar en este concurso. En ese momento todavía se dibujaba a mano con rottrring, siempre todo en grosor 0.1... Él estaba enamorado del dibujo, era muy bonito ir al despacho y ver a todo el mundo dibujando en sus mesas, construyendo poco a poco un dibujo con ese cariño que te da la mano, que hace poco nos ha robado el ordenador... bueno, mi intención en aquel momento era aprender a dibujar, no eran las maquetas. En aquel momento se hacían maquetas pero mucho más de croquis. Tenía un maquetista muy bueno que elaboraba las piezas una vez acabado el proyecto, por así decirlo. Las maquetas que se elaboraban en el taller, en el despacho, eran mucho más experimentales. La maqueta y el dibujo eran cosas que se iban interrelacionando. Recuerdo, en el 96, la primera maqueta de gran escala en la que participé. Se trataba del concurso para el teatro de Copenhague (fig.4,5). Empezamos este bicharraco de maqueta, que era la primera maqueta 1:100 que se hacía en el despacho. Miralles tenía una cierta atracción por las maquetas grandes...

REINTERPRETANDO LA TRADICIÓN A PARTIR DE LA FENOMENOLOGÍA DEL PASO DEL TIEMPO...

Dibujos murales, grandes maquetas...

Luego llegaron toda una tanda de proyectos y concursos. Pero recuerdo con especial intensidad la Casa de madera, Kolonihaven. Coincidió con el año cultural de Copenhague y el gobierno invitó a arquitectos a hacer una reinterpretación de la casa de campo, de la casita con jardín para obreros, casitas mínimas, casi cabañas. El ejercicio consistía en hacer una relectura de este tema y había como 10 ó 15 participantes, arquitectos famosos -entre los cuales recuerdo a Dominique Perrault- ya que el argumento era más bien un guión para montar una exposición. Puedes imaginar que los resultados fueron proyectos muy interesantes. Y un día llegó Miralles con una maqueta de jabón. Estaba en su casa y no tenía ni tiempo ni material para hacer la maqueta, y talló la propuesta en un dado de jabón, una maqueta croquis... Y me explicó por dónde quería ir... Me mostró unas fotos de su hija que tenía un año o dos y empezaba a caminar con la ayuda de una silla... Pero en este proyecto también utilizaba otra referencia elemental básica que es esta cita de Le Corbusier, que dice "*Papa, vient chez moi!*", donde un niño invita a jugar a un padre... La idea de reproducir el paso del tiempo, dentro de este pequeño pabellón fue el ingrediente para empezar a trabajar. Luego en 3 meses, se hizo todo el trabajo, a partir de esta pequeña maquetilla de jabón. Empezamos a trabajar con maquetas de alambre, dentro de un proceso no solo formal, sino más bien de diálogo: del mismo modo que él me trajo esta maqueta de jabón yo le contestaba con otra, donde ya empezábamos a depurar líneas, un proceso esencialmente de maquetas. Por aquel entonces coincidía que estaba muy poco en el despacho y entonces aquí, literalmente se dibujaba la maqueta. Fue un proceso que pocas veces ocurría, sino que la maqueta era un instrumento que estaba al lado y que iba en paralelo al desarrollo del proyecto, pero en este caso como estaba más controlado por la escala, se pudo hacer de esta forma. Cuando terminas una primera maqueta empiezas a hacer maquetas de filigrana con alambres, maquetas de secciones, encontrando principios estructurales derivados de la pregunta: ¿qué va a pasar ahí dentro? Luego hicimos maquetas de mobiliario, un trabajo ergonómico donde ibas absolutamente encontrando las medidas de las cosas y optimizando al máximo los espacios.

¿Un proceso muy experimental?

