

Lo Cognoscible y lo Inefable: una lectura orientada a los objetos del enfoque proyectual de Enric Miralles

Gonzalo Vaíllo

Este artículo vincula la postura filosófica actual de la Ontología-orientada a los Objetos (OOO) con el enfoque proyectual de Enric Miralles de finales del siglo XX. Por un lado, el pensamiento de Graham Harman está influyendo en los métodos, principios y sistemas de valores de los arquitectos desde comienzos de la década de 2010, reclamando una realidad inaccesible de las cosas bajo su apariencia y nuestro conocimiento sobre ellas. OOO propone un acercamiento indirecto al objeto a través de la estética y la retórica, salvaguardando a su vez su autonomía. Por otro lado, Enric Miralles surge como una figura histórica cuya comprensión poética de la arquitectura se preocupaba por algo más allá de las necesidades prácticas o cuestiones cosméticas. En este contexto, este artículo examina dos cuestiones (autonomía y estética) para conectar a los dos autores. Cuando el proyecto arquitectónico (PA) aparece como un objeto autónomo, cualquier esfuerzo epistemológico sobre él se vuelve incompleto y el proyecto ofrece múltiples resultados y lecturas. El segundo gran punto en común es la estética como forma de cognición. Nociones similares de mimesis, alusión y metáfora remiten a la realidad inefable del proyecto para, además, poder acceder a algunos de sus diversos perfiles cognoscibles. Estos solapamientos hacen que ambos trabajos se complementen. En primer lugar, Miralles aparece como un precedente significativo para la discusión actual sobre los objetos en la arquitectura, especialmente cuando instrumentaliza los mecanismos de la estética no únicamente asociados a la experiencia del espectador sino también al proceso de diseño. En segundo lugar, los postulados de Harman ofrecen, retrospectivamente, una base teórica sólida para el enfoque intelectual de Miralles sobre la arquitectura y métodos de diseño; es decir, un marco ontológico que unifica las particularidades de cada proyecto a la vez que mantiene su rango intrínseco de expresiones inagotables.

Miralles,
Harman,
Ontología orientada a los objetos,
Autonomía,
Estética

This paper links the current philosophical stance of Object-oriented Ontology (OOO) to Enric Miralles' design approach in the late 20th century. On the one hand, Graham Harman's thinking has influenced architects' methods, principles, and value systems since the early 2010s, claiming a deeper reality of things beneath their appearance and our knowledge of them. OOO proposes an indirect approach to things through aesthetics and rhetoric, safeguarding the autonomy of the object. On the other hand, Enric Miralles emerges as a historical figure whose poetic understanding of architecture was concerned with something beyond practical needs or cosmetic issues. In this context, this paper examines two issues (autonomy and aesthetics) to connect the two authors. When the architectural project (AP) appears as an autonomous object, any epistemological effort exerted on it becomes incomplete, and the project offers multiple results and readings. For that, both authors advocate their second shared major point: aesthetics as a form of cognition. Similar notions of mimesis, allusion, and metaphor refer to the project's ineffable reality and access some of its various knowable profiles. Under these overlaps, both oeuvres complement each other. First, Miralles appears as a significant precedent for the current discussion about objects in architecture, especially when he instrumentalized the mechanisms of aesthetics not only for the audience's experience but also for the design process. Second, Harman's postulates offer, retrospectively, a solid theoretical ground for Miralles' intellectual approach to architecture and design methods; that is, an ontological framework that unifies the particularity of each project while maintaining its inexhaustible expressions.

Miralles,
Harman,
Object oriented ontology,
Autonomy,
Aesthetics

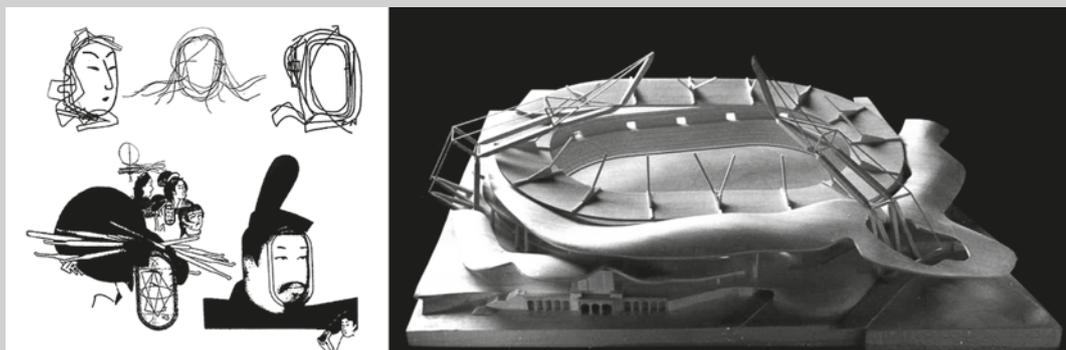


Fig. 01.
EMBT, Estadio de deportes en Chemnitz, collages y maqueta, 1995. "Imagen cedida por ©Fundació Enric Miralles."

Gonzalo Vaillo

Universidad Politécnica de Madrid,
University of Innsbruck,
MORPHtopia
vaillo@morphtopia.com

1. Algunos de estos efectos estéticos se basan en el misterio, la duda o la curiosidad. Para una visión general del tema, consultar Todd Gannon et al., "The Object Turn. A Conversation," *Log 33* (Winter 2015): 73–94.

2. Tales despachos son Miralles/Pinós (1983-1900), práctica en solitario (1990-1994), y EMBT (Enric Miralles & Benedetta Tagliabue 1994-2000).

3. Josep M. Rovira, ed., *Enric Miralles 1972-2000*, Colección Arquia/Temas 33 (Barcelona: Fundación Arquia, 2011), 7.

4. *Ibid.*, 12.

5. Enric Miralles, Emilio Tuñón, y Luis Moreno Mansilla, "Apuntes de una conversación informal," en *Enric Miralles + Benedetta Tagliabue 1995-2000*, vol. 100+101 (Madrid: El Croquis, 2000), 21.

6. Rovira, *Enric Miralles 1972-2000*, 8.

7. Enric Miralles, "Entrevista a Enric Miralles, Cronotopias," *Metalocus*, no. 3 (1999): 14–31.

8. 'Ontología plana' es el término asociado a las teorías contemporáneas de objetos que reclaman el mismo derecho a existir para todo (ya sea físico, inmaterial, vivo, muerto, real, imaginario, grande o pequeño). A su vez, cada uno mantiene un modo de existencia particular y específico diferente de los demás. Como resume Ian Bogost, "todas las cosas existen por igual, pero no existen igualmente" ("all things equally exist, yet they do not exist equally"). Para más información sobre la ontología plana, Ian Bogost, *Alien Phenomenology, or What It's Like to Be a Thing* (Minneapolis, MN: University of Minnesota Press, 2012), 11–19 "traducción del autor".

Desde principios de la década de 2010, la Ontología-orientada a los Objetos (OOO) de Graham Harman está acaparando una notable atención en ciertas áreas de la arquitectura, cuya influencia está reconfigurando métodos, principios y sistemas de valores en torno a discursos centrados sobre la realidad en sí misma, la autonomía y la estética. Eso significa que la arquitectura y sus proyectos son 'realidades' específicas por derecho propio que trascienden cualquier consideración epistemológica. Además, cada realidad puede manifestarse de múltiples formas a través de sus 'cualidades', algunas conocidas y la mayoría desconocidas. Sin embargo, cada una de estas manifestaciones (o su suma) es siempre incompleta con relación a la compleción de su realidad. En esta doble condición de una realidad unitaria rodeada de múltiples rasgos y perfiles, el objeto arquitectónico emerge como una entidad ambigua para los sentidos y el intelecto ya que nunca podrá ser definido objetivamente debido a que nunca podrá ser aprehendido por completo. Ante la imposibilidad de un conocimiento ontológico del proyecto, los arquitectos contemporáneos relacionados con OOO están explorando diversos regímenes estéticos para inculcar múltiples entendimientos de la obra en su público¹.

