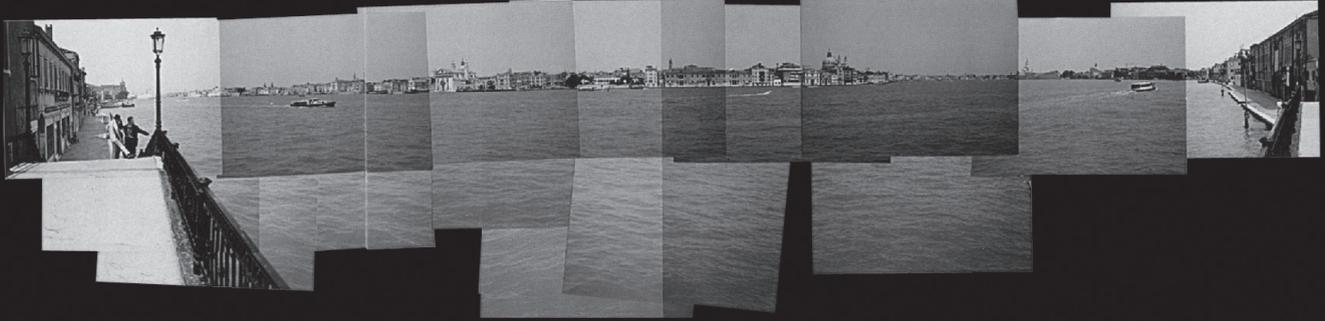


01

Las fotocomposiciones de Enric Miralles.



Las fotocomposiciones del arquitecto catalán Enric Miralles fueron investigadas en mi tesis doctoral realizada en la Universidad Politécnica de Cataluña como integrantes de su proceso de diseño. Este trabajo inicia con una breve introducción al tema de la fotocomposición a respecto de sus orígenes y evolución en el arte dadaísta y surrealista, presentando una continuidad con el cubismo de Picasso y posteriormente las fotocomposiciones de David Hockney que fueron sin duda una referencia al trabajo de Enric Miralles. Las fotocomposiciones de Enric Miralles se configuran como un medio investigativo y representativo dentro del universo de la arquitectura y de su proceso de diseño. El análisis de sus fotocomposiciones es de fundamental relevancia para el acercamiento de las asignaturas de representación gráfica y de proyectación con la puesta en valor en los procesos creativos.

The “collages” of Enric Miralles.

The photomontage of the catalan architect, Enric Miralles, were investigated by myself in my PhD thesis, achieved at the University of Catalunya, UPC, Barcelona. This paper begins with a brief introduction to the subject of the photomontage regard to their origins and evolution in Dadaism and Surrealism art, showing a continuity with the Cubism of Picasso and, subsequently the works of David Hockney, which were, no doubt a reference to the photomontage of Enric Miralles. The “collages” of Enric Miralles are a representative configuration and an outstanding way in the architecture universe and its design process. The analysis of their “collages” is of fundamental significance for the subjects of graphic representation and design approach, adding value in creative processes.



Autora

Dra. Arq. Laura Lopes Cezar

Faculdade de Arquitetura e Urbanismo,
Universidade Federal de Pelotas,
Brasil.

Palabras clave

Arquitectura,
Fotografía,
Paisaje,
Proceso de diseño,
Representación.

Key words

Architecture,
Photography,
Landscape,
Design process,
Representation.

Artículo recibido | Artigo recebido:

01 / 06 / 2012

Artículo aceptado | Artigo aceito:

01 / 08 / 2013

BREVE INTRODUCCIÓN A LOS ORÍGENES DE LA FOTOCOMPOSICIÓN.

Las fotocomposiciones son muy antiguas se trata del primer método de manipulación fotográfica y se remonta a la década de 30 del siglo XIX, por medio de la impresión directa de dibujos, hojas, flores, figuras, etc., sobre la fotografía.

La fotocomposición intitulada *Los dos caminos de la vida* de 1857, utiliza la superposición de fotografías y negativos fotográficos, en la cual Oscar Rejlander realiza una fotocomposición con más de treinta negativos sobre papel fotosensible formando una obra de concepción épica y en los cánones de la pintura clásica. Ya John Morrissey en 1896 utilizaba figuras femeninas, las cuales eran reproducciones fotográficas recortadas del libro *American Photography* nuevamente fotografiadas sobre otro fondo.

Experimentos desarrollados en fotogramas generaron un sinfín de posibilidades plásticas por los principales artistas de la década del 20 del siglo XX, como Man Ray, Christian Schad y Moholy-Nagy.

Las fotocomposiciones se configuraron como una práctica habitual de carácter popular en las que la facilidad en recortar imágenes y pegar estuvo presente en la confección de álbumes de fotografías, postales de contenido cómico, recuerdos militares, carteles de conciertos, exposiciones, etc. Fueron muy importantes en los temas políticos, casi siempre utilizadas por las fuerzas políticas de izquierda. Una expresión que posibilita acceder a fuertes contenidos simbólicos. Ejemplos desde composiciones más clásicas, que abordan varias temáticas de forma encadenada, como en el Panfleto del Partido Comunista de Barcelona, 1936. Este cartel parte de una interpretación con recortes de fotografías de la defensa de Madrid sobrepuestos al cuadro de Delacroix *La libertad guiando al pueblo*, cuyo tema son las barricadas de París de 1830.

Otras agregan humor a la temática política, como la fotocomposición de John Heartfield, intitulada *¡Hurra, se terminó la mantequilla!*, 1935, interpretando la frase de un político que había dicho que el hierro hace fuerte a un país y la mantequilla hace engordar, y por lo tanto la fotocomposición presenta la familia reunida a la mesa degustando tranquilamente grandes piezas metálicas, con un cuadro de Hitler al fondo.

La palabra «fotomontaje» fue inventada por los berlineses tras la Primera Guerra Mundial para nombrar la técnica que incluía la fotografía en sus trabajos artísticos. Pero no hay acuerdo al definir el término, el cual, según el *Penguin English Dictionary*, significa: «fotografía compuesta por varias fotografías; arte o procedimiento de realizarla». Actualmente la palabra es más utilizada con relación a procedimientos fotográficos que incluyen técnicas de laboratorio.

Según Dawn Ades, los dadaístas berlineses utilizaron la fotografía como imagen *ready-made* y la pegaron junto a recortes de periódicos y revistas, tipografías y dibujos para formar una imagen explosiva y caótica, un provocador desmembramiento de la realidad. El objetivo de estas fotocomposiciones era representar el mundo tecnológico, el mundo de la comunicación masiva y de la fotografía como resultado de un proceso de reproducción fotomecánica, además del carácter iconográfico. Los dadaístas berlineses y los constructivistas rusos encontraron en las fotocomposiciones un modo expresión intermedio entre el arte abstracto y el figurativo. Las técnicas por los años 20 y 30 oscilan en la utilización solamente de la fotografía y el *collage*, que podría incorporar recortes de periódicos o fragmentos de xilografías. Uno de los temas recurrentes de las fotocomposiciones de los dadaístas berlineses fue la relación de lo humano y lo mecánico.

El texto incluido en las fotocomposiciones y *collages* pierde su significado para adquirir propiedades visuales, ya que es incorporado con rotaciones, superposiciones de escala y como fragmento. Configurándose en composiciones más agresivas y dinámicas que las elaboradas por los Cubistas.

Sobre la idea de la ciudad futurista, Dawn Ades dice:

«(...) los violentos cambios de escala y las percepciones simultáneas de elementos diferentes que formaban parte de la visión futurista de la ciudad fueron una materia prima ideal para el fotomontaje. (...) en las imágenes apiñadas de *Metrópolis*, de Citröen, o de *Ciudad moderna: crisol de vida*, de Podzadecki. (...) Existe en estas obras una sensación de espacio vertiginoso: una vista aérea de una calle que retrocede hasta perderse en el centro, rodeada de perspectivas muy anguladas de edificios que se pierden en el horizonte.» (ADES, 2002:99)

Ades concluye que quizás el fotomontaje de Paul Citroën haya influido la película de Fritz Lang, en que muestra la fría sociedad del futuro, con sus enormes rascacielos, vías suspensas y grandes autopistas, así como aviones que no sobrevuelan sobre ella sino entre sus edificios. La escala de lo humano se pierde en una ciudad injusta de la desigualdad social y la exclusión de la sociedad obrera que se constituye al final como la fuerza real impulsora del futuro y el progreso.

En Rusia, las fotocomposiciones asumen características gráficas acordes con las representaciones del constructivismo, composiciones dinámicas en que prevalece la diagonal, y el círculo presentando un punto de vista angulado, característico del constructivismo, en que las fotocomposiciones pueden ser apreciadas en distintas posiciones.

Uno de los tantos objetivos de las fotocomposiciones es crear paisajes insólitos y nuevas relaciones a los objetos del cotidiano, por medio de cambios de contexto, yuxtaposiciones, cambios significativos de escala, y explotando su contenido surrealista. La continuidad espacial es una de las principales características de las fotocomposiciones surrealistas, al contrario del dadaísmo, que se caracteriza por la fragmentación. René Magritte, en 1929, presenta una imagen bucólica de la Opera de París la cual es encajada en un nuevo paisaje rural de césped y vacas, creando una nueva realidad ajena a la de gran metrópoli.