No... Se trataba de sumar el proceso del paso del tiempo, como en un calendario, como una persona va cambiando: puede estar ahí sentado, puede estar ahí jugando... No se trata de hacer la cápsula de un tren, sino en dar una respuesta a la gente que va a ocupar ese lugar, como habla con el tiempo ese lugar... A través de la metáfora del niño que crece, pero a medida que va creciendo tiene también su espacio a su escala. Estos índices eran los que ayudaban a construir un espacio rico. Así íbamos construyendo lugares para tomar el aire, para tenderte en tu cama...

¿Y todo a partir casi de esta maqueta de jabón?

Exacto, exacto, era esta pieza de jabón que se fue transformando según quien la utilice, y esta maqueta croquis sirvió de base. Luego las otras ya son maquetas de arquitecto porque tratan de racionalizar, de darle medidas a ese espacio, en fin. La maqueta funciona como un croquis que se convierte casi en un imán que va atrayendo miradas y sugerencias al proyecto.

TODO A PARTIR DE UNA PLANTA...

Pero creo entender que casi nunca empezaba con una maqueta... Desde Palladio que la representación de la arquitectura se sistematiza en planta, alzado y sección...

Sí, claro. En el despacho de Miralles siempre se empezaba por la planta. Yo nunca he empezado una maqueta sin que alguien comenzara el proyecto, sí que he hecho una maqueta justo después de que él me diera el primer croquis, una maquetilla así pequeñita, como en el proyecto del Parlamento de Edimburgo. Básicamente en todo este tiempo yo me he dedicado a maquetas, esa fue mi herramienta, yo que iba con la intención de dibujar, de aprender el ritmo que tenía el despacho cuya producción era a mano, de construir el dibujo, de construir la lámina, esta línea... Esa era mi intención, pero las cosas nunca van como uno piensa...

¿Cómo recuerdas a Miralles? ¿Tú te lo imaginabas cogiendo un trozo de madera y comenzando a experimentar?

No, la verdad lo hacía cogiendo un trozo de papel, que plegaba o doblaba... Sí, sí, pero lo que él hacía eran croquis, esa era su herramienta. En Enric lo propio era el dibujo, tanto el dibujo suelto como el de construcción más estricta, con escuadra y compás, tenía una capacidad impresionante con el dibujo...

Lo de la maqueta fue realmente un encuentro. Él vio que yo tenía la capacidad de trabajar en tres dimensiones con maquetas y rápidamente organizar gente y montar cosas que se convertían en una oportunidad. Así me propuso montar el taller dentro del despacho y compramos dos juguetes de máquinas a las que les sacamos mucho provecho...

Me imagino que con impresiones digitales...

No, no... Piensa que el último proyecto que se dibujó a mano fue el cementerio de Venecia en el 98, esto antes de Edimburgo. Se hizo a mano porque querían que estuviera hecho así, porque ya que el ordenador había entrado hace tres o cuatro años, todo se dibujaba por ordenador... Más tarde, rápidamente se montó otro tipo de dinámicas, propio del despacho, que era que cada entrega llevaba su maqueta. A veces se formaban grupos de 10 personas que estaban a cargo de una maqueta 1:50 de un proyecto, de Utrecht, de Santa Caterina... ¡Pasábamos de las pequeñas maquetas de 1:500 ó 1:100 a maquetas 1:50! Teníamos que organizar a la gente, por aquel entonces no estábamos muy mecanizados, en el sentido de que en esa época no teníamos ni plotter, ni trocadoras... Entonces todo se hacía a mano y todo en un mismo material.

La madera...

Exacto, lo cual después se convirtió en un lenguaje ya propio de despacho y la maqueta, como decía Enric, representaba el mundo del entendimiento. No era tanto un trabajo formal como lo puede hacer un O'Gehry, que realmente basa su proyecto en estas maquetas a través del escáner tridimensional... No, aquí la maqueta es una manera de convocar a que nos sentemos alrededor del proyecto, se le puede explicar al cliente, él nos puede explicar lo que está bien o no de la maqueta, nosotros le podemos explicar lo que estamos haciendo... Se convertía realmente en un punto donde todo el mundo podía hablar en torno a la misma cosa.