Sin embargo, los intereses artísticos, estéticos o poéticos no son nuevos en la arquitectura. Este artículo destaca el pensamiento arquitectónico de los estudios en los que participó Enric Miralles como un ejemplo paradigmático, por supuesto no el único, cuyo discurso y métodos rebasó meras necesidades prácticas y preocupaciones estilísticas superficiales². El arquitecto español no tenía ningún interés en la forma visual o problemas decorativos como tal³, ni en una arquitectura que solo "resuelve problemas, [...] plantear problemas es lo más gratificante"⁴. En su arquitectura, como él comentaba, "lo que hay fuera, lo que origina los proyectos es de gran importancia"⁵. "Lo que está más allá [...] Lo que no se ve"⁶, comentan otros autores sobre sus obras. Esta forma de pensar desarrolló una voluntad personal y única de proyectar basada en la curiosidad por descubrir las posibilidades intrínsecas del proyecto. Como Miralles decía: "Yo trabajo a través de la curiosidad, de meterme en las cosas, de descubrirlas, de encontrar las posibilidades"⁷.

Si bien Miralles no pudo tener contacto con OOO –su actividad profesional se desarrolló aproximadamente dos décadas antes de que el trabajo de Harman entrara en la escena arquitectónica– existen suficientes solapamientos para sugerir un vínculo estrecho entre ellos: un interés común en los rasgos cognoscibles y la realidad inefable del objeto (arquitectónico). Sobre esta base, este artículo conecta el entendimiento proyectual del arquitecto con OOO y examina sus contribuciones recíprocas. De esta manera, el pensamiento complejo de Miralles encontrará, retrospectivamente, un marco teórico apropiado en el sistema metafísico de Harman, y la metodología y comprensión del proyecto por parte del arquitecto podrá enriquecer el discurso arquitectónico/estético actual vinculado a OOO.

Para evaluar estos supuestos, la Sección 2 examina por qué el proyecto arquitectónico (PA) es un objeto autónomo en el sentido de OOO y cómo el pensamiento de diseño de Miralles ya incluía una condición similar. La Sección 3 analiza el interés de los dos autores por la estética como método cognitivo (especialmente la mimesis, la atracción/alusión y la metáfora) y la postura adicional de Miralles para borrar su propio juicio del resultado arquitectónico para no restringir la experiencia del espectador. A modo de conclusión, la Sección 4 destaca los beneficios mutuos de combinar el trabajo de Miralles y Harman.

El proyecto arquitectónico como objeto autónomo

La teoría de Harman define que cualquier cosa en el mundo es un 'objeto' por derecho propio⁸. Para argumentarlo, OOO separa nuestro conocimiento de los objetos de su realidad inaccesible⁹. De lo contrario, el objeto se reduciría a consideraciones epistemológicas: ya sea (1) de qué está hecho o qué lo produce, lo que en arquitectura significarían sus aspectos físicos (base material del edificio, dibujos, modelos), las motivaciones del proceso de diseño (cuestiones morales, históricas, aspectos ambientales, circunstancias sociopolíticas, aplicaciones tecnológicas, las visiones brillantes del

arquitecto); o (2) lo que hace, es decir, sus manifestaciones inmateriales (aspectos programáticos, eventos, impresiones)¹⁰. Cada uno de estos planteamientos tiende a verse normalmente como una verdad que denigra a las demás. La desafortunada consecuencia de preocupaciones epistemológicas tan exclusivas es la falta de coexistencia entre ellas y la realidad que las une¹¹. Basar el diseño solo en estos aspectos “reduc[e] la complejidad que proviene de lo real, de la complejidad de las cosas”¹², nos recordaba Miralles.

Una alternativa a tales enfoques es capitalizar la realidad nunca tangible y autosuficiente que subyace a su superficialidad¹³. La apariencia y la performatividad deben romperse para reconocer su profundidad incluso siendo esta desconocida. Miralles era consciente de esta situación cuando decía que “[a]vanzamos por la superficie sin saber lo que tenemos debajo”¹⁴. Por tanto, cualquier manifestación del proyecto es una ‘vaga aproximación’ de lo que hay detrás. La superficie del proyecto no puede ser el centro de la discusión. Como reclamaba Miralles, las “descripciones formales o [...] superficies, pliegues, deslizamientos, etc. [...] son para mí definiciones demasiado lejanas y que acercan los proyectos a la caricatura”¹⁵. En una postura similar, Harman critica nuestra tendencia errónea a reducir “los objetos a una mera caricatura de su realidad total”¹⁶. Las cualidades o manifestaciones son características parciales e incompletas que proporcionan a la curiosidad epistemológica algún conocimiento sobre el objeto, pero nunca pueden definir o capturar su naturaleza ontológica.

Desde la perspectiva orientada a objetos, lo que hace que la realidad de un PA sea como es, es su ‘existencia autónoma’. El mero acto de existir, es decir, de ser, es suficiente para ser objeto. Tal modo de existencia es autónomo porque es diferente de cualquier otro y no puede reducirse a ninguna de sus expresiones o cómo se conoce. Cada PA es un objeto en sí mismo. La realidad del proyecto es inefable; no hay forma (física, intelectual o emocional) que exprese adecuadamente su ser. A diferencia de las teorías anteriores sobre autonomía en arquitectura (Rossi o Eisenman), una teoría de la autonomía ontológica sólo puede ‘identificar’ en lugar de definir; uno sólo puede darse cuenta de que el objeto existe en sus propios términos en vez de definirlos¹⁷. En lugar de proporcionar un método definitivo, unitario y absoluto capaz de desvelar cualquier esencia, el enfoque orientado a objetos deja en claro que cualquier esfuerzo cognitivo en el proceso de proyecto o experiencia es incompleto en comparación con la plenitud y riqueza del PA como objeto autónomo¹⁸.

Esto no es algo negativo. Por el contrario, crea un marco abierto en el que cada proyecto, aunque sea una unidad ontológica, finita y única, es epistemológicamente inagotable. Por eso, “[n]o [hay que] entender jamás los proyectos como piezas terminadas”¹⁹, afirmaba Miralles. Este constante sentimiento de inconclusión lleva a “sacrificar lo específico de la situación [tangible] a la aplicación de una realidad ajena...”²⁰. La percatación de la condición autónoma del PA evidencia la pluralidad de sus perfiles sensoriales, lo que permite desarrollar una aproximación no objetiva al objeto para el descubrimiento constante de otras características desconocidas. “A mí me gusta acercarme a las soluciones siempre por soluciones aproximadas”²¹, comentaba el arquitecto. El proyecto no puede entenderse categóricamente como verdad en ninguna de sus formalizaciones físicas o mentales. Esto justifica los intereses del arquitecto y del filósofo en las múltiples ‘variaciones’ en las que puede manifestarse un objeto²². “Yo tiendo a operar por variaciones,” afirmaba el arquitecto, “porque me interesa que los elementos puedan incorporar esta variedad de condiciones materiales. Yo no trabajo nunca por reducción sino que intento revelar las multiplicidades, las singularidades...”²³.

