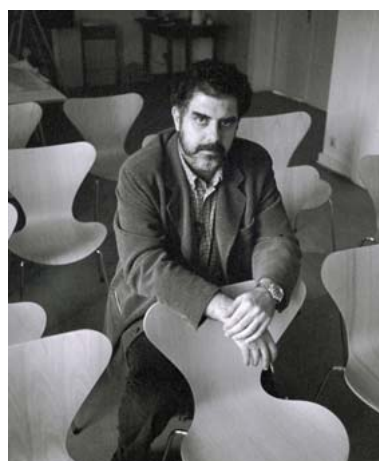


CONTINUIDAD DESPUÉS DE LA VIDA

MARK WIGLEY



¿Qué significa completar la obra de un arquitecto después de su muerte? ¿Incide negativamente en los proyectos la ausencia de quien los concibió, o es posible que la voluntad de ese arquitecto continúe viva en las amorosas manos de colaboradores, socios y colegas? ¿Puede en realidad el arquitecto sobrevivir en la obra, revitalizada su memoria en una suerte de homenaje a través de la delicadeza del diseño? Y concretamente, ¿qué sucede cuando la obra de un 'maestro' se termina tras su muerte? ¿Qué supone concluir el trabajo de un arquitecto cuya forma de hacer se considera tan única que suscita la admiración, la curiosidad e incluso la incredulidad de todos? Una forma de hacer aparentemente irreplicable en la que no cabe que intervengan otras manos, por mucho que esas manos hayan estado guiadas por la de quien ya no está. Y aun más, ¿qué significa completar las obras de Enric Miralles, a quien tanto se valoró por su especial forma de dejar atrás todo tipo de precedentes, incluidos los suyos propios? Aunque Miralles falleció el 3 de julio de 2000, varios de sus proyectos más importantes no se han terminado hasta ahora. Quienes publicamos panegíricos de nuestro amigo en un fallido intento de reflejar toda la dimensión de su pérdida para la arquitectura tenemos que aceptar ahora la belleza palpable de su presencia en esos edificios, incluso —y especialmente— cuando lo construido no se corresponde exactamente con lo que él proyectó.

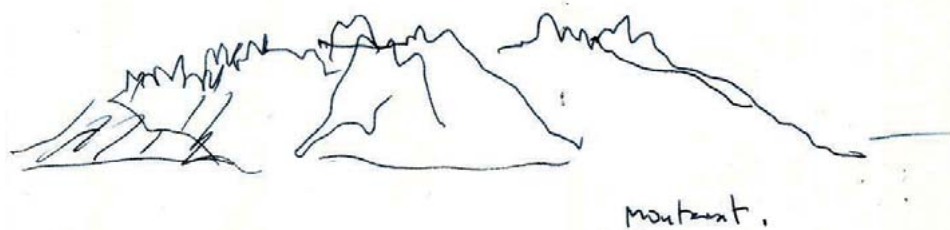
Existen muchos ejemplos conocidos de este dilema, muchos maestros cuyas obras se completaron póstumamente. Aunque a veces se aplaude y otras se desaprueba, esa cuestión casi nunca se suscita, como si se prefiriera imaginar que el arquitecto fue capaz de guiar la terminación de la obra tras su muerte. Y esto es así sobre todo cuando el edificio que se completa es uno de los más valorados de la trayectoria del arquitecto en cuestión, la obra que confirma su maestría, como el caso del Banco Nacional de Arne Jacobsen, que se terminó siete años después de su muerte; como en el de Kahn con el Center of British Art de Yale y el Capitolio de Dhaka, cuyas obras se prolongaron respectivamente tres y nueve años después de su fallecimiento, o el considerable número de proyectos de Eero Saarinen que acabaron de construirse sin él, algunos tan importantes como la Terminal de la TWA, el Gateway Arch, la Sede de John Deere y la Terminal del aeropuerto Dulles, los cuatro concluidos entre uno y seis años después de su muerte. A pesar de ello, rara vez pensamos en las implicaciones más profundas de este extraño efecto de la otra vida.

La primera cosa a reconocer es que lo mismo puede decirse de todos los arquitectos. Los arquitectos nunca se retiran. Simplemente acaban estando más y más ocupados e inevitablemente hay cosas que dejan a medias. De hecho, casi siempre se trata de obra incompleta, desde croquis primeros, o de tanteo, a maquetas de concursos ganados, pasando por planos de ejecución y por edificios a los que únicamente les falta el revestimiento. El destino de todo arquitecto es dejar tras de sí obra inacabada que concluyen otros. Las importantes apuestas culturales y económicas que se hacen incluso en el más pequeño de los edificios y el prolongado marco temporal de construcción implican que los arquitectos nunca se van sin más; se les recuerda, y todo lo que de su actividad más les apasionó juega un papel en esa otra vida. Incluso podría argumentarse que la figura de un arquitecto sólo toma realmente forma cinco o seis años después de su muerte. La obra en la otra vida cambia la percepción que teníamos de la obra en vida. Al fin y al cabo no es tan complicado. Es únicamente en la otra vida cuando la vida se hace visible como tal. Pero sólo se hace visible como aquello que antecede y culmina en la repentina ausencia. En cierto sentido, la mayoría de los arquitectos actúan como si realmente no tuvieran una vida, como si cada segundo de tiempo tuvieran que dedicarlo a perseguir un esquivo ideal arquitectónico. Y cada proyecto representa la última oportunidad de alcanzar ese ideal; cada momento se dedica a crear una sensación de impulso en pos de ese objetivo final.