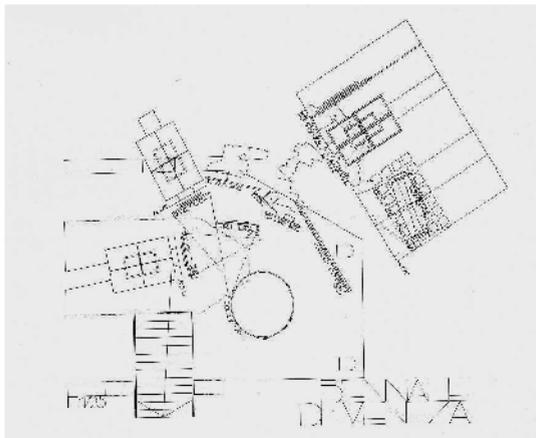
MONTAJES DE ARQUITECTURA EFÍMERA, 1:1

¿Qué experiencias extraes de los años junto a Miralles?

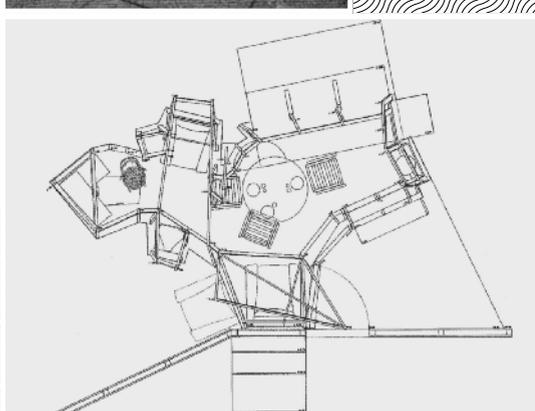
Desde las maquetas empezamos a hacer montajes de exposiciones y Enric mantuvo siempre un espacio que era el *Work Shop*, parte del taller del despacho que se dedicaba a montajes rápidos en poco tiempo. Nunca tuve la oportunidad de ser jefe de proyectos, yo siempre estuve más bien en la fase inicial. También es lo que a él más le convenía, porque sabía muy bien quién era apto para qué en el despacho. Tenía una enorme capacidad para organizar gente, de responder muy rápido, de consumir los proyectos en muy poco tiempo... Lo otro es un proceso mucho más dilatado, de ir a obras, de reuniones, etc. Un formato mucho más ligado a él.

Una antigua colaboradora del despacho, una chica danesa, montó una monografía y un tour por Suecia, Dinamarca y Noruega, *El Tour Nórdico*, en el 98. Fue una exposición que montamos desde aquí, lo que implicaba calibrar los proyectos, diseñar el montaje, el recorrido escenográfico espacial de la exposición... Todo en un tiempo y un ritmo bueno, y Enric supo verlo. Es por ello que delegó en mí todo este apartado de exposiciones y maquetas.

Esto era el punto inicial del proyecto. Entonces había mucho de acción realmente, él sabía perfectamente mi forma de ser y la suya y hubo muy buena sintonía en ese sentido. ¡Lo de las exposiciones se hacía en 3 semanas como mucho! No había mucho tiempo para pensarla, hacerla, montarla... Se trataba de una cuestión de energía básicamente.



06-07 INSTALACIÓN PARA LA BIENAL DE VENEZIA, 1996



08-10 CASA-PABELLÓN EN EL PATIO DEL MACBA

Recuerdo sólo una exposición de maquetas de Miralles, en el espacio Picasso del Colegio de Arquitecto de Catalunya, en el 2002...

Esa fue precisamente la última mía, porque recuerdo que era el 3 de julio que se cumplía el segundo aniversario de su muerte, y yo a final de mes salí del despacho.