Irónicamente, este acercamiento a las cosas permite una producción de conocimiento más variada que los métodos unitarios basados en el conocimiento en sí. Dado que no se puede identificar ninguna realidad particular, existe una circularidad de aproximaciones múltiples. Diferentes (incluso contradictorios) entendimientos del PA son igualmente correctos y, al mismo tiempo, igualmente incompletos. Como dice Wolf D. Prix, “todos tienen razón, pero nada es correcto”²⁴. Un enfoque orientado a los objetos produce un conocimiento acumulativo y diverso, ya que lo que entendemos como ‘conocimiento’ se vuelve más amplio más allá de su categorización convencional²⁵. Diseñar y experimentar la

9. Como señala Levi R. Bryant, filósofo asociado al movimiento OOO: “El ser de los objetos es una cuestión distinta de la cuestión de nuestro conocimiento de los objetos” (“The being of objects is an issue distinct from the question of our knowledge of objects”). Levi R. Bryant, *The Democracy of Objects* (Ann Arbor, MI: Open Humanities Press, 2011), 18 [traducción del autor].

10. Para las reivindicaciones de Harman contra la reducción epistemológica, ver Graham Harman, “Undermining, Overmining, and Duomining: A Critique,” en *ADD Metaphysics*, ed. Jenna Sutela (Helsinki: Aalto University Design Research Laboratory, 2013), 40–51. Para la adaptación de esta crítica a la arquitectura, ver Mark Foster Gage, “Killing Simplicity. Object-Oriented Philosophy in Architecture,” *Log 33* (Winter 2015): 98–102.

11. Por ejemplo, Miralles lamentaba la demagogia detrás de la “arquitectura de los diagramas”, algo que resuena con lo que Mark F. Gages critica hoy como “la arquitectura de las flechas”. Ver Carles Muro, ed., *Conversaciones con Enric Miralles* (Barcelona: Editorial Gustavo Gili, 2016), 27; Gage, “Killing Simplicity. Object-Oriented Philosophy in Architecture,” 100–101.

12. Muro, *Conversaciones con Enric Miralles*, 37. Para decirlo claramente, el problema no es que la arquitectura no tenga que abordar tales cuestiones importantes; el problema es minimizar y reducir la arquitectura exclusivamente a una u otra de estas formas de conocimiento ignorando la miríada de perfiles que tiene un PA. Igualmente, es inútil basar el objetivo del diseño en revelar la esencia del PA porque, acorde con OOO, los términos de su existencia no pueden conocerse objetivamente.

13. Como dice Bryant, “las cuestiones de ontología deben preceder a las cuestiones de epistemología o cuestiones de nuestro acceso a los objetos” (“questions of ontology must precede questions of epistemology or questions of our access to objects”). Bryant, *The Democracy of Objects*, 18 [traducción del autor].

14. Enric Miralles, “Cosas Vistas a Izquierda y a Derecha (Sin Gafas)” (Barcelona, Universidad Politécnica de Barcelona - ETSAB, 1987), 1:14.

15. Miralles, Tuñón, y Moreno Mansilla, "Apuntes de una conversación informal," 21. Aunque Miralles solo se refiere en esta cita a aspectos materiales del proyecto, se afirma que lo mismo se aplica a sus manifestaciones inmateriales como pensamientos o impresiones emocionales.

16. ("objects to a mere caricature of their total reality"). Graham Harman, *Guerrilla Metaphysics: Phenomenology and the Carpentry of Things* (Chicago, IL: Open Court, 2005), 74 [traducción del autor].

17. Lo que está abierto a la crítica en las teorías sobre autonomía del siglo XX es que, de una forma u otra, estos autores terminaron promoviendo aquellas formas de heteronomía que intentaron evitar. Esto se debe a que se pretendía definir los términos en los que se debe otorgar la autonomía. Definiciones ontológicas han sido impuestas ilógicamente desde una perspectiva epistemológica por el espectador (en este caso, arquitectos o teóricos). Por ejemplo, para Emil Kauffmann, la autonomía se definía por la "autonomía de la forma"; es decir, se decide desde fuera del proyecto que sólo determinadas formas visuales y arreglos compositivos garantizan la cuestión de autonomía. Aldo Rossi construyó su teoría sobre una base epistemológica similar. De hecho, el arquitecto italiano renunció definitivamente a cualquier definición ontológica de autonomía cuando afirma: "Nunca he hablado de una autonomía absoluta de la arquitectura o de una arquitectura en an sich", con relación a la 'Ding-an-sich' Kantiana. ("I have never spoken of an absolute autonomy of architecture or of an architecture *an sich*"). Aldo Rossi, *The Architecture of the City* (1966; repr., Cambridge, MA: MIT Press, 1984), 169 en la "Introduction to the Portuguese Edition" [traducción del autor]. Incluso Peter Eisenman, que defiende una condición metafísica de la arquitectura, es discutible cuando 'él' establece los términos de esa condición ontológica. Él impone que la autonomía de la arquitectura sólo puede darse en la forma (genérica), ignorando todos los múltiples ingredientes (algunos conocidos y la mayoría desconocidos) que componen la realidad del proyecto.

arquitectura es un "proceso de acumulación productiva"²⁶ en lugar de supuestos unitarios, estilísticos y preexistentes. Por tanto, la distancia entre lo que sabemos sobre un proyecto y lo que este es, crea un continuo exceso desconocido, "un exceso de realidad más allá de cualquiera de sus características discernibles"²⁷, como dice Harman. Sin embargo, tal excedente no puede existir sin la realidad autónoma del objeto. En consecuencia, cada PA tiene un espacio específico de abundancia poblado por más 'caricaturas' desconocidas (variaciones) que potencialmente pueden ser reveladas. Esta condición es la que interesaba a Miralles más allá de los términos prácticos o funcionales del proyecto²⁸. Dicho de otro modo, dado que cualquier PA es una realidad autónoma que escapa a cualquier formalización, las manifestaciones que remiten a su realidad elusiva son múltiples. Dado que nuestro sistema cognitivo no puede comprender la totalidad de tal abundancia, siempre hay un excedente en cada PA que es potencialmente cognoscible.

Por tanto, la cuestión relevante para el diseño arquitectónico en materia de autonomía no es tanto conocer los términos exactos que componen la existencia o esencia de la realidad del PA, sino simplemente 'ser consciente de su condición ontológica de autonomía'. ¿Qué significa para los arquitectos y espectadores saber que cada PA es una realidad en sí misma más profunda que sus manifestaciones y nuestro conocimiento de ellas? Para Miralles y Harman, implica ir más allá de los acercamientos basados en el conocimiento en favor de una forma de cognición que revele y aproveche el colorido interior del objeto. Ambos asumen un "je ne sais quoi"²⁹ del objeto (arquitectónico) no como un objetivo a ser domesticado, sino como un punto de referencia inaprensible sobre el que orbitar. Como decía el arquitecto:

La fuerza (de la observación) no consiste en captar la verdad sencilla de las cosas y de expresarla con la mayor precisión posibles, sino en descubrir conexiones disimuladas y escondidas... Se abandonan los carriles de lo cotidiano y habitual, y nos dejamos llevar ante una visión sorprendente de las cosas...³⁰

La estética como forma cognitiva

Para abordar la doble condición del objeto (arquitectónico), es decir, ser a la vez una unidad de realidad inefable y una multiplicidad de manifestaciones cognoscible, Harman y Miralles defienden una forma similar de cognición: la 'estética'³¹. Como a continuación resultará evidente, el desarrollo de sus discursos y metodologías estéticas gira en torno a los conceptos de 'mímesis' y 'atracción' (o alusión), que se ponen en práctica mediante la herramienta de la 'metáfora'. A ello se suma la despersonalización de las cualidades arquitectónicas que ejercía Miralles durante el proceso de formalización.