El hecho de que un arquitecto pueda producir su mejor obra después de muerto no es por tanto algo extraño, sino un síntoma de los siempre extraños ritmos de la arquitectura. O por decirlo de otro modo: la muerte es algo que se palpa en los estudios de arquitectura. Los arquitectos la esperan, viven con ella, diseñan para ella. Todo su universo se organiza alrededor de este hecho, empezando por la simple idea de que un edificio puede representar el pensamiento de un arquitecto cuando éste ha abandonado el mundo. Todo el 'drama' profesional del encargo —la seducción, la propuesta, la negociación, la interminable reconsideración del diseño, la documentación y la construcción— se establece alrededor de la idea de que el edificio sobrevivirá a quienes lo han concebido y materializado. No por casualidad, Adolf Loos consideraba que la tumba era la auténtica obra de arquitectura. La arquitectura tiene más que ver con quienes se han ido que con los que están presentes. O más exactamente: permite que los ausentes permanezcan, que la vida de los arquitectos se prolongue en sus obras.

AFTER-LIFE IN PROGRESS

MARK WIGLEY

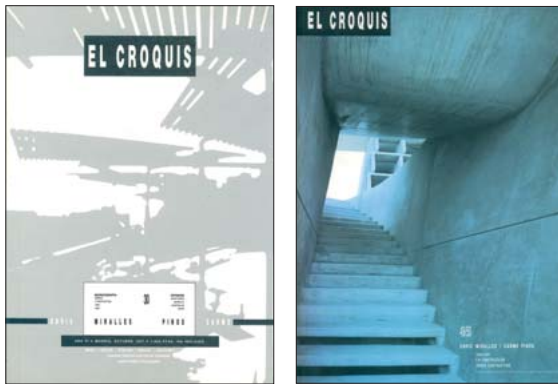


What does it mean to complete the work of an architect after his or her death? Are projects fundamentally weakened by the absence of the main designer or can the will of the architect live on in the loving hands of apprentices, partners, and colleagues? Can the architect actually live on in the work, revitalized in a kind of homage through tender design? In particular, what happens when the work of a 'master' is completed after they have gone? What does it mean to finish the work of a designer whose touch is seen to be so unique that it commands the admiration, curiosity and even disbelief of all, a seemingly unrepeatable touch that could only be compromised by others, no matter how much they had been affected by the one who is no longer there? More precisely, what does it mean to complete the works of Enric Miralles Moya, so celebrated for his special way of leaving behind all precedent, including his own? Even though he left us on the 3rd of July 2000, his major projects have only just been finished. Those of us who published eulogies for our friend, in a failed attempt to capture the full dimension of the loss to architecture, now have to come to terms with the palpable beauty of his presence in these recently finished buildings, even, if not especially, when the design has changed from what he had visualized.

There are so many famous examples of this dilemma, so many masters whose work has been completed posthumously. Sometimes there is acclaim and sometimes disapproval, but usually the question is never raised, as if it were preferable to simply imagine that the architect was able to guide the work after death. This is especially so when the completed building is one of the most celebrated of an architect's life, the works with which mastery is confirmed, such as Arne Jacobsen's National Bank building, completed seven years after his death, the Yale Center of British Art and the Capital Complex in Dhaka, completed three and nine years after Kahn's death, and a remarkable number of Eero Saarinen's most admired projects, including the TWA terminal, the Gateway Arch, John Deere Headquarters, and Dulles Airport terminal, which were completed from one to six years after he died. Yet we rarely think about the deeper implications of this strange effect of an afterlife.

The first thing to recognize is that this happens to all architects. Architects never retire. They only get busier with time, so inevitably pass away in mid-project. In fact, they almost always leave us an array of incomplete work, from opening sketches for a commission, winning competition models and finished working drawings, to built works that are only missing the final skin. It is the destiny of every architect to leave behind unfinished work and have it finished by others. The major cultural and economic investments at stake in even the smallest building and the very long time frame of construction mean that architects never simply go away. They linger, and all that that the field cares about most passionately plays itself out in that afterlife. It could even be argued that it is only in the five or six years after an architect's death that the figure of the architect really takes shape as a life. The work in the afterlife changes the way we see the work in the life. It is not so complicated in the end. It is only in the afterlife that life becomes visible as such. But it only becomes visible as that which precedes and culminates in this sudden absence. In a sense, most architects act as if they do not really have a life; that every second they have must be devoted to the pursuit of an elusive ideal design. Every project could be the last chance to get it right. Every moment is devoted to creating a sense of momentum across the final threshold.