Miralles se vale de la estrategia de cambio de contexto característico del fotomontaje durante el proceso de diseño para generar nuevas problemáticas, tema abordado en el curso que dictó en la Stuedelschule en Frankfurt. En una determinada etapa del proceso de diseño pedía a los alumnos que trasladasen a otro sitio el proyecto en desarrollo o fragmentos de éste y así se generaran nuevas relaciones insospechadas hasta entonces, y según Miralles este procedimiento podría llevar a la creación de una arquitectura más personalizada, evitando modelos estereotipados.

Max Ernst fue considerado uno de los primeros en trabajar sistemáticamente con la creación de imágenes en que generaba una profunda transformación de la esencia de las cosas en figuraciones sorprendentes de alto poder creativo. Se inclinaba por seleccionar imágenes y objetos que tuviesen una textura expresiva, para incluirlas en sus fotocomposiciones, y realizaba violentas distorsiones de escala, más que los surrealistas. El trabajo de Ernst bajo la corriente Dadá ya anunciaba el surrealismo, y por medio de Salvador Dalí y Magritte el surrealismo imprime la imagen onírica.

En la década de 1930, las fotocomposiciones surrealistas buscaban explotar nuevas relaciones entre el significado y las proporciones del cuerpo humano, como también el uso de imágenes invertidas.

Las fotocomposiciones de los constructivistas rusos y polacos estaban basadas en el principio del diseño no-objetivo y constructivo; al descubrir que los procedimientos fotográficos podrían crear imágenes, formas y texturas independientes del mundo real. Los trabajos más originales de Lazlo Moholy-Nagy, se basan en la fotografía y la descripción del espacio y no en procedimientos fotográficos como los de superposición de imágenes. Uno de sus recursos formales es la repetición de imágenes con variación de escala, elementos lineales, el diseño estructural, y el blanco del fondo del papel que funciona como un espacio infinito.

Para finalizar, una frase de Hausmann del año de 1931, sobre el fotomontaje y que sigue actual hasta nuestros días:

«El campo del fotomontaje es tan vasto que tiene tantas posibilidades como medios distintos haya, y estos medios cambian cada día en su estructura social y en la superestructura psicológica resultante. Las posibilidades del fotomontaje sólo están limitadas por la disciplina de sus medios formales».
(HAUSMANN, en: Ades, 2002:158)

Es en el campo publicitario que sigue la evolución del fotomontaje, quizás a muchos trabajos les falte el valor estético de las fotocomposiciones dadaístas, surrealistas, y constructivistas, y principalmente contenidos vaciados de significado, ya que, vivimos en una sociedad basada en el consumo y lo efímero.

LAS FOTOCOMPOSICIONES DE ENRIC MIRALLES

«Un proyecto siempre está hecho de esos momentos, de esos momentos diversos, de diversos fragmentos a veces contradictorios. Estos collages, a la manera de un puzzle, forman la representación de un espacio en una acción que, en cualquier caso, repite el trabajo mismo de proyectar. Son como una sorpresa que abre continuamente una nueva definición de los límites y de los contornos.» (MIRALLES, 1996:173)

Las fotocomposiciones de Enric Miralles pueden ser comprendidas como parte del proceso de diseño. En ellas está presente el concepto de simultaneidad de la pintura cubista y el acercamiento a la forma de manera fragmentaria con la superposición de múltiples puntos focales. El arte cubista se basa en la visualización de más de un ángulo de visión en el lienzo creando numerosas imágenes, como perfiles que se transforman en imágenes frontales y viceversa. Uno de los objetivos del arte cubista es el de expresar de este modo la duración temporal de la experiencia estética. Este concepto fue de gran importancia para la idea de espacio arquitectónico moderno con la interpenetración de interior y exterior y la continuidad espacial. El cubismo conduce el espectador alrededor del tema, visto que una serie de planos que se interpenetran simultáneamente, expresando el movimiento del espectador en el espacio-tiempo.

«Frente a la congelación del tiempo propio de la instantánea, en el curso de su potencia la elaboración de una imagen basada en adición de fragmentos, de momentos simultáneos que con el transcurrir del tiempo se transforman, ya sea por el cambio espontáneo de aquello que se representa o por un movimiento intencionado en la percepción. Deja de sobresalir la forma individual como elemento acabado y absoluto, como delimitación estricta para potenciar las relaciones en sí mismas y configurar un sentido de lo múltiple. Los distintos fragmentos inscritos en el montaje no se perciben como elementos aislados sino que participan del movimiento global de toda la construcción provocando una sugestión del espacio de representación o construido como una narración, un ámbito de sucesos continuos.» (BIGAS, 2005:22-23)

Sus fotocomposiciones, como en el caso de Venecia, Figura 1, abarcan la casi totalidad del paisaje, que es recreado en su amplitud, como una memoria de la percepción real, no como fragmento y sí como un recordar, como un sentirse allí. Todos los elementos se presentan con la misma importancia.

Podemos decir que las fotocomposiciones presentan una coherencia dentro del universo representativo del estudio Enric Miralles e Benedetta Tagliabue, si vamos a la representación de los planos bidimensionales todas las líneas son iguales, no hay jerarquías.

«El sentido acentuante y determinante, centralizador y jerárquico, se elimina a favor de una concreción polivalente del mundo. La percepción se amplía, se mueve y el espacio o el discurso se expande para que el tiempo pueda discurrir más libremente concentrado y condensado en una imagen que requiere una lectura, como determinadas novelas tipo enciclopedia, más paciente de lo habitual.» (BIGAS, 2005:23)

Algunas fotocomposiciones son precisas en su superposición, y más una vez la idea de precisión en su proceso de diseño, que se verifica cuando él afirma que repite sus croquis como que treinta veces para encontrar la posición precisa de las «piezas» que están en juego en sus proyectos. En otras la imagen es sutilmente distorsionada, y ya no intenta representar la «realidad», como los planos inclinados de su arquitectura, los giros de las tramas en planta, y sus columnas inclinadas que recrean contemporáneamente en los aularios de Vigo la idea de bosque de Alvar Aalto.

Los recortes, o sea, la supresión de partes de la imagen, generan este carácter de algo incompleto, y que da la sutileza y belleza de la composición. Podríamos leer entre líneas como algo en suspenso a espera de la transformación y que jamás se completará, como las ciudades que jamás se terminan de construir y cuya arquitectura siempre está a la espera del devenir.

El observador generalmente está dentro de la escena, como en los dibujos de Álvaro Siza, donde él mismo se dibuja participando y viviendo el espacio. En la perspectiva clásica tenemos sólo un punto de fuga que corresponde a un único momento, mientras que en la fotocomposición tenemos varios momentos, como sucede con nuestra vista que se desplaza de un lado a otro buscando el interés, o los intereses del paisaje.

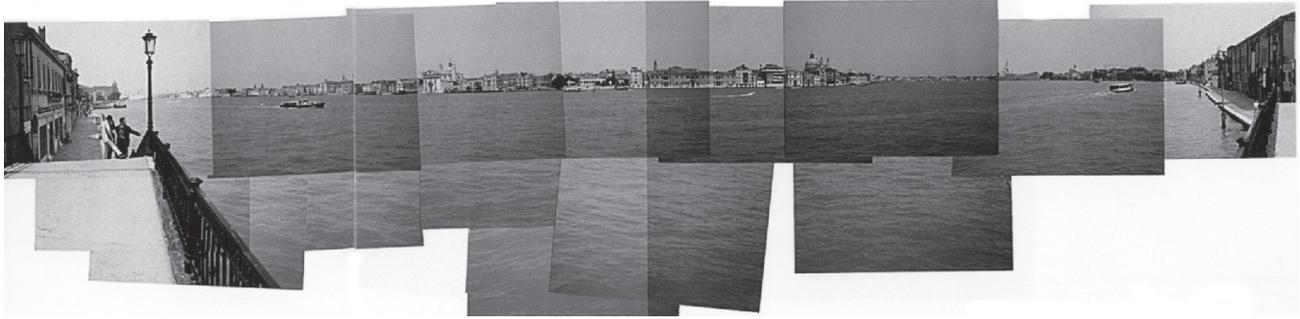


FIGURA 1 | Venecia, fotocomposición del Gran Canal.