Sin embargo, nada de esto puede suceder sin una condición básica: la implicación del espectador como pieza fundamental en la actividad estética. Como dice Harman, "la unidad básica de la estética no es ni el objeto artístico [o arquitectónico] ni su espectador, sino los dos en combinación como un único objeto nuevo"³². En consecuencia, las respuestas estéticas pueden considerarse otra forma de expresión del PA, como puedan ser el edificio, los planos, las maquetas o la idea generadora; algo que ya estaba claro para ciertas teorías estéticas alemanas. Como comentaba Heinrich Wölfflin: "Designamos el efecto que recibimos la 'impresión'. Y entendemos que esta impresión es la *expresión* del objeto"³³.

Mímesis

Por tanto, el espectador es "un intérprete activo del objeto perdido"³⁴ (Harman) ya que "[e]l espectador participa en la intuición de la obra..."³⁵ (Miralles). Ambos autores llaman a esta forma de participación dentro de la unidad estética 'mímesis'. En la reformulación del término, mímesis es algo interno del objeto en vez de algo externo que busca replicar un modelo referencial ajeno. En palabras de Miralles: "La imitación [como mímesis] ya no se propone demorarse en el aspecto exterior y trata de copiar con fidelidad..."

18. Esto no significa que el arquitecto no pueda crear el PA en sí mismo. Incluso siendo así, el arquitecto no puede abarcar la totalidad de su creación de una manera similar a como los padres no saben todo sobre sus hijos e hijas.
19. Enric Miralles y Alejandro Zaera Polo, “Una conversación con Enric Miralles,” en *Enric Miralles 1990-1994*, vol. 72 [II] (Madrid: El Croquis, 1995), 265.
20. *Ibid.*, 266.
21. Miralles, “Entrevista a Enric Miralles, Cronotopias”.
22. Mientras que Harman afirma: “Defiendo un método de variación, cambiando las características exactas de [las] obras ... antes de que se convierta en una obra diferente” (“I defend a method of variation, changing the exact features of [the] works...before it becomes a different work”), Miralles quería “abr[ir] el concepto de [proyecto] a una multiplicidad de lecturas...” Citas respectivamente en: Joseph Bedford, ed., *Is There an Object Oriented Architecture? Engaging Graham Harman* (London: Bloomsbury Academic, 2020), 36 [traducción del autor]; Miralles y Zaera Polo, “Una conversación con Enric Miralles,” 272.
23. *Ibid.*, 272.
24. (“everybody is right, but nothing is correct”). Wolf D. Prix y Thom Mayne, *DigitalFUTURES: From Decon to AI: AI and Architectural Practice*, 2020, <https://www.youtube.com/watch?v=OlvYzmWuMsU> min. 28:09 [traducción del autor].
25. Las investigaciones de lo que entendemos como real o irreal, así como verdadero o falso, son puntos en común en los discursos arquitectónicos de OOO. Como afirma David Ruy: “Necesitamos una arquitectura que esté completamente dedicada al problema de lo real, pero que sea consciente de su incertidumbre” (“We need an architecture that is completely devoted to the problem of the real, but one that is aware of its uncertainty”). David Ruy, “Weird Realism,” en *The Estranged Object*, ed. Michael Young (Chicago, IL: Graham Foundation, 2015), 8 [traducción del autor]. Para ver un ejemplo de la obsolescencia de nuestro sistema de categorización,
- consultar Ferda Kolatan, “In Pursuit of The Allusive Object,” en *Aesthetics Equals Politics*, ed. Mark Foster Gage (Cambridge, MA: MIT Press, 2019), 83–97. Ver también el concepto de OOO de “conocimiento sin verdad” en Graham Harman, *Object-Oriented Ontology: A New Theory of Everything* (London: Penguin UK, 2017), 185–93.
26. Miralles y Zaera Polo, “Una conversación con Enric Miralles,” 269.
27. (“a surplus of reality beyond any of its discernible features”). Harman, *Guerrilla Metaphysics*, 188 [traducción del autor].
28. Un ejemplo de cómo Miralles buscaba más allá de las necesidades programáticas inmediatas se puede ver en una conferencia sobre el Polideportivo de Huesca en Enric Miralles, 1989 - *Enric Miralles - Últimas Obras y Proyectos (Nov 1989)* (Conferencia en la ETSA Valencia, 1989), <https://www.youtube.com/watch?v=VEx8MXu2-TQ> min. 57:20.
29. Ambos autores utilizan la expresión francesa “je ne sais quoi” para referirse a la elusividad del objeto (arquitectónico) vinculado a la experiencia estética. Ver Miralles, “Cosas Vistas a Izquierda y a Derecha (Sin Gafas),” 1:8; Graham Harman, *Architecture and Objects* (Minneapolis, MN: University of Minnesota Press, próximamente), cap. 2c. Je ne sais quoi.
30. Miralles, “Cosas Vistas a Izquierda y a Derecha (Sin Gafas),” 1:9.
31. Para el filósofo, y consecuencia de su lectura sobre la “diferencia ontológica de Heidegger, la estética es el estudio interno entre una unidad y su multiplicidad, mientras que, para el arquitecto, la evaluación estética es algo basado en la intuición lejos de valores morales. Ver respectivamente Graham Harman, *Art and Objects* (Medford, MA: Polity Press, 2020), xi–xii; Harman, *Architecture and Objects*, cap. 4a; Miralles, “Cosas Vistas a Izquierda y a Derecha (Sin Gafas),” 1:9.
32. (“the basic unit of aesthetics is neither the art [or architectural] object nor its beholder, but rather the two in combination as a single new object”). Harman, *Art and Objects*, 8 [traducción del autor].
33. (“We designate the effect that we receive the *impression*. And we understand this impression to be the expression of the object”). Heinrich Wölfflin, “Prolegomena to a Psychology of Architecture,” en *Empathy, Form, and Space*, ed. Harry Francis Mallgrave y Eleftherios Ikonomou (1886; repr., Santa Monica, CA: Getty Center for the History of Art and the Humanities, 1994), 150 [traducción del autor].
34. (“an active performer of the missing object”). Harman, *Art and Objects*, 136 [traducción del autor].
35. Miralles, “Cosas Vistas a Izquierda y a Derecha (Sin Gafas),” 1:9.
36. *Ibid.* Miralles abordó el tema de la mimesis con relación a la actitud interpretativa del espectador principalmente en su tesis doctoral.
37. (“has more to do with our own role, as performers, in sustaining the work of art”). Graham Harman, “A New Sense of Mimesis,” en *Aesthetics Equals Politics: New Discourses across Art, Architecture, and Philosophy*, ed. Mark Foster Gage (Cambridge, MA: MIT Press, 2019), 59 [traducción del autor].
38. *Ibid.*, 58.
39. (“aesthetic participants themselves provide that medium”). Graham Harman, “Materialism Is Not the Solution. On Matter, Form, and Mimesis,” *The Nordic Journal of Aesthetics*, no. 47 (2014): 109 [traducción del autor].
40. Enric Miralles, “Acceder. Transcripción de la charla de Miralles en la Universidad Internacional Menéndez Pelayo de Santander,” en *Enric Miralles 1955-2000*, ed. Carolina B. García Estevez, DC Papers 17–18 (1993; repr., Barcelona: Departament de Composició Arquitectònica UPC, 2009), 19.
41. Por lo tanto, la subjetividad de cada espectador es parte de las expresiones formales del proyecto ya que es el punto común que ‘este’ PA comparte en exclusiva con ‘ese’ espectador.
42. Ya que los medios 2D (planos o imágenes) solo requieren de participación mental –por lo tanto, la respuesta estética no es legible para espectadores externos– las
- manifestaciones espaciales obligan al espectador a participar ‘físicamente’; por ejemplo, moverse en el espacio para adquirir dicha impresión estética. Así, este ‘movimiento o uso’ es el que provee un acceso al contenido emocional y simultáneamente expresa el PA. Este ‘uso’ del espacio es distinto de cualquier noción de funcionalismo, ya que el arquitecto no puede predeterminar implicaciones estéticas tan íntimas.
43. Por ejemplo, Tom Wiscombe trabaja en torno a un régimen estético de misterio mediante técnicas de discretización del edificio en partes de una manera no obvia, separándolas en el aire y en el suelo, y con un tratamiento superficial de “tatuajes” que no siguen la lógica geométrica del volumen. Ver Tom Wiscombe, “Discreteness, or Towards a Flat Ontology of Architecture,” *Project*, no. 3 (Spring 2014). David Ruy se interesa por la noción de extrañamiento a través de la desfamiliarización de los objetos cotidianos. Ver Gannon et al., “The Object Turn. A Conversation,” 77–81. O el interés de Mark F. Gage radica en inculcar curiosidad al espectador para producir otras realidades a través de un lenguaje arquitectónico de alta resolución (kitbashing) que trabaja a diferentes distancias estéticas, ver Mark Foster Gage, *Designing Social Equality: Architecture, Aesthetics, and the Perception of Democracy* (Abingdon, UK: Routledge, 2019), cap. 3.
44. Steven Shaviro describe la “atracción” en OOO de la siguiente manera: “Es la atracción de algo que se ha retirado a sus propias profundidades. Un objeto es atractivo [o seductor] cuando no solo muestra cualidades particulares, sino que también insinúa la existencia de algo más profundo, algo oculto e inaccesible, algo que en realidad no se puede mostrar” (“This is the attraction of something that has retreated into its own depths. An object is alluring when it does not just display particular qualities, but also insinuates the existence of something deeper, something hidden and inaccessible, something that cannot actually be displayed”). Steven Shaviro, “The Actual Volcano: Whitehead, Harman, and the Problem of Relations,” en *The Speculative Turn: Continental Materialism and Realism*, ed. Levi R. Bryant, Nick Srnicek, y Graham Harman, 2011, 289 [traducción del autor].