The fact that the best work of an architect can be produced after their death is therefore not a strange event, but a symptom of the always strange rhythms of our field. To put it the other way around, death is always palpable in the studio. Architects expect it, live with it and design for it. The whole field is organized around it, starting with the simple idea that a building can represent the thinking of an architect when they are gone. The whole professional drama of the commission—seduction, design, negotiation, endless redesign, documentation and construction—is organized around the thought that the building will stand there after the people who produced it are gone. It is not by chance that Adolf Loos finds the true work of architecture in the tombstone. Architecture is more about the people who are gone than about those that are present. More precisely, it allows those who are absent to remain, starting with the architect.

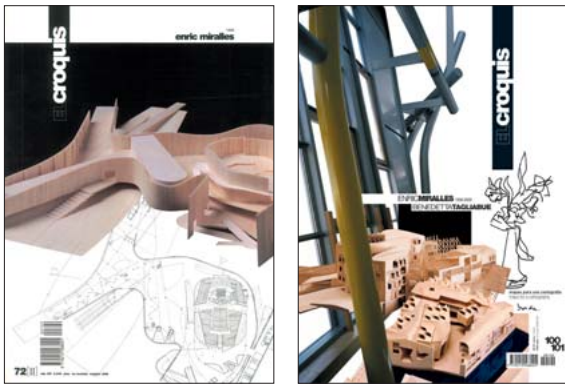


En su acepción más básica, diseñar es proyectar algo hacia el futuro. Los dibujos del arquitecto prefiguran lo que podría llegar a ser. Son frágiles declaraciones de esperanza al principio y se convierten en rígidos instrumentos técnicos de ejecución al final. Cada proyecto representa un paso adelante, y todos los mecanismos del estudio se organizan para mantener la velocidad del impulso. De hecho, ese primer impulso del arquitecto siempre se completa por otros. Y no es sólo la fase final de los proyectos lo que sus colaboradores tienen que hacer avanzar. Cada proyecto tiene que progresar diariamente. Los estudios de arquitectura se organizan más en función de las ausencias de quien los dirige que de su presencia. Todo el mundo tiene que imaginar qué quiere el arquitecto o la arquitecta en cuestión, y ellos a su vez deben decidir si lo que sus colaboradores han pensado es realmente lo que querían. La oficina proporciona una suerte de espejo al arquitecto, y la reacción del arquitecto ante esa imagen reflejada, como la reacción de cualquiera al ver su reflejo u oír su propia voz, es complicada, por no decir más. Lo único que cambia con la muerte de un arquitecto es que se pierde esa compleja reacción frente al espejo. Pero incluso entonces, siempre hay personas en el estudio cuyo trabajo actúa como suplente del trabajo del arquitecto, imaginando la respuesta de éste ante el espejo. Por eso toda la vida de la oficina continúa algún tiempo más tras la desaparición del arquitecto. Dado que cada proyecto contiene la vida imaginada de su autor encarnando sus aspiraciones, puede decirse que el arquitecto está presente en ellos más allá de la muerte. Con todo, a pesar de ese amor triste y dulce, el dolor puede incluso acentuarse por la presencia palpable del arquitecto en el proyecto. Podría decirse incluso que es preciso completarlo para que el arquitecto pueda por fin irse.

Si la idea del gran arquitecto es la de la cualidad única evidente en su obra, la paradoja es que la aparente excepcionalidad de esa cualidad es también lo que permite que pueda ser reproducida por otros. De hecho, la cualidad debe ser reproducida por otros. La arquitectura es un empeño tan colectivo que incluso asociar el más pequeño de los edificios a un solo nombre requiere una ceguera deliberada. La idea de genio individual es una fantasía elaborada que sólo puede sostenerse olvidando lo que sabemos acerca de cómo es la vida diaria en cada estudio. Pero más que eso, el punto más alto de la fantasía, la figura del 'maestro', es la construcción más colectiva de todas. El maestro es precisamente aquel cuyo trabajo tiene continuidad tras la muerte, aquel cuyas extraordinarias cualidades se hacen evidentes en la otra vida a través del trabajo de otros. El magisterio, por eso, no pertenece al maestro. Es un efecto social y disciplinar. Magisterio es precisamente la palabra que designa aquello que puede y debe continuar vivo. Lo que el maestro en realidad domina es ese efecto paradójico, transformando el complejo sistema de colaboración de un estudio en una sola voz, haciendo que sea un único nombre el que se asocie permanentemente al edificio. El gran arquitecto es primero y ante todo un talento organizativo. Y muchas veces incluso esa habilidad para orquestar y canalizar la creatividad colectiva no es responsabilidad de una sola persona. Los estudios también organizan la vida del arquitecto. En una relación simbiótica, la figura del arquitecto es inseparable del estudio. No puede mantenerse sin el estudio. La ecología del estudio da vida al arquitecto, una vida que puede sobrevivir al cuerpo. Lo más extraño de todo entonces: la vida del arquitecto sólo puede sobrevivir sin el arquitecto.