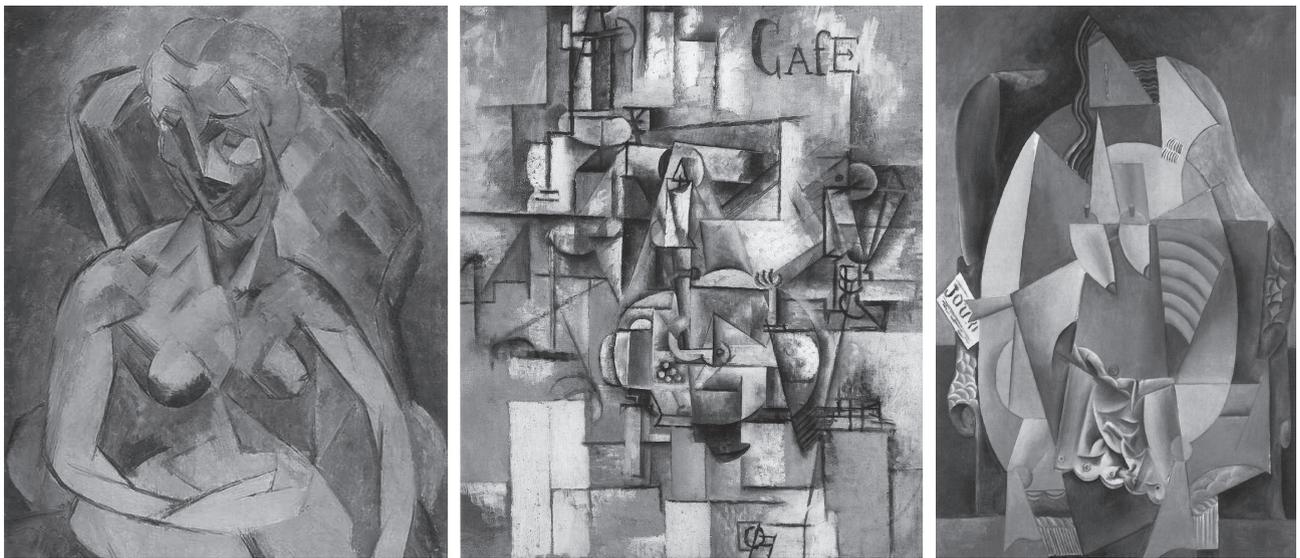


FIGURA 2, 3 y 4 | Pablo Picasso. De Izquierda a derecha: Young Woman, 1909; Pigeon pois, 1912 y Woman armchair, 1913.

«Estos montajes pretenden hacer olvidar los modos de representar y pensar la realidad física de las cosas propios de la tradición perspectiva. En cierto sentido son croquis simultáneos, como múltiples y distintas visiones de un mismo momento. El collage es un documento que fija un pensamiento en un lugar, pero lo fija de manera vaga, deformada, deformable; fija una realidad para poder trabajar con ella.» (MIRALLES, 1996:173)

Podríamos hacer una analogía con el proceso de diseño de Miralles que cada fragmento de sus fotocomposiciones pueden ser interpretados como los fragmentos que entran en juego en su obra arquitectónica, piezas que se interrelacionan y que al alterar una pieza el todo se vuelve a ser replanteado, en sutiles desplazamientos y matices como en la evolución de las diversas alteraciones del proyecto del Parlamento de Escocia en Edimburgo.



FIGURA 5 | Fotocomposición. David Hockney: Arnold, David, Peter, Lisa y Lidlle Diana, 1982.

Los temas abarcan todo lo que pueda hacer parte del proceso que va desde el sitio a intervenir a la obra en sus sucesivas fases de construcción. Sus fotocomposiciones y collages se acercan a los del Inglés David Hockney, y él mismo confesó en una entrevista que los dibujos en planta del parque de Mollet del Vallés son copiados de Hockney.

David Hockney empieza sus fotocomposiciones a principios de 1982 con una cámara instantánea del tipo Polaroid. A partir de la suma de estas porciones de la escena en un orden regular de trama, compone la totalidad de la imagen, con sutiles distorsiones. Por el formato convencional del tipo ventana con sus márgenes blancos y por su limitación focal termina por liberarse posteriormente de este método y encuentra una nueva

forma de componer. Surge en sus fotocomposiciones la supresión de partes de la imagen que le permite un mayor dinamismo y la posibilidad de representar espacio y tiempo con el mismo grado de subjetividad. Al mismo tiempo elementos distantes son retratados con el mismo grado de intensidad de los que se encuentran en primer plano, alterando la noción de profundidad del espacio.

«(...) Hockney se valía de la misma estrategia que utilizaron los pintores prerrenacentistas con parecido propósito: proporcionar la máxima información posible con que comprender la totalidad de una personalidad o acontecimiento, sin preocuparse por la coherencia de una sola escena.» (LIVINGSTON, 1993, en Bigas, 2005:22)



FIGURA 6 | Fotocomposición. David Hockney: *My Mother*.

Comparando las fotocomposiciones de Hockney con las de Miralles percibimos que, opta por seguir los ejemplos de Hockney que presentan una gran libertad al componer con los fragmentos fotográficos, como en *My Mother*. Miralles opera con un tamaño de fragmento fotográfico casi siempre mayor al utilizado por Hockney y, por lo tanto, un número inferior de registros del paisaje al comparar con la fotocomposición *Place Furstenberg* en París. Sus fotocomposiciones están relacionadas con la obra de Hockney realizada entre los años de 1982 y 1986.

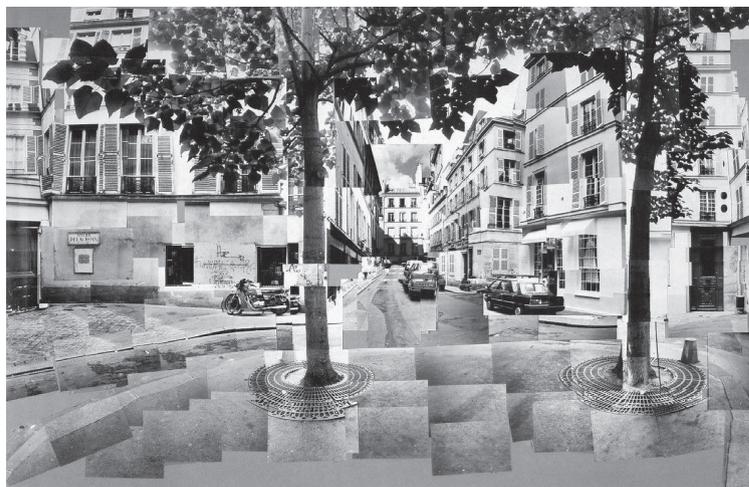


FIGURA 7 | *Place Furstenberg*, París (88,9 X 80 cm), 1985.

Trasladando la idea de las fotocomposiciones a la manera de Hockney a la arquitectura encontramos dos ejemplos que se relacionan entre sí, tanto por la temática de edificio representativo del gobierno como por las múltiples imágenes que se generan. Uno es la cúpula de Foster del Reichstag y el otro la claraboya del patio jardín del Parlamento de Escocia de Enric Miralles.



FIGURA 8 | Interior de la cúpula del edificio remodelado del Reichstag, Berlín. Sir. Norman Foster (1995–1999).



FIGURA 9 | Claraboya del patio-jardín del Parlamento de Escocia (1998–2004).

El cono formado por 360 espejos situado en el centro de la cúpula, cuyo significado es ligereza y apretura hacia el mundo, tiene además como objetivo proyectar luz natural no reflectante a la sala de plenos. Pero este cono invertido recrea una imagen dinámica cambiante, invertida y fragmentaria del movimiento de los visitantes que ascienden la rampa. La cúpula como una estructura unitaria que se desmaterializa al reflejarse parcialmente en el cono de espejos.

Los cristales de las claraboyas del Parlamento de Escocia también tienen esta cualidad de caleidoscopio reflejando porciones de los edificios y del cielo, ambos ejemplos dibujan imágenes incompletas y en constante cambio por las cualidades ambientales.



FIGURA 10 | Fotocomposición del Mercado de Santa Caterina.

La fotocomposición del Mercado de Santa Caterina, Figura 10, en fase de construcción, presenta al fondo la ciudad y en el lateral derecho, los edificios van prácticamente desapareciendo a la medida que se acerca a la imagen de primer plano con recortes escalonados. Este «desaparecer» hace que gane importancia la dimensión del terreno bien como el movimiento de la obra

recién iniciada. El punto principal de esta composición de donde parte la mirada del observador y que permite vislumbrar el desarrollo del tema a su alrededor, es justamente la ausencia de imagen en la porción central de la fotocomposición.

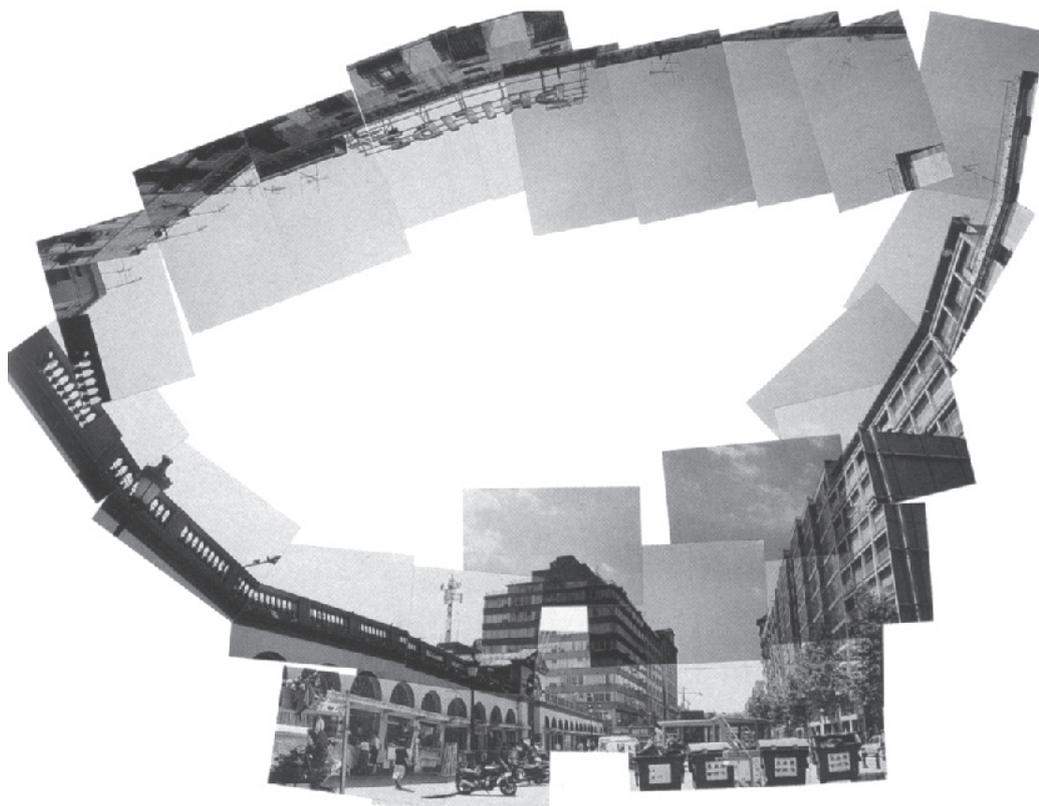


FIGURA 11 | Mercado de Santa Caterina y entorno urbano.