45. Para un entendimiento completo de la noción de atracción y alusión en OOO, ver Harman, *Guerrilla Metaphysics*, cap. 9c; Graham Harman, *Weird Realism: Lovecraft and Philosophy* (Alresford, UK: John Hunt Publishing, 2012).

46. Las emociones poseen articulación. Tienen estructura, por lo que son forma, ya que se pueden diferenciar varios perfiles emocionales para varios espectadores. La diferencia entre los impactos emocionales sobre el espacio se hace evidente cuando se convierten en subáreas de estudio de la antropología y la psicología. Por el contrario, la alusión/attractivo es una indicación que sucede o no; no tiene intermedios.

47. Miralles, "Cosas Vistas a Izquierda y a Derecha (Sin Gafas)," 1:13, 5.

48. *Ibid.*, 1:14, 10, 2.

49. ("metaphor is precisely what points us towards the depth of things"). Harman, *Object-Oriented Ontology*, 204 [traducción del autor].

50. Para más información sobre el concepto de fusión en OOO, ver Harman, *Weird Realism*, 237–40.

51. *Ibid.*, 238.

52. Miralles, Tuñón, y Moreno Mansilla, "Apuntes de una conversación informal," 12. Reemplazaría la palabra "analogía" en la cita por "relación metafórica."

La imitación pertenece a otra esfera, buscar el procedimiento, no el resultado sino su resultar...³⁶. De la misma manera, "la cuestión de la mimesis," afirma Harman, "tiene más que ver con nuestro propio papel, como intérpretes, en el sostenimiento de la obra de arte"³⁷. En la mimesis de OOO, el espectador 'se convierte' en una "imitación" (interna) del objeto³⁸. En otras palabras, el observador es otro medio de expresión del proyecto: "los propios participantes estéticos proporcionan ese medio"³⁹, concluye Harman en otro escrito. En lugar de defender la referencialidad visual y literal de modelos preexistentes fuera del PA, la noción de mimesis de estos autores no es física ni retinal, sino que se trata del 'modus operandi' del espectador dentro de la experiencia estética. El arquitecto destacaba esta condición durante el proceso de diseño en su deseo de "quererse adentrar" en el PA, "porque además yo en mis proyectos casi no he hecho nunca nada más"⁴⁰. Ese "quererse adentrar" en el objeto de Miralles es el "convertirse" en el objeto para Harman.

En este contexto, la participación estética del espectador (ya sea el arquitecto o el usuario) se produce de dos pasos: se accede a lo cognoscible a través del material artístico o arquitectónico para que el perfil capturado se plasme 'en' él/ella mismo/a. De esta manera, el amplio espectro de expresiones sensitivas del PA queda individualizado, lo que significa que se ordena según las facultades cognitivas de cada participante⁴¹. En la experiencia arquitectónica o artística, es evidente que la capacidad de infundir una respuesta estética depende de la sintaxis y composición de las formas visuales y físicas para provocar una u otra impresión estética. Sin embargo, la naturaleza del medio desencadenante también juega un papel vital en cómo el espectador expresa sus impresiones⁴². Cuanto más abierta sea la manifestación, mayor se hará visible la multiplicidad del proyecto. Qué formas y composiciones visuales son capaces de inculcar qué registros estéticos, es el debate en curso entre los arquitectos contemporáneos que trabajan con los principios de OOO⁴³.

Atracción/alusión

Si la mimesis establece el marco para acceder a algunas características cognoscibles, la 'atracción' ('allure') (del objeto al espectador) o la 'alusión' (del espectador al objeto) establecen el método para una conexión indirecta con la realidad inefable. Crea un modo cognitivo donde la presencia del objeto se percibe sin ser obvia. La alusión va más allá de lo literal y lo tangible para suscitar una indicación indescriptible, la cual, paradójicamente, necesita de lo literal y lo tangible como puerta al objeto alusivo⁴⁴. Para Harman, la atracción/alusión es el acercamiento indirecto a la realidad que carece de traducibilidad⁴⁵. Si bien los efectos emocionales del proyecto son otro tipo de las múltiples expresiones formales de PA, lo alusivo/attractivo escapa a consideraciones analíticas; no se puede explicar formalmente⁴⁶. La alusión/atracción establece una conciencia 'singular' y no parafraseable de la existencia del objeto. Al igual que con la mimesis, la noción aquí presentada de alusión no indica algo externo y preexistente, sino que es el contrato interno dentro de cualquier unidad estética por el que el objeto muestra su presencia al espectador de manera inarticulada.

Una vez más, Miralles también daba cuenta de "[e]ste modo de expresión alusivo" de las cosas, "un discurso interior– paralelo a uno visual"⁴⁷. Cuando OOO sitúa la alusión en la brecha entre las cualidades superficiales y la realidad retirada, el arquitecto reconoce una relación similar entre el exterior y el interior de una cosa: una tensión en la que las superficies "nos llevarán por sus caminos 'hacia el fondo' [...] se acude a la evocación, la metáfora, las alusiones [...] Sumergirse en la obra de arte, hacer hablar a las sombras... [...] lo que no se ve, 'lo que el árbol, la torre o un edificio nos esconden'..."⁴⁸.