Si todo esto parece mucho decir, consideremos el hecho de que Enric Miralles, quizás el arquitecto más admirado de su generación en cualquier lugar del mundo, no llegó a ver acabados muchos de sus proyectos más importantes. El que sólo pudiera asistir a la inauguración de la Escuela de Música de Hamburgo a través del teléfono de una habitación de hospital simboliza que era toda una vida la que lo distanciaba de ese momento de dar por terminada una obra. La suya fue una carrera dominada por las vivencias de retrasos, complicaciones, cambios, colapsos, interrupciones y cancelaciones. Su obra se ha visto modelada por lo inacabado y, en cierto sentido, estuvo dedicada a lo inacabado. Cuando murió, con tan sólo 45 años, hubo un sentimiento colectivo de dolor ante la pérdida de una fuente tan inesperada de líneas, formas, texturas, jerarquías y composiciones. Ese flujo sin fin siempre tuvo como destino la construcción, pero adquirió su extraordinaria fuerza al no haber sido nunca absorbido por el propio acto de construir. Siempre sin descanso, Miralles obtuvo energía de esa situación de vivir en el umbral de construir. Más que cruzar simplemente ese umbral, intentó introducir los edificios en el mundo de los dibujos, tratando de que la pesantez de los objetos se transformase en una delicada danza, como si estuvieran sobre una página. El estudio se convierte en el auténtico lugar de la construcción, y cuando ésta realmente comienza, el escenario de la misma se convierte en un estudio.

Esa posición, siempre en el filo de la navaja, dificulta la narración canónica de la vida del joven arquitecto que se aproxima sin descanso desde el sueño de construir a la realidad de la construcción. Si el sueño primordial de los arquitectos es animar los objetos, dar vida a las formas materiales, suele creerse que esa vida la atesoran los dibujos y que después se traslada a los objetos. Se piensa que el dibujo a mano alzada contiene la energía vital que después debe mantenerse a través de fases técnicas de documentación y protocolos progresivamente más complejos hasta infiltrarse en el propio objeto de modo que éste irradie esa vida. Pero en el caso de Miralles, la vida no está ni en el dibujo ni en el objeto, sino más bien en ese titubeo intermedio que cada cosa muestra frente a la otra. Y de ese modo el arquitecto proyecta la vacilación, con toda su frenética intensidad volcada en un tipo de suspensión del tiempo convencional.



In the most basic sense, to design is to project something into the future. The architect's drawings reach forward to give the outline of what might come. They are fragile statements of hope at the beginning and turn into rigid technical instruments of realization at the end. Each project is a gesture of throwing something forward, and all the mechanisms of the studio are organized to maintain the momentum of the throw. Indeed, the architect's throw is always completed by others. It is not just the final projects that have to be carried forward by the assistants. Every project has to be carried forward every day. Architectural studios are much more organized around the absence of the principal of the office than his or her presence. Everyone has to imagine what the architect wants, and the architect has to decide whether what they have imagined is indeed what he or she wants. The office provides a kind of mirror to the architect, and the architect's reaction to the image in the mirror, like anyone's reaction to seeing their reflection or hearing their own voice, is complicated, to say the least. The only thing that changes with the death of an architect is the loss of this complex reaction to the mirror. But even then, there are always people in the office whose job it is to act as the architect's surrogate, imagining what his or her response to the mirror image might be. So the full life of the office can continue for some time after the architect is gone. Indeed, the projects themselves keep the architect present after death inasmuch as each project carries the imagined life of the architect, embodying the architect's desire. With a sad and sweet love, the pain can even be increased by the architect's palpable presence in the project. It could even be said that the project needs to be completed to allow the architect to finally pass.