Esta fotocomposición, Figura 11, también parte de la misma idea de ausencia en el centro. Se trata de una representación circular que como algunos de sus proyectos «gira sobre sí misma» como el proyecto de la Escuela de Música de Hamburgo, Figura 12.

Figura 12.

La intención es representar estos momentos cuando caminamos por la ciudad con aire de curiosidad y miramos hacia el cielo, y nos detenemos en los remates de las edificaciones.

La imagen invertida de los edificios de parte de la fotocomposición nos remite a las figuras invertidas en su arquitectura, como por ejemplo en el Parlamento de Escocia con sus ventanas de las oficinas MSP y la imagen de cascos de barcos mirados desde abajo en el vestíbulo-jardín.

La línea de remate de los edificios prácticamente se unen. Los intervalos temporales y espaciales son drásticamente modificados, como también en la fotocomposición del Embarcadero, en que sus composiciones circulares presentan una tendencia a relacionar puntos alejados en el espacio.

Según Montserrat Bigas, en la metodología de combinación de las unidades fotografiadas el principal recurso es la multiplicidad evitando la linealidad que puede ser realizada a partir de las siguientes operaciones: reiteración de un mismo elemento, generación, proliferación, multivisión, y con la posibilidad de multiplicación de los puntos de articulación o nodos, los elementos de referencia, los límites, las extensiones y recorridos, etc. El objetivo de la multiplicación es dilatar el lapso de tiempo para que la fotocomposición contenga «la máxima información posible» y también, por otro lado, acortar los intervalos en que puntos alejados en el tiempo y en el espacio puedan estar en contacto.

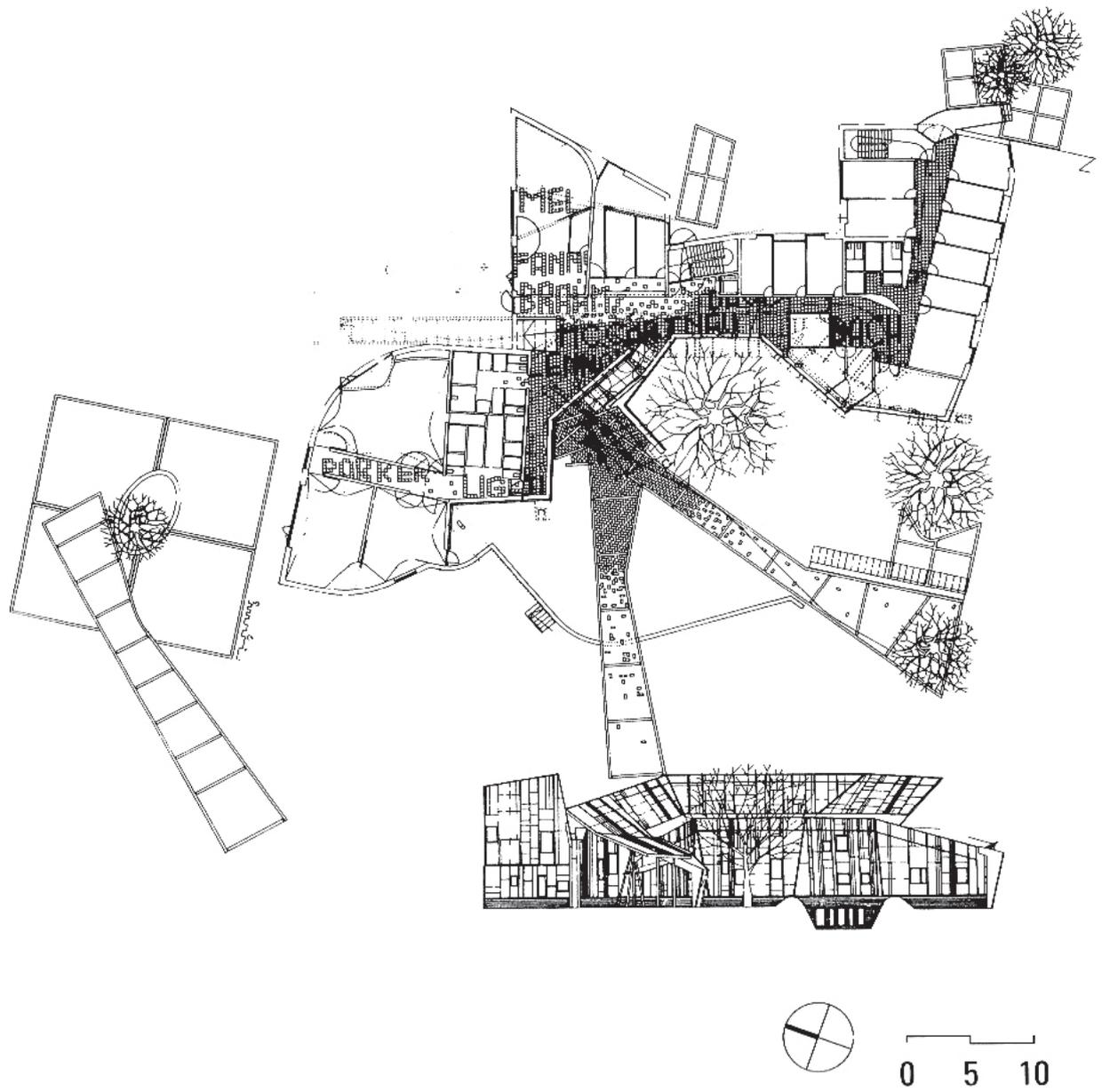


FIGURA 12 | Planta baja y fachada de la Escuela de Música de Hamburgo.

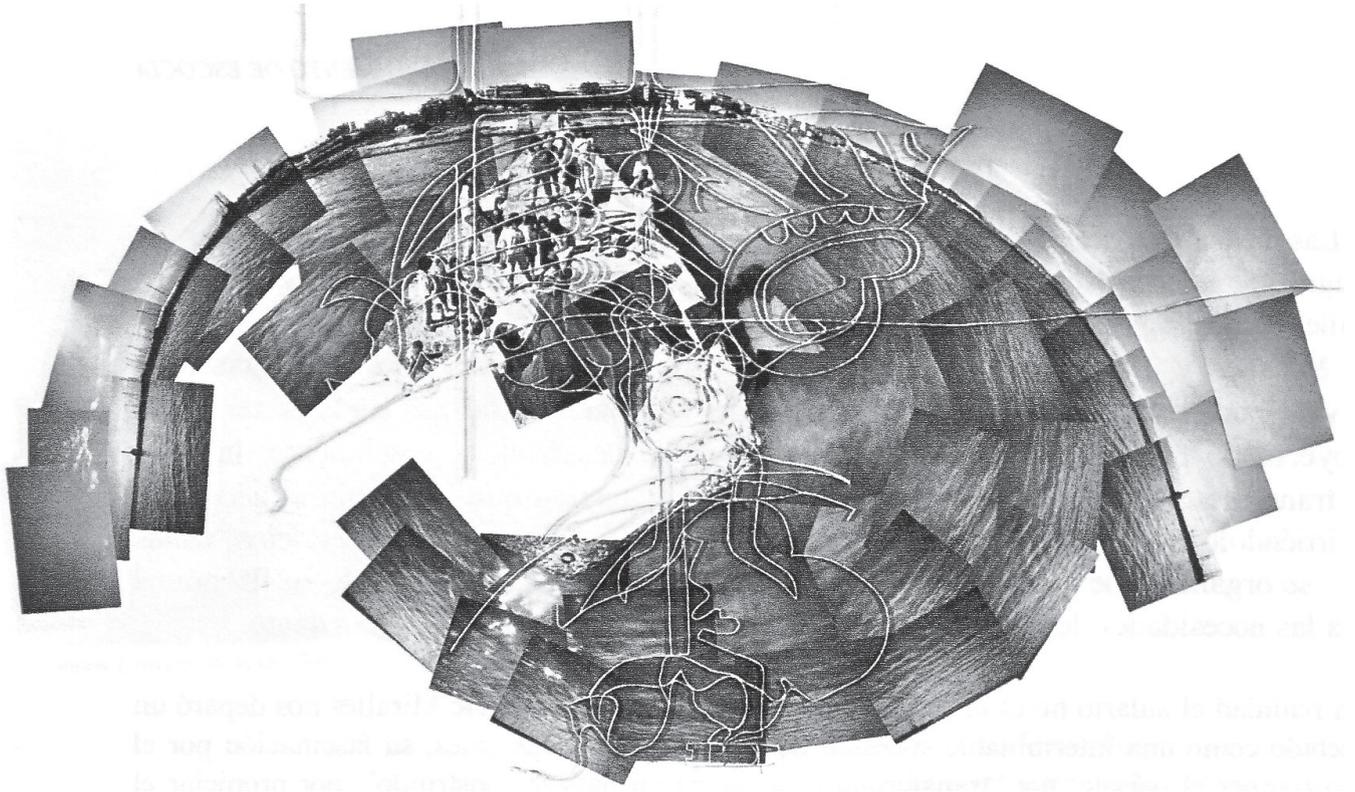


FIGURA 13 | Fotocomposición para el proyecto del Embarcadero de Tesalónica.