Antes hicimos el montaje de la exposición "*De l'espai no te'n refis mai*", en la Galería Antonio de Barnola, cerca del Ayuntamiento, en el 97; la Bienal de Venecia que ganó el León de Oro, un año antes (fig.6,7). Ese era el "swing" de Enric, poder realizar maquetas y también poder realizar otro tipo de cosas en el taller.

De hecho cuando nos cambiamos de estudio había más espacio y él quería que realizara otras cosas, escala 1:1 de piezas... Muchas de los elementos de las exposiciones eran eso, era como si trasladáramos una pieza que sobraba de una obra y la metiéramos en una galería y todas las maquetas iban puestas en unas cajas, y cuidábamos todos los detalles. Con muy poco presupuesto salíamos del registro clásico de la arquitectura de planos en paneles rígidos. La intención era no la de explicarlo todo, sino de tener una visión global.

Hicimos muchas exposiciones, 10 ó 15 exposiciones en dos o tres años... Se trataba siempre de trabajar al límite, siempre contra el tiempo, lo que exigía mucho esfuerzo físico, por ejemplo para la Bienal de Venecia, construimos un diorama de 3 metros de diámetro, en madera, a partir de un molde hicimos un contrachapado curvado que se ensamblaba con varias piezas. Tuvo que viajar por diversos sitios porque se trasladaba, y todo lo hacíamos nosotros. Era más un trabajo de carpintero que de arquitecto.

Se tienen que ser muchas cosas antes que arquitecto... ¿Pero todas vuestras propuestas vieron la luz?

Había exposiciones con propuestas de proyectos que no se llegaron a realizar. Por ejemplo una exposición en la que se consiguieron los fondos en el 2001 y en la que plantamos el Olivo que está en el patio del MACBA (fig.8-10). Nuestro montaje consistía en una casita que se instalaba alrededor de un olivo, y cuando llegó el momento de desmontar la instalación los del MACBA nos pidieron que dejáramos el olivo. La casita-pabellón la realizó un ebanista, y durante toda la construcción estuvimos ayudándole, porque nosotros llegamos a la reunión con una maqueta 1:50 donde estaba todo, una estructura de madera bastante compleja, con una geometría radial, con mobiliario incluso. Pero la exposición duró casi dos meses, la madera se destrozó, la gente la bandalizó y luego se tenía que trasladar a Diagonal Mar, para convertirla en casita de juego para los niños, aunque no cumplía ninguna norma de juego infantil, pero se convirtió en el juego preferido de los niños.

DAMISCH, Y LOS DESPLAZAMIENTOS DE LAS IMÁGENES

Hay algo que me inquieta... Es el tema de la alegoría en la obra de Miralles. Para el proyecto de Gas Natural, en el último Croquis que le dedican, rescaté un comentario que hace alusión a que desde Houston, el arquitecto envía la imagen de una llama...

Sí, lo de la llama sale antes, en el concurso propiamente...

¿Por qué?

Es un ejercicio que a él le interesa mucho, es un proceso muy personal. Es de esas cosas que te dan un poco de pudor, es la esencia casi de su secreto. Claro, luego lo utiliza para explicar el proyecto. Hay que tener mucha maestría y mucha elegancia y sutileza para saber explicarlo sin caer en la redundancia ni en la literalidad de las cosas. Tenía mucho arte en la narración, entonces no te lo decía directamente pero utilizaba caminos paralelos para que llegaras a la idea. No era tanto la alegoría en sí como lo que alimenta esa alegoría... Era una estrategia que incluso utilizaba en el taller de proyectos de la escuela. Siempre utilizaba referencias para alimentar tu proyecto, que lo enriquecían.

En el proyecto de Gas Natural ese proceso le sirvió para explicar el proyecto al cliente. Miralles tenía su mesa de trabajo llena de libros, esta era su forma de trabajo, un diálogo constante con los maestros, a través del conocimiento y del estudio profundo de los proyectos. Enric redibujaba y al hacerlo interpretaba y eso te acompaña en tus proyectos.