If the idea of the great architect is that of a unique quality evident in the work, the apparent uniqueness of this quality is paradoxically also what allows it to be reproduced by others. Indeed, the quality has to be reproduced by others. Architecture is such a fundamentally collaborative endeavor that only wilful blindness can allow even the smallest building to be associated with a single name. The idea of the individual genius is an elaborate fantasy that can only be sustained by forgetting what we all know about the everyday life of each studio. Moreover, the high point of the fantasy, the figure of the 'master', is the most collaborative construction of all. The master is precisely the one whose work can continue after death, the one whose greatest qualities become evident in the afterlife through the work of others. Mastery, that is, does not belong to the master. It is a social and disciplinary effect. Mastery is just the word for that which can and should live on. What the master actually masters is this paradoxical effect, shaping the complex collaborative network in the studio into a machine for producing the effect of an individual voice, a single name to be permanently attached to a building. The great architect is first and foremost gifted in organization. Yet even this ability to organize collective creativity does not simply belong to that person. Architects are also organized by their studios. In a symbiotic relationship, the figure of the architect is inseparable from the studio. The architect cannot survive without the studio. The studio ecology gives life to the architect, a life that can and indeed must outlive the body. Strangest of all then, the life of the architect can only survive without the architect.

If this all seems too much to say, consider the fact that Enric Miralles, perhaps the most admired architect of his generation anywhere in the world, didn't see the completion of so many of his major projects. That he could only attend the opening of the music school in Hamburg by telephone call from a hospital room is emblematic of a lifelong distance from completion. His was a career dominated by delays, complications, changes, collapses, interruptions, and cancellations. His work was shaped by incompleteness and was, in a sense, dedicated to incompleteness. When he died at the age of 45, there was a collective sense of grief at the loss of such a lively fountain of unexpected lines, forms, textures, organizations and assemblages. This endless flow was always aimed at building but it gained its remarkable force by never being finally absorbed by the act of building itself. Ever restless, Miralles drew energy from living at the threshold of building. Instead of simply crossing that threshold, he kept trying to coax buildings into the world of drawings, inviting the heaviest of objects to dance lightly, as if on a page. The studio is treated as the real building site, and when the construction finally begins, the building site becomes a studio.

Such a dance on the threshold destabilizes the standard narrative of the young architect going relentlessly forward from the dream of building to the reality of construction. If the primal dream of architects is to animate objects, to give life to material form, this life is traditionally seen to be stored in drawings and then injected into objects. The freehand sketch is seen to capture the vital energy that is meant to be carried forward through the increasingly technical layers of the documentation and protocols of assemblage into the object itself, so that the object itself can radiate that life. In the case of Miralles, however, this life is neither in the drawing nor in the object. Rather, it is a kind of half-life produced by the hesitation each shows in the face of the other. Miralles designs this hesitation, with all his frenetic intensity devoted to a kind of suspension of conventional time.



Retratos de Enric Miralles y Carme Pinós en *EL CROQUIS* 30 (1987) y 49/50 (1991)
Portraits of Enric Miralles and Carme Pinós in *EL CROQUIS* 30 (1987) and 49/50 (1991)

De esta complicación del tiempo dieron cuenta, de forma más o menos sistemática, una serie de números con cada vez más páginas de la revista *El Croquis*. En 1987, el número 30 documentó los primeros cinco años de trabajo del estudio de Enric Miralles y Carme Pinós. Uno de sus primeros proyectos juntos, el Cementerio de Igualada, de 1985, constituye el núcleo de la publicación, que en las primeras páginas muestra a los jóvenes arquitectos fotografiados delante de la planta del camposanto. Aparecen, en una actitud un tanto defensiva, sentados tras su mesa de dibujo, con los brazos doblados sobre el cuerpo y una mirada vacilante, como si sintieran invadido su espacio. Parece que hubiéramos llegado demasiado pronto, a pesar de que el objetivo sea celebrar su juventud, experimentar el placer de una arquitectura que vuelve a ser joven. El número de la revista está lleno de promesas. Es un número de principios, no de finales. Redibujado y repensado una y otra vez, se plantea como un punto de partida, la base de unos comienzos. Sólo la Escuela La Llauna en Badalona y las marquesinas de la Plaza Mayor de Paret del Vallés aparecen como obras construidas. Las fotografías de esa obra construida se tratan como notas. Todos esos croquis, maquetas y dibujos precisos de construcción constituyen el principal argumento. Más tarde, Enric manifestó su sorpresa, incluso su disgusto, respecto a las imágenes de la escuela acabada: "Este edificio fue el primero en publicarse exhaustivamente, y siempre me pregunté por qué lo consideraron interesante". Incluso cuando estaba orgulloso de cómo el edificio había 'sobrevivido' a la rutina cotidiana, la esperanza era siempre volver a empezar. Daba la sensación de que cualquier objeto terminado era una oportunidad perdida para empezar a pensar.