En este otro ejemplo para el proyecto del Embarcadero de Tesalónica, Figura 13, la composición gira alrededor de la plataforma, situada al centro y la envuelve, y las piezas siguen el mismo orden. Miralles superpone un dibujo a línea con figuras mitológicas –la constelación del Toro–, siempre uniendo la propuesta a la historia y cultura locales, que mantiene una cierta independencia formal con relación a la estructura circular de la fotocomposición. El protagonista de la fotocomposición es el elemento agua sobre el cielo, como en la fotocomposición de Venecia. La línea del horizonte se curva en una semicircunferencia, que le falta rigor geométrico y casi desaparece ya que el color del agua de verde pasa al azul, integrándose con el cielo. La línea del horizonte al curvar-se juega con nuestra percepción contraponiéndose la idea de cercanía y alejamiento, ya que sus extremidades se aproximan del primer plano. Además, surge en la fotocomposición una otra imagen que se superpone al Embarcadero: la del globo terrestre mirado desde el espacio, en que visiones parciales y globales parecen jugar con la percepción del espectador. En este ejemplo las palabras de Ítalo Calvino se materializan en la fotocomposición de Miralles:

«Cada mínimo objeto está visto como el centro de una red de relaciones que el escritor no puede dejar de seguir, multiplicando los detalles de manera que sus descripciones y divagaciones se vuelvan infinitas. Cualquiera que sea el punto de partida, el discurso se ensancha para abarcar horizontes cada vez más vastos, y si pudiera seguir desarrollándose en todas direcciones llegaría a abarcar el universo entero». (CALVINO, 1997:122)

Las siguientes fotocomposiciones son de algunos espacios registrados en etapas anteriores a su conclusión, un tema muy recurrente en su trabajo, como en la fotocomposición del Mercado de Santa Caterina. Miralles siempre tuvo el afán de captar estos momentos, quizás nostálgicos para él porque nunca más volverán, fugaces como son los momentos irrepitibles del proceso de diseño.

«Estos collages se presentan como instantes interrumpidos de un proyecto. Son imágenes instantáneas que fijan momentos que atañen a las construcciones, tales como la aparición del techo suspendido en un determinado momento de la construcción del estadio de Huesca» (MIRALLES, 1996:173)

Los espacios son registrados desnudos, sin acabados, sin mobiliario, una estética peculiar muy distinta de la obra terminada. Los andamios no estarán más, y la cubierta del mercado de Santa Caterina no será más vista en un espacio único. La luz ya no entrará de la misma forma porque este espacio volverá a ser un mercado con las unidades comerciales.

Estos momentos de las fases de construcción pueden servir de inspiración para otros proyectos, como los cables de acero en el Palacio de Deportes de Huesca en Construcción y el diseño del acceso de la estación de Takaoka en Japón.

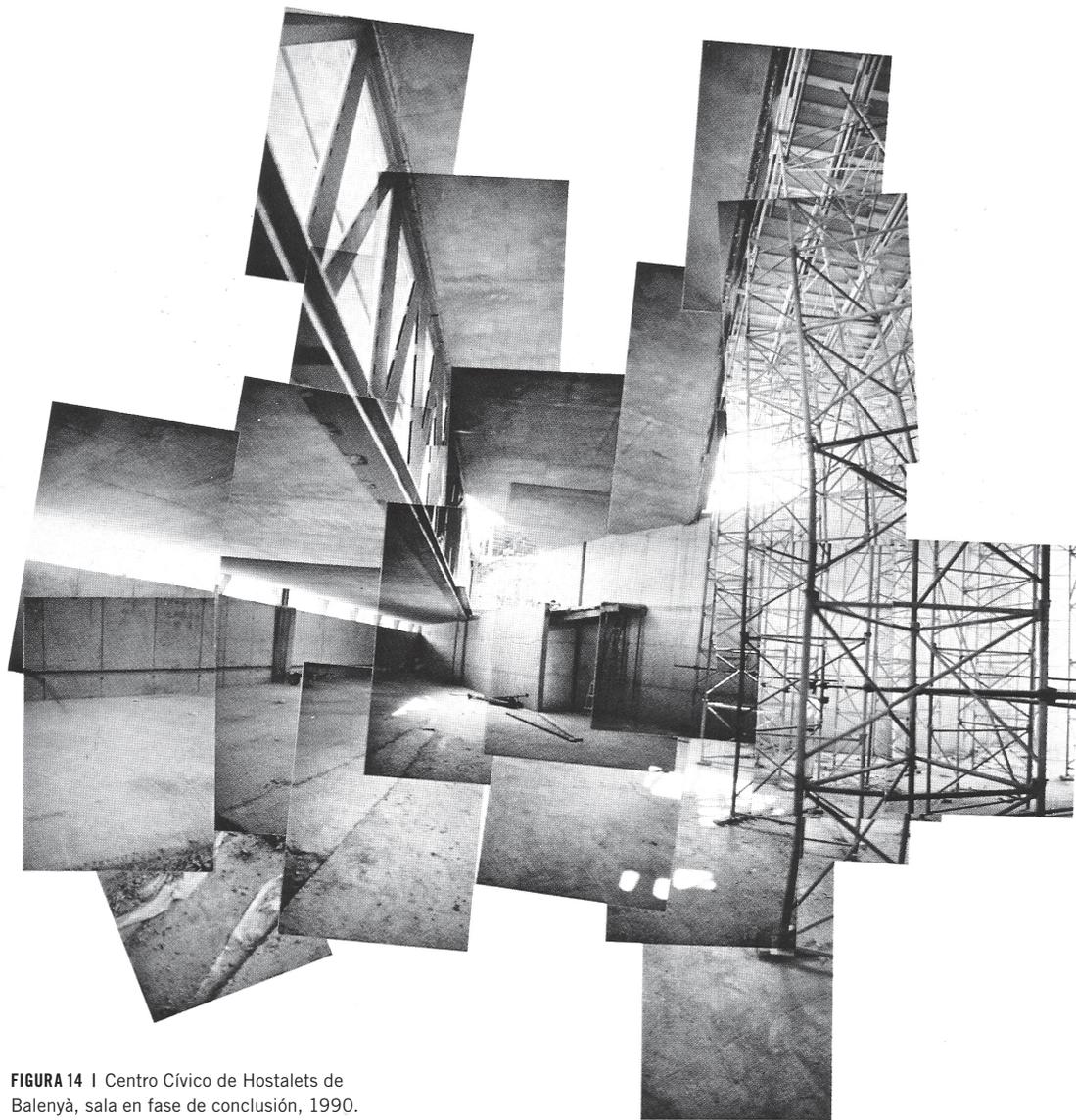


FIGURA 14 | Centro Cívico de Hostalets de Balenyà, sala en fase de conclusión, 1990.

Estos ejemplos, Figuras 14. a 16, comparten entre si una estructura compositiva radial, en que el espacio es ampliado lateralmente, y el techo es representado siguiendo el diseño de la estructura del proyecto en distintas longitudes.