Metáfora

En la última cita, Miralles anticipa cuál es el mecanismo práctico de la mimesis y la alusión: la 'metáfora'. Según Harman, "la metáfora es precisamente lo que apunta hacia la profundidad de las cosas"⁴⁹. Se afirma que esta profundidad es doble, ya que simultáneamente revela algunos rasgos cognoscibles y alude a la realidad inefable. Más

en detalle, el enfoque metafórico del diseño en Miralles se relaciona directamente con el concepto de OOO de ‘fusión’, en el que algunos aspectos o cualidades se asignan a una entidad completamente desconocida⁵⁰. Por esa razón, el proceso proyectual desprovisto de ideas preconcebidas siempre es ‘ciego’. Diseñar es “una metáfora con uno de los términos borrados”: el PA⁵¹. Por ejemplo, la metáfora del ‘peine’ en la propuesta de EMBT para un estadio en Chemnitz [Fig. 01]:

[...] se hace una analogía entre el movimiento de la gente y el peinado; porque cuando ves un peinado te dices: ¿cómo es esto posible? Y es que realmente es lo mismo que peinarse: la mitad para aquí, la mitad para acá, y realmente así organizas a la gente. El peine funciona muy bien para organizar a la gente⁵².

El peine no se aborda a través de sus cualidades visuales para ser replicado a escala arquitectónica; esa sería la mimesis “clásica” que Miralles rechazaba fervientemente o el “literalismo” denigrado por Harman⁵³. Por el contrario, los arquitectos desvelan las cualidades cognoscibles ‘no obvias’ que el peine y el PA-objeto tienen en común. En este caso, el encuentro estético de los autores con el proyecto fusiona una capacidad organizativa ya intrínseca pero desconocida del PA encontrada en el peine. Por tanto, “[se] busca ante la analogía de estructura, no de imagen”⁵⁴, concluía Miralles en su tesis. Este acercamiento metafórico sobrepasa cualquier cognición asumida de las cosas mediante una percepción libre que no está subordinada a ideas previas⁵⁵. Eso supone una “actitud ante las cosas en la que se [es] capaz de percibir más de lo que se puede pensar”⁵⁶, decía el arquitecto.

En el proceso proyectual del estadio, la cognición metafórica inicial desencadena una serie de diversas formalizaciones del proyecto en diferentes medios casi simultáneamente. En esta secuencia instantánea, las cualidades del peine permiten al arquitecto entrar en su propio pensamiento. Al igual que las impresiones emocionales en la experiencia del arte, tal pensamiento es sólo una manifestación más del PA que tiene lugar ‘en’ el arquitecto, considerado otro medio de expresión. En segundo lugar, este pensamiento desvela dibujos sobre el papel, que en el proyecto de Chemnitz son un rostro con graderíos como cabellos y el contorno de un estadio con cabellos como graderíos [los dos primeros bocetos en la Fig. 01]. Este mecanismo dual de cómo se construye un pensamiento y cómo se actualiza en un boceto de manera inmediata es fundamental en el acercamiento al diseño de Miralles⁵⁷. Se puede decir que, de hecho, estaba obsesionado con que este último paso (la traslación del pensamiento al papel) ocurriera automáticamente; tema de su tesis doctoral⁵⁸. Rechazaba cualquier autorreflexión sobre el pensamiento que pudiera corromper la revelación de manifestaciones físicas. Existe el deseo de eliminar cualquier distracción externa (en este caso, sus propias suposiciones) y mantener las formalizaciones del PA limpias de cualquier cosa que no pertenezcan a su dominio. Miralles llama a este canal mente-papel “pensamiento gráfico”⁵⁹. He aquí algunas instancias representativas sobre el tema de las muchas diseminadas en su disertación:



53. Miralles y Zaera Polo, “Una conversación con Enric Miralles,” 265; Harman, *Art and Objects*, cap. 3.

54. Miralles, “Cosas Vistas a Izquierda y a Derecha (Sin Gafas),” 3:5.

55. Se puede diferenciar entre ‘pensamiento’ e ‘idea’ en Miralles. Mientras que el primero es apreciado y proviene de un “diálogo” con el PA, el segundo se rechaza como una imposición lógica ajena a la naturaleza del proyecto. Como comentaba: “Yo cambiaría la palabra idea por la palabra diálogo, conversación más que idea. [...] La idea la pones detrás, nunca delante...”. Miralles y Zaera Polo, “Una conversación con Enric Miralles,” 264–65.

56. Miralles, “Cosas Vistas a Izquierda y a Derecha (Sin Gafas),” Anexo I:34.

57. Cabe aclarar que Miralles nunca usaba una única referencia para un proyecto, sino multitud de fuentes metafóricas (visuales, literarias, arquitectónicas, geográficas, culturales, etcétera) que formaban un pensamiento mucho más complejo o un “enredo” como él lo llamaba. El método de pensamiento gráfico, que se explica a continuación, es el “desenredo.” Ver Miralles, “Acceder,” 19.

Fig. 02. Por ejemplo, el carácter abierto y ambiguo de esta manifestación arquitectónica (su sintaxis) hace que mi respuesta estética sea diferente a la tuya. Ambas impresiones son nuevas expresiones del PA que escapan al control o las intenciones del arquitecto. Al mismo tiempo, nuestras experiencias estéticas confluyen, ya que aluden a la realidad del mismo proyecto. Enric Miralles, Sede del Círculo de Lectores, planta, Madrid, 1990. “Imagen cedida por ©Fundació Enric Miralles.”

58. Miralles, “Cosas Vistas a Izquierda y a Derecha (Sin Gafas),” 1:5.

59. *Ibid.*, 2:138, 253. Para más sobre el pensamiento gráfico en Miralles, ver Javier Fernández Contreras, “La Planta Miralles: Representación y pensamiento en la Arquitectura de Enric Miralles” (Madrid, Universidad Politécnica de Madrid ETSAM, 2013), 14–25.

60. Miralles, “Cosas Vistas a Izquierda y a Derecha (Sin Gafas),” 2:96.

61. *Ibid.*, Anexo I:29.

62. *Ibid.*, Anexo I:27.

63. *Ibid.*, Anexo I:8.

64. *Ibid.*, Annex I:8. Para que quede claro, este pensamiento pertenece al PA manifestado en el arquitecto; no proviene de la idea o la razón impuesta por el arquitecto.

65. (“What is to be unveiled should become manifest, solely in view of its own self, in whatever its pure essential character and specific mode of being may be”). Martin Heidegger, *The Basic Problems of Phenomenology*, trans. Albert Hofstadter (1927; repr., Bloomington, IN: Indiana University Press, 1982), 320 [traducción del autor]. No ha de sorprender destacar a Heidegger aquí ya que muchas de las premisas de OOO derivan de la obra del filósofo alemán. Ver Graham Harman, *The Quadruple Object* (Alresford, UK: Zero Books, 2011), caps. 4, 6.

66. La formalización física del proyecto no proviene del proceso de razonamiento del autor sobre el problema seleccionado o disciplinar, que sería una restricción externa, ni de la traslación fidedigna del estado anímico o emocional del autor, que se puede llamar una restricción interna, algo de lo que adolecen muchas obras de arte que se reducen a expresiones de las emociones del artista.

67. Sobre este aspecto, hay indicadores suficientes para relacionar la noción de “pensamiento gráfico” de Miralles con la “visibilidad pura” de la forma de Conrad Fiedler en un estudio futuro.

68. Miralles, Tuñón, y Moreno Mansilla, “Apuntes de una conversación informal,” 20.

Despojarlo de los atributos de la observación, y dejar impresa en el papel la huella de la anotación⁶⁰.

[A]notar fuera de nosotros mismos, de un modo despreocupado⁶¹.

Trazos en los que se inscribe un pensamiento⁶².

[Los] trazos depositan el pensamiento sobre las cosas⁶³.