En 1991, *El Croquis* 49/50 publicó los cinco años siguientes de trabajo del estudio bajo el título 'En construcción'. Los arquitectos volvieron a aparecer, en la foto que ilustraba sus biografías, frente a la planta del cementerio, pero ahora sin mesa y con una mirada confiada o incluso desafiante. Un detalle del hormigón del cementerio se ve en la portada, estableciendo un sentido de movimiento de avance entre el delicado croquis y la sólida realidad. Sin embargo, este sentido lineal del tiempo se complica de inmediato. El principal cuerpo de texto comienza con dos imágenes del Centro Social de Hostalets, que se había publicado en el primer número y ahora aparecía en construcción y lleno de andamios. La técnica del *collage* fotográfico a la manera de Hockney con la que el estudio analiza cada emplazamiento, se aplica también a la obra a medio terminar, como si al transformarla en un lugar se dilatara para siempre el momento de completarla, lo que confirma el breve texto incluido bajo las imágenes:

Como si la construcción no fuera el momento final del proceso de trabajo, sino uno más de los instantes inconexos que siempre están pidiendo una nueva respuesta. Rehacer a cada instante todo el trabajo. Es un material idéntico que pide ser mostrado de distintas formas para hacerlo actual al pensamiento en cada momento... Momento idéntico entre construir y destruir... La construcción ofrece piezas encontradas... No se sabe hacia dónde se mueve el tiempo. Esta indecisión sobre el tiempo se une al tiempo propio del trabajo manual.

La confusión temporal se acentúa conforme las inquietantes fotos del centro social a medio terminar muestran, en las páginas centrales del número, andamios o herramientas. Se produce una extraña impresión de solar sin lógica de construcción. Parece que lo que los arquitectos han diseñado cuidadosamente es el emplazamiento. Con la vegetación que ya ha empezado a crecer en las formas de hormigón, las imágenes son las de una ruina prematura. Esta suspensión del tiempo también invade las fotografías de otros proyectos en construcción, como el Cementerio o las Instalaciones de Tiro con Arco. La presentación de cada uno de los proyectos se inicia con los croquis y maquetas que aparecían en la primera monografía y continúa mostrando la evolución de los edificios, pero de alguna manera es muy fuerte la sensación de algo inacabado y de que existe la posibilidad de nuevos cambios y nuevos proyectos. Las instalaciones de tiro con arco, que se muestran primero, en realidad se han "desarrollado dentro del proyecto para el Cementerio de Igualada", literalmente reelaborando imágenes del cementerio en construcción. La lógica del emplazamiento se vuelve más importante que lo que en él se construye. Los nuevos proyectos que sólo existen en el papel, como el Palacio de los Deportes de Huesca, reciben una extensa y detallada atención. Hay una recreación en cada duda frente a la construcción.

Otro lustro más del trabajo de Miralles recoge en 1995 el número 72 de *El Croquis*, con el arquitecto, separado de Carme Pinós en 1989, ahora asociado con Benedetta Tagliabue y con un nuevo estudio, EMBT, creado en 1993. Aun entonces hay muy poco construido. De los 17 proyectos incluidos, sólo se han terminado tres de pequeña escala (un puente entre dos fábricas, el acceso a una estación de tren y una plataforma de meditación). La sensación dominante es que la investigación continúa, con un epílogo del arquitecto que otra vez se concentra en la necesidad constante de repetir los experimentos a través de los cuales la obra "se hace y se rehace...donde lo que la obra ofrece de nuevo sólo aparece casi al final... surge una nueva obra". El auténtico punto final es todavía el inicio de una obra nueva. La única conclusión es empezar de nuevo.



Retrato de Enric Miralles y Benedetta Tagliabue
 en *EL CROQUIS 100/101* (2000)
 Portrait of Enric Miralles and Benedetta Tagliabue
 in *EL CROQUIS 100/101* (2000)

This complication of time was more or less systematically monitored by a series of ever larger special issues of *El Croquis*. In 1987, *El Croquis* 30 documented the first five years of work by the new office of Eric Miralles and Carme Pinós. One of their first projects together, the Igualada Cemetery of 1985 acts as the core, with the young architects photographed beneath its plan for the frontispiece. They sit somewhat defensively behind their drawing table, arms folded and eyes uncertain, as if we have intruded on their space. It is as if we have arrived too soon, even if the point is to celebrate youth, to take pleasure in architecture becoming young again. The issue is filled with promise. It is all about beginnings, not endings. Endless redrawing and rethinking is treated as the basis for a beginning. Only La Llauna School in Badalona and the sunscreens at Paret des Valles have been built. The photographs of this built work are treated as notes. It is all the sketches, models and precisely constructed drawings that are the main event. Enric will later express his surprise, even discomfort, about the images of the completed school: "This building was the first to be published extensively, and I always asked myself why it seemed interesting to its viewers." Even if he is proud of the way the building had 'survived' its everyday routines, the hope is always to begin again. It is as if any completed object is a lost opportunity to start thinking.