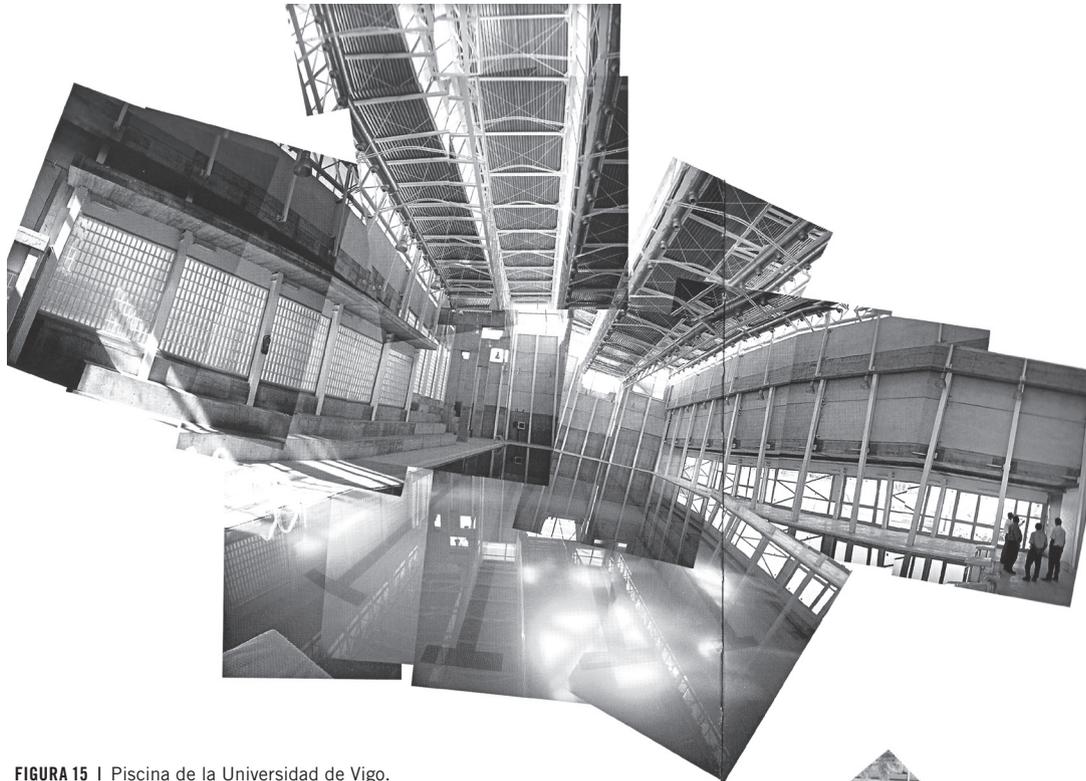


FIGURA 15 | Piscina de la Universidad de Vigo.

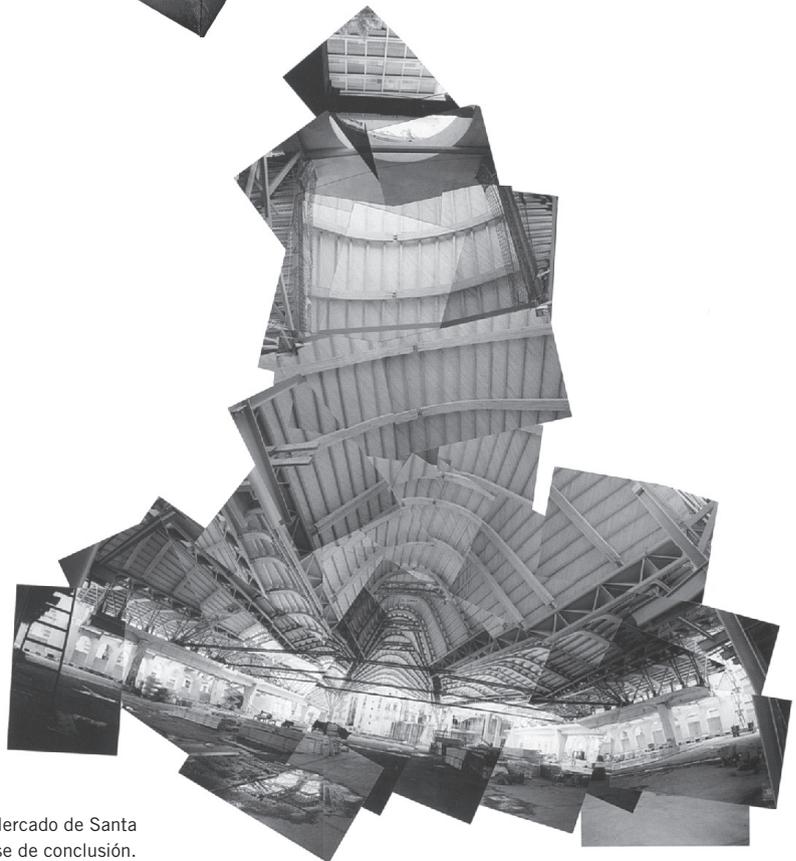


FIGURA 16 | Interior del Mercado de Santa Caterina, en fase de conclusión.



FIGURA 17 | Fotocomposición Mercado de Santa Caterina.

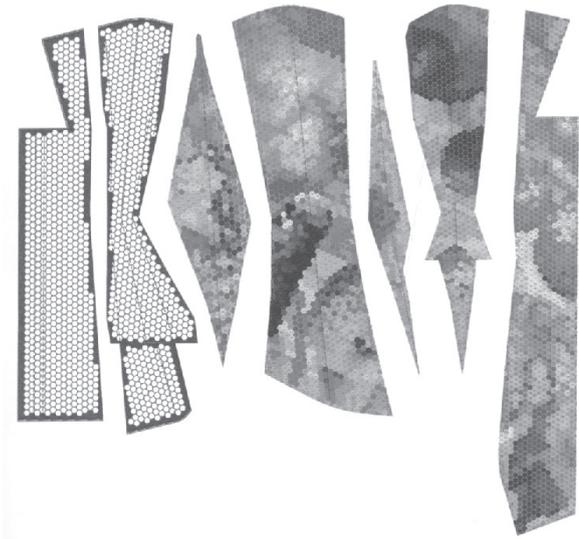


FIGURA 18 | Piezas de la cubierta del Mercado de Santa Caterina.

Esta fotocomposición de la cubierta del Mercado de Santa Caterina, Figura 17, representa su revestimiento cerámico, una abstracción cromática que hace analogía con las frutas y las verduras. También posee una estructura que parte de un movimiento circular desde la izquierda hacia la derecha. Los vegetales son representados como unidades que, en su conjunto cromático, forman el *pat-tem* de la cubierta. A la izquierda de la composición está una representación de la implantación del mercado con la Vía Laitana, que funciona como fondo por sus tenues líneas frente al intenso cromatismo.

Las frutas y vegetales «llegan o parten» simbólicamente de una banca (punto comercial) de imágenes del Mercado antes de la intervención de Miralles, que funciona como un punto de transición entre lo antiguo y la nueva cubierta.

Las imágenes de las frutas y vegetales presentan una escala bastante significativa, ya que todos son reconocibles, creando así un lenguaje representativo de fuerte connotación simbólica. La forma de la cubierta en

planta es generada por el espaciamiento entre los fragmentos fotográficos, en que el fondo del papel se transforma en líneas sin la necesidad de grafismos para su comprensión.

El fotomontaje se constituye de tres momentos que encajados se presentan como una unidad: las frutas sueltas, que disminuyen de tamaño al acercarse del antiguo mercado, y la nueva cubierta situada de tal forma a la manera de «puzzle» que se convierte en continuidad del interior del mercado.

En esta otra fotocomposición de Miralles para la Exposición de Flores en Dresden, Figura 19, Miralles presenta una composición lineal con una entrada del tema floral en diagonal. Miralles sobrepone dos órdenes, el de las flores como el orgánico y un orden rígido por medio de una trama cúbica y pequeños palos inclinados de dos en dos, cuyo objetivo quizás sea de crear un entramado como de ramas por las sombras proyectadas de éstos. La última imagen separada de la composición, en posición vertical y con la imagen ampliada del tema,



FIGURA 19 | Fotocomposición de la Exposición de Flores en Dresden, Alemania, 24 de mayo de 1995.



FIGURA 20 | Extensión para Rosenmuseum Steinfurth, Frankfurt. Fotocomposición de Enric Miralles, 1994.

se configura como «salida» de la lectura que empieza por la diagonal. Esta imagen como un punto de inflexión en la composición es clave para la interpretación de la idea de continuidad como si se tratara de un flujo infinito, presente en las demás representaciones de Miralles del tema vegetal ampliamente trabajado en sus proyectos como la estructura en ramas del Parque Diagonal Mar en Barcelona, y el Parlamento de Escocia.

En este otro ejemplo en la propuesta para la extensión del Museo de las Rosas en Frankfurt, Figura 20, el contexto es interpretado respondiendo a la forma de la estructura de Miralles, de manera invertida. Miralles busca enlazar la maqueta de su nueva estructura, que se configura como un elemento completamente ajeno al contexto, por medio de la deformación de la perspectiva, y creando la ilusión de sinergia.