Multitud de imágenes que se suman casi de forma anárquica, como su discurso...

Sí, tenía muchas referencias y proyectos, textos, escritos, de Kahn, Le Corbusier, sus viajes, sus fotos... Era todo una especie de cocinero que tiene un montón de ingredientes y que va seleccionando cuando desea cocinar algo, combinándolos, realizando conexiones y relaciones. Este proceso era lo más interesante de su trabajo.

Por ejemplo, en el concurso de la Escuela de Arquitectura de Venecia, aparecieron una cantidad de imágenes impresionantes, y no todas tenía una relación directa con el proyecto, no todas servían para arroparlo, pero sí para relacionarlo con otras cosas, para relacionar posibilidades, miles de historias que se solapan, miles de imágenes que construyen una narración. Enric tenía esta capacidad y sus referentes, sus imágenes eran otra forma de entender el proyecto, de no limitarlo a una sola lectura.

Un recuerdo de Enric.

Algo que siempre comento con la gente que ha pasado por ahí o que me pregunta por mi experiencia, es lo que más aprendí de él. No es tanto una manera de hacer, sino una manera de ser.

LISTA DE PROYECTOS

Extraídos de, *Miralles, Tagliabue - ARQUITECTURAS DEL TIEMPO*
Barcelona, GG 1999

BIENAL DE VENEZIA '96

DIRECTOR DE LA SECCIÓN DE ARQUITECTURA DE LA BIENAL: HANS HOLLEIN. ARQUITECTOS: ENRIC MIRALLES & BENEDETTA TAGLIABUE. COLABORADORES: ELENA ROCCHI, MIQUEL LLUCH, FABIÁN ASUNCIÓN, PEP VILLAR, GERMÁN ZAMBRANA, PIERCARLO COMACCHIO. FOTOGRAFÍAS: DOMI DOMA, GIOVANNI ZANZI. ÓLEOS: ROGER PÁEZ.

A la invitación de Hans Hollein para intervenir en la Bienal de Venecia bajo el lema "Sensores del Futuro. El arquitecto como sismógrafo", Miralles y Tagliabue respondieron proponiendo un montaje que recogiese las diversas fases y los diferentes proyectos contenidos en el proyecto para el Palacio de los Deportes de Huesca (1988-1994). [...] La intervención, que recibió el León de Oro, constaba de una maqueta de la primera versión, un diorama circular que ilustraba el Palacio en un visión total, un tríptico al óleo que recogía detalles interiores a escala 1:1, un alfabeto fotográfico de letras formadas por las sombras del edificio, diversas fotos de la ciudad de Huesca y un fotomontaje en blanco y negro en el que se entremezclaban otros proyectos de los arquitectos.

KOLONIHAVEN, CASA DE MADERA

1996 *Copenhague*

ARQUITECTOS: ENRIC MIRALLES & BENEDETTA TAGLIABUE. ENCARGO: FONDEN KOLONIHAVEN. KIRSTEN KISER. EQUIPO DE PROYECTO: RICARDO FLORES, FABIÁN ASUNCIÓN. COLABORADORES: ELENA ROCCHI, VIBEKE LINDE STRANDBY, HERNÁN DÍAZ ALONSO, LEANDRO LÓPEZ, CATERINA MIRALLES TAGLIABUE. MAQUETA: FABIÁN ASUNCIÓN, TOM BROEKAERT. FOTOGRAFÍAS: GIOVANNI ZANZI