In 1991, *El Croquis* 49/50 documented the office's next five years of work with the title 'Under Construction'. On the frontispiece, the architects again appear in front of the cemetery plan, this time standing without the drawing board, looking confidently or even defiantly at us. The cemetery appears in concrete on the cover. A sense of forward momentum is established, from delicate sketch to solid reality. Yet this linear sense of time is immediately complicated. The main body of the text begins with two images of the Social Center in Hostalets de Balenyá that was featured in the first special issue, now under construction with all its scaffolding. The Hockneyesque photo collage technique with which the office analyzes each site has now been applied to the half-finished work, as if turning the building itself into a site for another project, delaying forever the sense of completion, as confirmed in the short text below the images:

As if construction were not the final stage of the work process, but simply another of the unconnected instants that are always demanding a new response. To redo the work at every instance. The same material asks to be shown in different forms, to bring the thinking up to date at every moment... A moment equidistant between construction and destruction... Construction offers found elements... No one knows which way time is going. This ambiguity about time coincides with the time of manual labor.

The confusion of time deepens as the haunting photos of the half-finished social center in the main body of the issue are devoid of scaffolding and tools. There is a strange sense of a construction site without the sense of construction. It is as if what the architects have carefully designed is the construction site. With vegetation already starting to grow onto the concrete form, the images present a premature ruin. This suspension of time also pervades the photographs of the other projects under construction, like the cemetery and the archery range. The presentation of each project begins with the sketches and models that had been featured in the first special issue, and then shows the buildings going up, but somehow the sense of incompleteness and the possibility of new changes and new projects is stronger. The Archery project, which is shown first, has actually been "developed within the design for the Igualada Cemetery" by reworking images of the cemetery under construction. The logic of the construction site becomes more important than what is constructed. New projects that only exist in drawing and model, like the Sports Center for Huesca, receive expansive detailed attention. Any kind of hesitation in the face of construction is savored.

In 1995, another five years' work was documented by *El Croquis* 72, with Miralles now in partnership with Benedetta Tagliabue, having separated from Carme Pinós in 1989 and formalized the new EMBT studio in 1993. Yet still very little had been built. Of the seventeen projects in the issue, only three small ones had been completed (a bridge between two factory buildings, an entrance to a railway station, and a meditation platform). The dominant sense is that of ongoing investigation, with the epilog by the architect concentrating again on the need for the constant repetition of experiments in which the work is "done and then undone... where what the work offers anew only appears almost at the end... a new work appears." The real endpoint is still the flowering of new work. The only end is to begin again.

Piano histórico de situación del Mercado de Santa Caterina
Historical site plan of Santa Caterina Market



Capitel de columna en forma de ángel. Casa Miralles-Tagliabue
Capital of a column in the form of an angel. Miralles-Tagliabue House

In 2000, *El Croquis* 100/101 captured the next five years of Miralles' life. Once again, the countless images of EMBT projects are largely of unfinished work. The drawings and models of Santa Caterina Market are followed by photographs of the architects' own home, a polemically incomplete and evolving building site, and the rest of the 300 pages are devoted to drawings, collages and models, punctuated only by photographs of a completed house renovation, a pergola, a landscape, the music school, and the Borneo houses. The impression of youth and promise created in the first special issue remains. If anything, it has become stronger. Youth has gone from being the gift of the young to being the goal of the most sophisticated labor of design. The end goal remains the hope of a fragile sketch. It makes perfect sense that the magazine so closely associated with the evolution of Enric Miralles that he is almost unthinkable without it, is called *El Croquis*—'The Sketch'. There is an overall sense of momentum between the four special issues published rhythmically every five years, and also within each special issue, yet ultimately, there are few finished buildings to be seen. The resulting portrait of Enric Miralles, magnified when all the issues were compounded into a single jumbo publication, is that of the gifted architect of the unfinished.

Enric never saw the last issue which came out just over a month after his death, but he had been thinking about its shape for some time, as all the models were photographed over the the previous year. Like all architects, he was acutely conscious of the framing of work and the dangers of having the work effectively redesigned simply by being organized in a particular way. Afraid of even the sense of completion implied by assembling incomplete work in a single way, he finally developed a sketch of how the projects could be organized for the publication. The drawing divided the work into three equally sized groups gathered within circles, with the first of these clusters headed by the Santa Caterina Market project, located close by the architects' own house in Barcelona.

On the morning of Friday March 17, 2000, Enric presented this drawing to the two editors of *El Croquis*. In the afternoon, he went to the doctor and learned of his shocking condition. He was never able to work on the issue again, and worried increasingly about it over his last few months, repeatedly asking Benedetta to help guide it. The thought that this would be the last special issue directly threatened the life-long resistance to any kind of ending so eloquently communicated by the previous special issues. At the same time, to honor this resistance, the steady rhythm of issues had to keep going, in the same way that Benedetta herself had to keep the office going. In the first symptom of this survival of momentum, she cut parts of the January 21 interview because Enric had been deeply unconvinced by what he had said, and she prepared an eloquent short text on 'Families' that analyzed the possible meaning of Enric's grouping of three circles of work.