[S]e sigue un pensamiento en el que su expresión gráfica es idéntica al pensamiento que lo anima...⁶⁴

Despersonalizar la expresión arquitectónica física

El pensamiento gráfico de Miralles aboga a la ‘despersonalización de un resultado arquitectónico’ alejado de su autor, independientemente de que el paso inicial provenga del acto íntimo, estético y mimético del autor convirtiéndose en el objeto. Como nos recuerda Heidegger: “Lo que se va a desvelar debe manifestarse únicamente en vista de sí mismo, en cualquiera que sea su carácter esencial puro y su modo específico de ser”⁶⁵. Lo que se desvela es el propio material sensitivo del PA. En la arquitectura de Miralles, uno no se enfrenta a las motivaciones del autor, si no al PA en sí. Se afirma que el arquitecto rechazaba no sólo la imposición de su idea (racional)⁶⁶ y referencias externas, sino también la traducción literal de su respuesta estética (emocional o irracional). El pensamiento gráfico como método tiene como objetivo desvelar las formas intrínsecas del PA⁶⁷. El desconocimiento y las impresiones estéticas de Miralles sobre el proyecto no son las únicas del proyecto. Si la representación arquitectónica solo expresase eso, el autor coartaría la cognición del público, es decir, las lecturas de la obra y el acceso individual a lo cognoscible estarían predeterminados. Para evitar eso, la acción consciente del arquitecto de “anotar fuera de sí mismo” ha de verse como una declaración de intenciones para abrir el espectro de perfiles cognoscibles del PA más allá de lo que sus capacidades pueden abordar por sí solas. Cuando cada unidad estética (objeto más espectador) tiene su propio grado personalizado de incognoscibilidad, cada espectador tiene su propio acceso a las características cognoscibles del objeto sin regulación externa. Miralles evitaba esta imposición excluyendo del resultado cualquier rastro de su criterio arquitectónico, por extraño que parezca. Como decía, “realmente lo que tú entiendes por arquitectura es algo que apenas tiene que formar parte de tu conversación...”⁶⁸.

Sobre esta base, la ‘caricatura’ del PA se libera de la intencionalidad directa o indirecta del arquitecto. Cada manifestación arquitectónica se convierte en un ‘marcador’ (‘placeholder’) en el que cada espectador encuentra su propio camino hacia el proyecto sin que el razonamiento o la carga emocional del autor restrinjan las posibilidades de la escena. Sólo entonces, el espectador se “emancipa” a la Rancière⁶⁹. El espectador se convierte en otro ‘creador’ del PA, desvelando perfiles alternativos, muchos de los cuales el arquitecto nunca hubiera previsto⁷⁰ [Fig. 02].

El pensamiento gráfico de Miralles pretende mantener el PA ampliamente abierto omitiendo las impresiones emocionales del autor y su juicio sobre la formalización arquitectónica. Su experiencia estética o ideas arquitectónicas en el proceso de diseño se vuelven irrelevantes para la experiencia arquitectónica. Prueba de ello es que el ‘peine’ no es reconocible en el Estadio de Chemnitz, ni el ‘pez’ en la Sede del Círculo de Lectores⁷¹. Las impresiones del arquitecto no adoctrinan ni gobiernan la comprensión de los proyectos en las experiencias de otras personas.

De ahí que la metáfora no sea un instrumento narrativo de justificación y reducción de la obra, sino una herramienta propulsora del arquitecto. En el enfoque proyectual de Miralles, la metáfora muere en el proceso de diseño y, por lo tanto, no condiciona la comprensión del PA por parte del espectador. Para que la multiplicidad de lecturas sea eficaz, la experiencia universal del sujeto trascendental debe subvertirse. Para que el espectador A capte perfiles únicos del proyecto distintos del espectador B, debe haber una sensación ‘individualizada’ de inconclusión en la cognición de cualquier unidad estética.

BIBLIOGRAFÍA:

- BEDFORD, Joseph, ed. *Is There an Object Oriented Architecture? Engaging Graham Harman*. London: Bloomsbury Academic, 2020.
- BOGOST, Ian. *Alien Phenomenology, or What It's Like to Be a Thing*. Minneapolis, MN: University of Minnesota Press, 2012.
- BRYANT, Levi R. *The Democracy of Objects*. Ann Arbor, MI: Open Humanities Press, 2011.
- FERNANDEZ CONTRERAS, Javier. "La Planta Miralles: Representación y pensamiento en la Arquitectura de Enric Miralles." Universidad Politécnica de Madrid ETSAM, 2013.
- GAGE, Mark Foster. *Designing Social Equality: Architecture, Aesthetics, and the Perception of Democracy*. Abingdon, UK: Routledge, 2019.
- GAGE, Mark Foster. "Killing Simplicity. Object-Oriented Philosophy in Architecture." *Log* 33 (Winter 2015): 95–106.
- GANNON, Todd, Graham HARMAN, David RUY, y Tom WISCOMBE. "The Object Turn. A Conversation." *Log* 33 (Winter 2015): 73–94.
- HANDKE, Peter. *Crossing the Sierra de Gredos (Der Bildverlust)*. Traducido por Krishna Winston. 2002. Reimpreso, New York, NY: Farrar, Straus and Giroux, eBook, 2007.
- HARMAN, Graham. "A New Sense of Mimesis." En *Aesthetics Equals Politics: New Discourses across Art, Architecture, and Philosophy*, editado por Mark Foster Gage, 49–64. Cambridge, MA: MIT Press, 2019.
- HARMAN, Graham. *Architecture and Objects*. Minneapolis, MN: University of Minnesota Press, próximamente.
- HARMAN, Graham. *Art and Objects*. Medford, MA: Polity Press, 2020.
- HARMAN, Graham. *Guerrilla Metaphysics: Phenomenology and the Carpentry of Things*. Chicago, IL: Open Court, 2005.
- HARMAN, Graham. "Materialism Is Not the Solution. On Matter, Form, and Mimesis." *The Nordic Journal of Aesthetics*, no. 47 (2014): 94–110.
- HARMAN, Graham. *Object-Oriented Ontology: A New Theory of Everything*. London: Penguin UK, 2017.
- HARMAN, Graham. *The Quadruple Object*. Alresford, UK: Zero Books, 2011.
- HARMAN, Graham. "Undermining, Overmining, and Duomining: A Critique." En *ADD Metaphysics*, editado por Jenna Sutela, 40–51. Helsinki: Aalto University Design Research Laboratory, 2013.
- HARMAN, Graham. *Weird Realism: Lovecraft and Philosophy*. Alresford, UK: John Hunt Publishing, 2012.
- HEIDEGGER, Martin. *The Basic Problems of Phenomenology*. Traducido por Albert Hofstadter. 1927. Reimpreso, Bloomington, IN: Indiana University Press, 1982.
- KOLATAN, Ferda. "In Pursuit of The Allusive Object." En *Aesthetics Equals Politics*, editado por Mark Foster Gage, 83–97. Cambridge, MA: MIT Press, 2019.
- MIRALLES, Enric. 1989 - *Enric Miralles - Últimas Obras y Proyectos (Nov 1989)*. Conferencia en la ETSA Valencia, 1989. <https://www.youtube.com/watch?v=VEx8MXu2-TQ>.
- MIRALLES, Enric. "Acceder. Transcripción de la charla de Miralles en la Universidad Internacional Menéndez Pelayo de Santander." En *Enric Miralles 1955-2000*, editado por Carolina B. García Estevez, 19–22. DC Papers 17–18. 1993. Reimpreso, Barcelona: Departament de Composició Arquitectònica UPC, 2009.
- MIRALLES, Enric. "Cosas Vistas a Izquierda y a Derecha (Sin Gafas)." Universidad Politécnica de Barcelona - ETSAB, 1987.
- MIRALLES, Enric. "Entrevista a Enric Miralles, Cronotopias." *Metalocus*, no. 3 (1999): 14–31.
- MIRALLES, Enric, Emilio TUÑÓN, y Luis MORENO MANSILLA. "Apuntes de una conversación informal." En *Enric Miralles + Benedetta Tagliabue 1995-2000*, 100+101:8–21. Madrid: El Croquis, 2000.
- MIRALLES, Enric, y Alejandro ZAERA POLO. "Una conversación con Enric Miralles." En *Enric Miralles 1990-1994*, 72 [II]:260–75. Madrid: El Croquis, 1995.
- MURO, Carles, ed. *Conversaciones con Enric Miralles*. Barcelona: Editorial Gustavo Gili, 2016.
- PRIX, Wolf D., y Thom MAYNE. *Digital FUTURES: From Decon to AI: AI and Architectural Practice*, 2020. <https://www.youtube.com/watch?v=OlvYzmWuMsU>.
- RANCIÈRE, Jacques. *The Emancipated Spectator*. Traducido por Gregory Elliott. London: Verso, 2009.
- ROSSI, Aldo. *The Architecture of the City*. 1966. Reimpreso, Cambridge, MA: MIT Press, 1984.
- ROVIRA, Josep M., ed. *Enric Miralles 1972-2000*. Colección Arquia/Temas 33. Barcelona: Fundación Arquia, 2011.
- RUY, David. "Weird Realism." En *The Estranged Object*, edited by Michael Young, 7–9. Chicago, IL: Graham Foundation, 2015.
- SHAVIRO, Steven. "The Actual Volcano: Whitehead, Harman, and the Problem of Relations." En *The Speculative Turn: Continental Materialism and Realism*, editado por Levi R. Bryant, Nick Srnicek, y Graham Harman, 279–90, 2011.
- WISCOMBE, Tom. "Discreteness, or Towards a Flat Ontology of Architecture." *Project*, no. 3 (Spring 2014).
- WÖLFFLIN, Heinrich. "Prolegomena to a Psychology of Architecture." En *Empathy, Form, and Space*, editado por Harry Francis Mallgrave y Eleftherios Ikononou, 149–90. 1886. Reprint, Santa Monica, CA: Getty Center for the History of Art and the Humanities, 1994.
- ZABALBEASCOA, Anaxtu, y Javier RODRIGUEZ MARCOS, eds. *Arquitecturas Del Tiempo, Miralles Tagliabue*. Barcelona: Gustavo Gili, 1999.