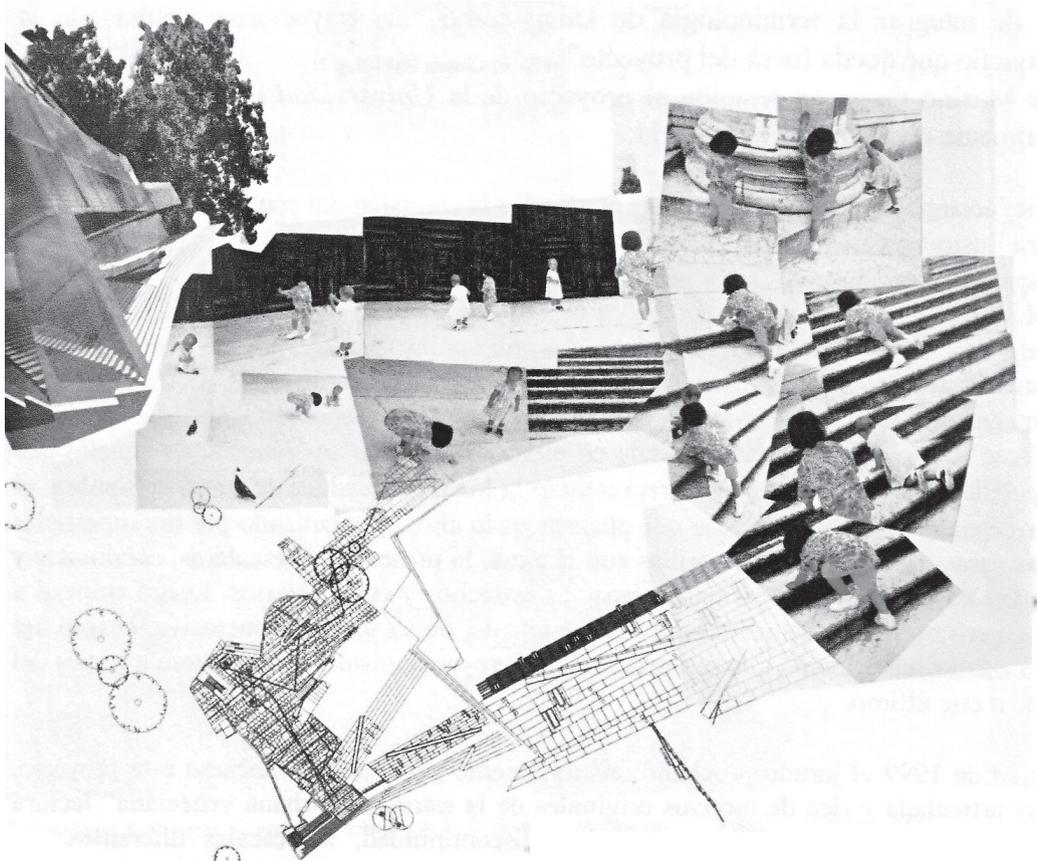


FIGURA 21 | Fotocomposición con la escalinata de San Giorgio, Venecia. Concurso para el Instituto de Arquitectura de Venecia, segunda fase, 1998.

En esta fotocomposición para el Concurso del Instituto de Arquitectura de Venecia, Figura 21, la escalinata de la Iglesia de San Giorgio es fragmentada asumiendo las distintas direcciones que hacen referencia a las líneas que conforman la escalinata del proyecto.

Se suman dos «visiones laterales»: la representación parcial de la volumetría del proyecto, que no llega a revelar la forma, la planta en una pequeña escala que permite mantener el protagonismo a la escalinata.

La planta se incorpora a las manipulaciones de la escalinata de San Giorgio por medio de una prolongación de un fragmento de escalón, y una veladura en la representación del dibujo, como elemento de transición. Y en la otra extremidad del dibujo se une al *collage* cerrando más una vez la composición con un espacio vacío al centro. Las niñas en distintos momentos dan la dimensión temporal y dinámica de la fotocomposición,

además de evidenciar la potente escala del fragmento de columna. Y como expresa Miralles explicitar y enfatizar uno de los contenidos del proyecto de una manera fruitiva, distintos recorridos, que se superponen y evidencian la narración de los eventos.

«La combinación de miras exhibidas en collages de este tipo rompe el orden clásico establecido permitiendo la desaparición del centro único de atención para instaurar en su lugar focos móviles que articulan ritmos en todas las direcciones de intensidades variables: de un fragmento pueden partir todos los hilos, todos los temas. Así, los elementos dejan de dinamizarse en torno a un punto o eje axial para seguir la inercia de visiones paralelas y desplazadas que determinan recorridos que se van sucediendo sin un vector determinado y que pueden multiplicarse hasta el infinito.» (BIGAS, 2005:23)

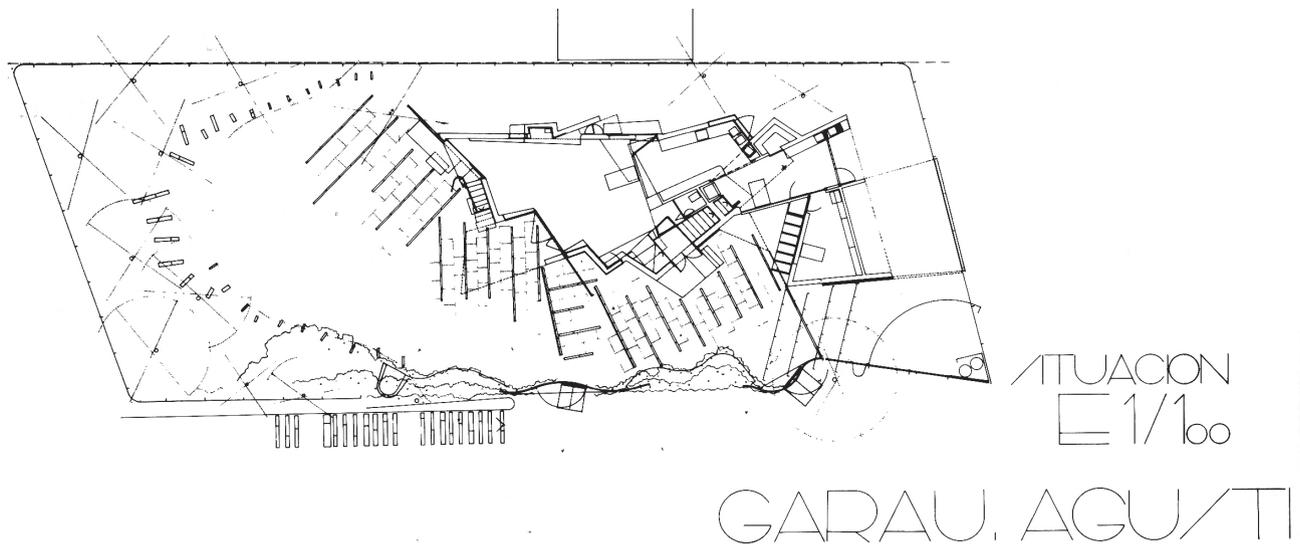


FIGURA 22 | Casa Garau–Augustí, 1988–1992. Misma idea de movimiento de líneas de la escalinata de la fotocomposición de la Figura 21 y de los vaporetos de Venecia.

(...), es casi un modo de anotar los recuerdos, de poner juntos los materiales que forman una obra de arquitectura. A partir de este concepto he desarrollado el tema de la representación deformante, que recoge solamente visiones parciales, mientras que la construcción del proyecto debe todavía ser realizada. Esas vistas parciales, laterales constituyen un proceso paralelo al estímulo creciente de recoger materiales de investigación que todos los proyectos producen. Esas informaciones, tienen, además, la capacidad de explicar los contenidos de los proyectos.» (MIRALLES, 1996:173)

Sus fotocomposiciones se configuran como un modelo eficiente, ya que operan con fragmentos de la ciudad enseñando una realidad existente, y su incorporación al proyecto en una creativa transformación que no deja de perder su referente de partida. En el caso de Venecia quizás fueron las imágenes potentes pertenecientes al imaginario colectivo que posibilitaran que su proyecto fuera el ganador del concurso.

En este otro ejemplo a seguir, el gran canal en Venecia sigue con una «visión lateral» ya que Miralles opta por representar solamente un margen y oculta la amplitud del mismo. Los palacetes pierden su importancia, se configuran solo como límites del margen y los «vaporetos» son fotografiados en sucesivos desplazamientos, representando conceptos de flujo y movimiento tan presente en toda la obra de Miralles. Las piezas fotográficas son unidas de tal forma que van creando una estructura en zig-zag, y que culmina en la extremidad superior insinuando la dimensión del canal veneciano. Las sombras proyectadas en el agua ya no son reales, son construidas por momentos sucesivos, creando figuras entre cortes abruptos.

«Los recorridos plasmados en los fotomontajes como enlaces entre la representación y los seres, conectan la sensación arquitectónica (o espacio-temporal) con la propia naturaleza del movimiento, del cambio y su relatividad, consolidan la visión del artista basada sobre instantáneas concretas que por su propia construcción tenderán a ensamblar la variedad.» (BIGAS, 2005:23)



FIGURA 23 | Canal Grande, Venecia.
Fotocomposición de Enric Miralles.

En el proyecto de una Oficina de venta de automóviles Miralles utiliza la deformación de imágenes como estrategia operativa para llegar al concepto del proyecto y generar la estructura básica de la propuesta. Empieza por realizar un registro fotográfico de imágenes urbanas reflejadas en la superficie de los coches. A partir de allí intenta delimitar perímetros amorfos por medio de la manipulación y deformación de estas imágenes, en un «entorno ideal donde mostrar a los coches mismos, el carácter material de los reflejos de los coches en movimiento por los distintos lugares de la ciudad» (MIRALLES, *El Croquis* n° 72:122).

«¿Qué tipo de edificio puede ser el mejor para mostrar un coche? (...) Suponer una imagen compleja de la realidad puede ser un buen punto de partida del proyecto. La ciudad en el reflejo del objeto móvil. La ciudad reflejándose en la carrocería identificaría el coche con el entorno humano. Porque este coche nace de las necesidades funcionales y de la estética del paisaje urbano. (...) Comenzamos con conceptos tales como Imaginativo y Reflejo, como

*lugar de los coches urbanos. La perturbación de lo real y su imagen reflejada. La deformación transformada en Imaginación.» (MIRALLES, *El Croquis* n° 72:122)*

Quizás las fotocomposiciones para la Oficina de Venta de Automóviles, Figuras 24 y 25, utilizan una estética muy distinta de los ejemplos presentados, con una plasticidad que nos remite a algunas obras de Salvador Dalí. En el cuadro *La persistencia de la memoria*, Salvador Dalí inicia sus emblemáticos relojes blandos, una interpretación del espacio y el tiempo, como son blandas las carrocerías de los coches de Miralles y las imágenes del entorno urbano, que en este ejemplo opera con conceptos de lo transitorio y fugaz de las imágenes cambiantes de las ciudades. En el cuadro *El Gran Masturbador* hay una gran relación de la estructura del perfil deformado del rostro del cuadro con los perfiles formados por estas fotocomposiciones de Miralles, sólo que para Dalí, el perfil tiene como objetivo crear un espacio Surrealista, mientras que para Miralles conformar perímetros.