El proyecto Kolonihaven invitó a diferentes arquitectos a proponer un diseño de casa para un nuevo desarrollo en Copenhague. Dicha invitación trata de contemplar, desde la perspectiva de la arquitectura contemporánea, la tradición danesa de construir en las afueras de la ciudad un pequeño pabellón de madera en el que pasar los días del verano entre el ocio y las labores del jardín. Benedetta Tagliabue y Enric Miralles pensaron en su obra para Kolonihaven como en un espacio que reflejase el paso del tiempo: el atmosférico, el cronológico y la caducidad de ambos, que se manifiesta en el cultivo de las flores. De este modo, la casa se convierte en un calendario que da cuenta del espacio, el tiempo y, a la vez, los primeros pasos de un niño. De hecho, los arquitectos plantearon el proyecto como una habitación infantil a la que el adulto es invitado como en el dibujo de Le Corbusier: "Papa, vient chez moi!" Construida en madera a partir de maquetas de jabón, la casa como espacio de juego consta de una puerta para los adultos y otra para los niños, con sus alturas respectivas. Su tamaño, su forma irregular y su emplazamiento sobre un plato la convierten en una piedra dentro de un paisaje de bonsáis. Se trata, así, de evocar, junto a la tradición nórdica, las miniaturas de piedra y los jardines japoneses.

"DE L'ESPAI NO TE'N REFIIS MAI"

1997 *Galería Antonio de Barnola, Barcelona*

ARQUITECTOS: ENRIC MIRALLES & BENEDETTA TAGLIABUE. COLABORADORES: FABIÁN ASUNCIÓN, CALDEDERÍA DELGADO, STEFAN ECKERT, GEORGE MAHNKE, TOBI AUS DER BEEK

Enric Miralles y Benedetta Tagliabue trataron de crear una habitación en la que se mezclaran, cuestionaran y redefinieran conceptos como los de espacio, dimensión, situación, construcción, objetividad, subjetividad, realidad y memoria. Así, un prototipo de pérgola, destinado a ser colocado horizontalmente en el espacio abierto de la avenida Icaria, hacía cambiar radicalmente la impresión de su tamaño al ser instalado de pie en el espacio cerrado de la galería. Del mismo modo que el prototipo -que dejaba de ser una pieza de ciudad para serlo de interior- funcionaba a modo de puerta para la habitación, otros elementos y maquetas de diferentes proyectos pasaban a evocar diversos elementos de una vivienda en función de su forma y dimensiones: techo (cubiertas de Icaria), paisaje (Tiro con Arco, Palacio de los Deportes de Alicante y Pabellón de Meditación de Unazuki, Japón, entre otros), mesilla de noche (techo de las cubiertas de Icaria), cama (Teatro Real de Copenhague), armario (parque del área del Retiro, Buenos Aires), chimenea (maqueta de las cubiertas de Icaria), sillón (fábrica de vidrio Seele, Alemania), mesa (aulario de Valencia), butaca (torre de control del aeropuerto de Alicante) y jardín (estructura de los pilares de las cubiertas de Icaria).

EL TOUR NÓRDICO

1997-1998

ARQUITECTOS: ENRIC MIRALLES & BENEDETTA TAGLIABUE. COLABORADOR: ANNE GALMAR; EMBT: ELENA ROCCHI, FABIÁN ASUNCIÓN. CARLOS ALBERTO RUIZ, ANA MARÍA ROMERO.

Dado que la realidad de las piezas era viajar, Miralles y Tagliabue decidieron dejarlas en las cajas en las que eran transportadas. "No me gustan -decía Miralles- las cosas colgando en las paredes. En el suelo cada obra se integra en el paisaje, igual que un edificio usa el suelo como material con el que trabajar". Como la *Boîte-en-valise* de Marcel Duchamp, esta exposición constituye una muestra portátil del estudio EMBT. Proyectos como las pérgolas de Villa Olímpica, el Cementerio de Igualada, Tiro con Arco para Barcelona '92, la casa para Kolonihaven o el Archivo Nacional, el Auditorio o el Teatro Real de Copenhague estaban presentes en los dibujos, maquetas y fotomontajes, que se completaban con el alfabeto fotográfico y el diorama de Huesca.