69. Ranciere busca revertir la pasividad estética y política del espectador tradicional determinada por la pedagogía artística (especialmente en el teatro y el cine) en un agente activo con independencia intelectual propia. Jacques Rancière, *The Emancipated Spectator*, trans. Gregory Elliott (London: Verso, 2009).

70. Para más comentarios sobre el papel “activo” del espectador, ver Harman, *Art and Objects*, 136–37. Sobre esta base, se puede argumentar que la única diferencia entre el artista/arquitecto y el espectador es que el primero da un paso más y formaliza su acceso estético en un medio arquitectónico o artístico tangible para el público, mientras que para el segundo las impresiones estéticas no se exponen, se quedan en el observador.

71. Miralles utilizó la metáfora de los peces para describir que las columnas del proyecto en Madrid fluyen entre los visitantes. Ver Rovira, *Enric Miralles 1972-2000*, 336.

72. Anaxtu Zabalbeascoa y Javier Rodríguez Marcos, eds., *Arquitecturas Del Tiempo, Miralles Tagliabue* (Barcelona: Gustavo Gili, 1999), 63. Se afirma que esta despreocupación de la forma visual es más evidente en su periodo temprano e intermedio.

73. Rovira, *Enric Miralles 1972-2000*, 7.

74. El tiempo está intrínsecamente ligado a la noción de repetición en Miralles. Para Harman, el tiempo se refiere a la tensión entre las múltiples cualidades sensoriales (SQ) de la cosa y el sentido unitario de la realidad (SO) del espectador. Por otro lado, las relaciones de parte-todo son “objetos que componen objetos” para Harman, similares a las técnicas de composición de Miralles de ‘proyectos dentro de proyectos.’

75. (“challenging one to engage in unceasing daily discovery that led to no specific outcome, nothing that could be exploited, unless perhaps for keeping possibilities open—discovery as a way of keeping possibilities open?”). Peter Handke, *Crossing the Sierra de Gredos (Der Bildverlust)*, trans. Krishna Winston (2002; repr., New York, NY: Farrar, Straus and Giroux, eBook, 2007), chap. 9 [traducción del autor].

Conclusión

Aunque separados en el tiempo, este artículo demuestra cómo el acercamiento proyectual de Enric Miralles y la Ontología-orientada a los Objetos de Graham Harman se combinan coherentemente. Se argumenta que ambos basan su trabajo en la realidad autónoma del objeto (arquitectónico) que no es reducible a preocupaciones epistemológicas. La percatación de esta condición metafísica produce, paradójicamente, una reacción epistemológica en la que la estética aparece como una forma de cognición que abre el exuberante interior del proyecto.

Sobre esta base, Miralles contribuye a OOO emergiendo como un precedente significativo del que el debate arquitectónico actual sobre los objetos se beneficia. De especial interés es su aproximación epistemológica a la realidad del PA en la fase de diseño basada en estrategias estéticas. Eso quiere decir que las respuestas estéticas no son exclusivas de la experiencia arquitectónica, sino que el arquitecto español las introdujo como base del diseño. En resumen, ‘el proceso proyectual es una cognición estética en sí misma’. No se trata de domesticar qué formas pueden producir respuestas emocionales o múltiples; “[n]o me preocupa en absoluto la forma de un edificio”⁷², afirmaba. Para la tarea arquitectónica, Miralles se apropia del proceso estético como tal para situarse inmediatamente después fuera de la expresión arquitectónica. De esta manera, ‘sus’ impresiones estéticas no se imponen a la audiencia, lo que libera al arquitecto de cualquier modo de proyectar que fuerce ‘científicamente’ regímenes controlados tanto de literalidad como ambigüedad en la experiencia.

Por el contrario, OOO contribuye a la arquitectura de Miralles proporcionando un marco ontológico. Se afirma que “lo que está más allá” en sus proyectos es el propio proyecto arquitectónico como entidad autónoma. Su arquitectura ha sido descrita como un “universo hermético, inaccesible, difícil, seductor, laberíntico”⁷³. Sin embargo, esta es la naturaleza misma de ‘cada’ objeto (arquitectónico). En otras palabras, una realidad en sí misma tras manifestaciones arquitectónicas no es exclusiva de los proyectos de Miralles; es la condición por defecto de ‘cualquier’ proyecto. De esta manera, cada proyecto arquitectónico adquiere un soporte metafísico gracias a una base teórica orientada a los objetos que unifica la individualidad del PA manteniendo la abundancia de sus expresiones. Lo que destaca de Miralles es cómo entendió esta condición y desarrolló un acercamiento al proyecto en consecuencia. Asimismo, sus métodos proyectuales basados en las herramientas de diseño de mimesis, alusión y metáforas también adquieren soporte teórico mediante los argumentos de Harman.

Más allá de las superposiciones examinadas en este artículo entre ambos autores, el ‘tiempo’ y la ‘mereología’ son cuestiones que requieren consideraciones adicionales⁷⁴.

El pensamiento orientado a los objetos permite métodos y prácticas, muchas de las cuales están por ver, que potencian la inagotabilidad de las cosas sin perder su identidad. Por ello, cualquier enfoque epistemológico emergente basado en estos principios debería resonar con lo que Peter Handke dice: “[...] desafiarse a uno mismo a participar en un descubrimiento diario incesante que no conduce a un resultado específico, nada que pudiera ser explotado, menos quizás, mantener las posibilidades abiertas; ¿el descubrimiento como una forma de mantener las posibilidades abiertas?”⁷⁵

Miralles / Harman / Ontología orientada a los objetos / Autonomía / Estética