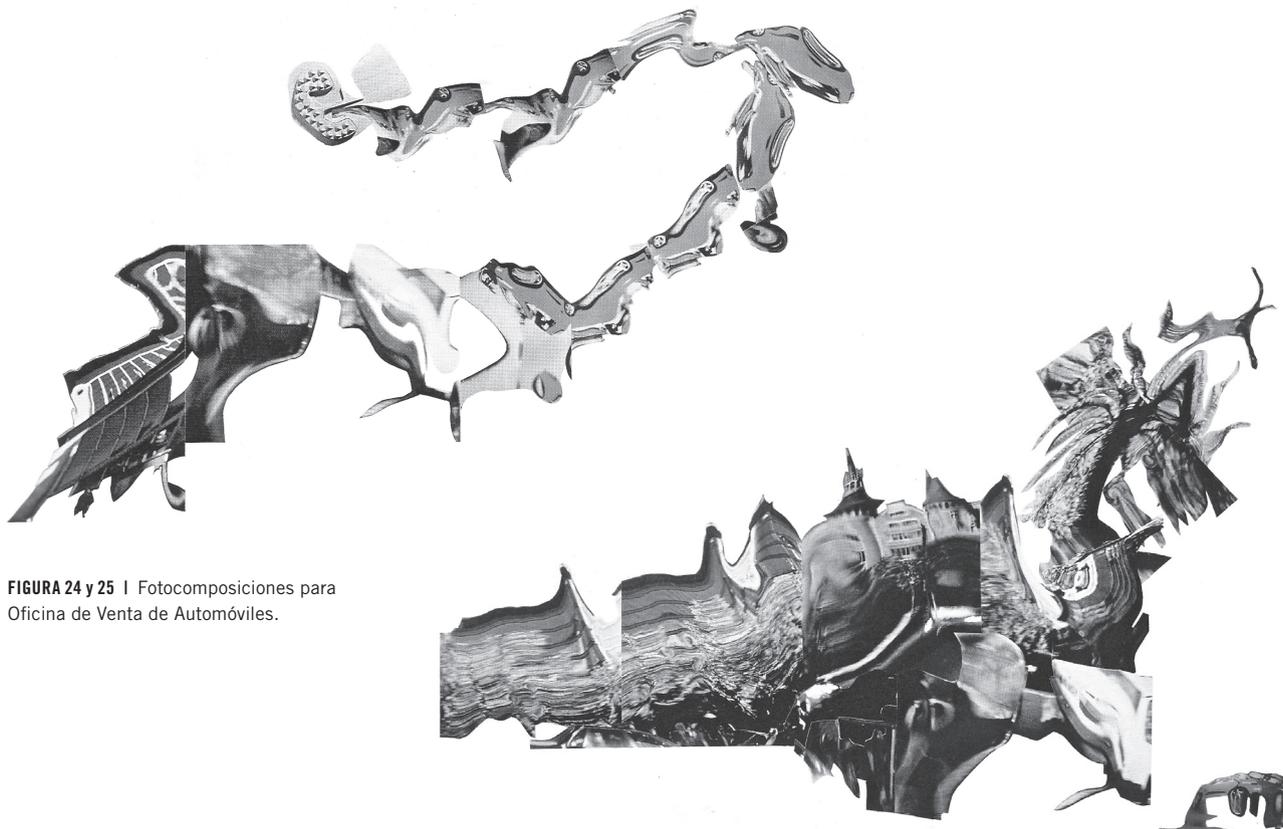


FIGURA 24 y 25 | Fotocomposiciones para Oficina de Venta de Automóviles.

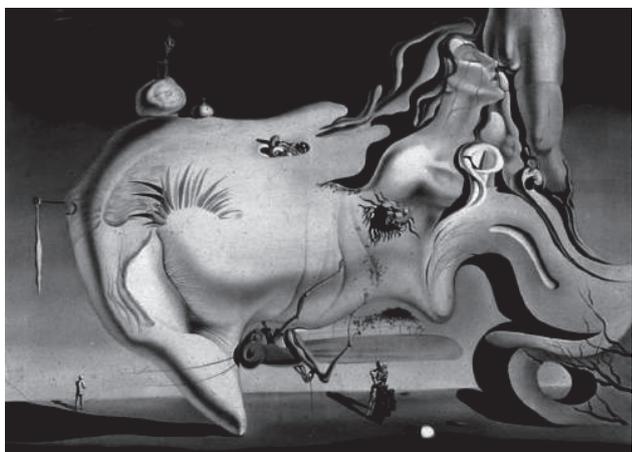


FIGURA 26 | Salvador Dalí. *El Gran Masturbador*, 1929.

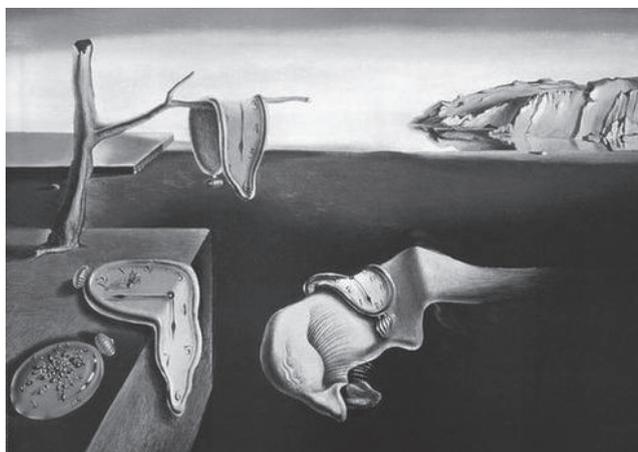


FIGURA 27 | Salvador Dalí. *La persistencia de la memoria*, 1931.

CONSIDERACIONES FINALES

Este trabajo tuvo como objetivo el análisis de algunos ejemplos de fotocomposiciones realizadas por Enric Miralles como medio de un acercamiento a su sensibilidad en la interpretación de distintas fases del proyecto, desde propuestas a la obra construida, el conocimiento del entorno, o la obra en fase de construcción. Lo que viene a reforzar su idea de arquitectura en constante construcción por medio de la fotocomposición. El análisis de sus fotocomposiciones permitió identificar algunas relaciones con sus ideas proyectuales como la estructura compositiva de sus proyectos como la forma que se gira sobre si misma. Las fotocomposiciones de Enric Miralles además de su calidad estética son de gran relevancia a los procesos de diseño y nos invita a recrear y ampliar nuestra mirada con acercamientos al paisaje y a la arquitectura donde el valor es puesto en nuestra sensibilidad y capacidad creativa indispensable al oficio del arquitecto y del docente comprometido con la idea de que los procesos son tan importantes cuanto el producto final. 🌱



BIBLIOGRAFÍA

- ADES, Dawn:** *Fotomontaje*. Barcelona: Gustavo Gilli, 2002. 176pp.
- ARNHEIM, Rudolf:** *Arte y Percepción Visual - Psicología de la visión creadora*. Buenos Aires: Editorial Universitaria de Buenos Aires, 1976.
- BIGAS VIDAL, Montserrat:** *Enric Miralles. Procesos Metodológicos en la construcción del proyecto arquitectónico*. (Tesis Doctoral). Directores: Dr. Luis Bravo Farré, Dr. Lino Cabezas Gelabert. Departamento de Dibujo, Universitat de Barcelona, 2005.
- CALVINO, Ítalo:** *Seis propuestas para el nuevo milenio*. Madrid: Siruela, 1988.
- EL CROQUIS:** «Enric Miralles». *El croquis*, nº 30+40/50+72(II)+100/101. Madrid: El Croquis Editorial, 2000.
- LAHUERTA, Juan José y TAGLIABUE, Benedetta:** *Enric Miralles Obras y Proyectos*. Madrid: Documentos de Arquitectura. Sociedad Editorial Electa España, 1996.
- LAPUERTA, José María de:** *El croquis, proyecto y arquitectura*. Madrid: Celeste, 1997. 269 pp.
- LIVINGSTON, Marco:** *David Hockney*. Barcelona: Área de Cultura del Ayuntamiento de Barcelona y Fundación Joan March, 1993.
- MIRALLES, Enric y TAGLIABUE, Benedetta:** *Work in progress*. Barcelona: Colegio de Arquitectos da Catalunya, 2004.
- QUETGLAS, Joseph:** «No te hagas ilusiones». En: *El Croquis*, nº 49/50. Madrid: 1991.
- WESCHLER, Lawrence:** *Camera works: David Hockney*. New York: Alfred A. Knopf, 1984.
- ZAERA, Alejandro:** «Una conversación con Enric Miralles». En: *El Croquis*, nº 72. Madrid: 1995.