This text, the first with only Benedetta's name, symptomatically appears underneath an image of one of the spidery models of Santa Caterina. Their joint work on the market had started immediately after the previous *El Croquis* special issue but had not been published until a 1998 article in a Japanese magazine where Enric repeated his dedication to repetition, the intimacy between destruction and construction, and the sense in which time can become the real building site. As he puts it, time, "in its most immediate and physical expression," becomes "the place where these projects are made." Alongside test models of the different versions of the market roof, he insists that, "Repeating is what I like most. Thousands of tries prepared... Just repeating the art." It is in these endless explorative repetitions that the market becomes the model for all the other projects. The fact that architecture is "a process which, through daily routine, engages the act of living" links home to office to site. The explorative repetitions in domestic space enable the space of the home to be a laboratory for the space of the office, which in turn can be a 'prototype' for what is being designed for the city. This intimacy between home, office and city is also what binds the deep partnership of Miralles and Tagliabue as they continuously pass back and forth between these domains. The market project acts as the very image of that bond, and Benedetta's immersion in the heart of the design work. The project is not a symptom of the partnership. It is the partnership.

While renovating their new house in an old neighborhood in 1992, steadily uncovering and maintaining the historical layers, they came across the capital of a column in the form of an angel and some Gothic arches. Steeped in the everyday encounters with layers of history when living in Venice, Benedetta wondered if the house had originally been part of a religious building. The name of Santa Caterina was suggestive, and after much detective work into the hidden Gothic layer of the neighborhood, they concluded that an early monastery must have been on the same site as the market.



Bombardeos e incendios sobre Barcelona
Bombing and fires in Barcelona



monasterio, dedicándose a dibujar planos detallados de cómo imaginaban todos esos estratos históricos, planos que acabarían resultando asombrosamente exactos. La casa y el mercado aparecían ahora envueltos por una extraordinaria densidad de vestigios históricos de la vida diaria. Privada una y público el otro, estaban sin embargo unidos por vínculos permanentes. Miralles y Tagliabue continuaron trabajando en la documentación y el análisis de la arquitectura de todo el barrio con un grupo de estudiantes. Cuando el gobierno municipal anunció la posible demolición del mercado en 1995, la investigación se transformó en airada oposición, con Enric escribiendo un enérgico artículo de condena en *El País*. El viejo mercado había sido el primer edificio que Enric visitó con Benedetta en su primer viaje a Barcelona. Y nunca se cansaba de hablar de él. Los políticos se mostraron muy sorprendidos ante esta reacción; y aunque pensaban que la demolición era una consecuencia natural de la modernización, solicitaron una alternativa. Los arquitectos, obsesionados con el tema, respondieron con un planteamiento que apuntaba a la dilatada historia de bombardeos e incendios de Barcelona, incluyendo la quema deliberada de conventos, y donde cada oleada de destrucción daba paso a otra de construcción, de forma que la restauración y la modernización eran inseparables. Finalmente recibieron el encargo formal de la rehabilitación del mercado en 1997, explorando a continuación distintas alternativas hasta presentar la primera propuesta definitiva en 1998.

Ese año todo cambió. Ganar en junio el concurso del Parlamento de Escocia convirtió a Enric en una figura mucho más pública, pero él no se sentía del todo cómodo con esa visibilidad y la responsabilidad que ello acarrea. Uno de los primeros síntomas de este nuevo estado de cosas es que cambió sus pequeños y casi siempre desordenados cuadernos de notas por un sistemático conjunto de cuadernos de mayor tamaño, en los que apuntaba, como si se tratase de un diario, todo lo que estaba pensando, en lo que estaba trabajando o lo que encontraba. Adoptó el truco de Alison Smithson de viajar con pegamento para pegar en ellos billetes de avión, envoltorios de puros, mapas, notas de hotel, esquemas de la distribución de comensales en cenas, fotografías de amigos, croquis, cartas, dibujos de sus niños, recortes de periódicos, etiquetas de vinos, manuscritos de artículos, notas de lecturas, etcétera. El primero de esos cuadernos lo empezó el 26 de julio, pocas semanas después de ganar el Parlamento; y el último llega hasta el 9 de marzo de 2000, con apuntes acerca de Santa Caterina y el número de *El Croquis*. Junto con el resto de los proyectos, esos cuadernos recogen el diseño siempre cambiante del mercado entre una corriente de reflexiones personales y anotaciones de cosas pendientes. Pero muchas de las páginas están compuestas como *collages* deliberados. Los apuntes en apariencia privados están inequívocamente pensados para la posteridad. Hay un intento consciente de componer la crónica exhaustiva de una vida a través de los elaborados cuadernos con los que muchos arquitectos han construido una polémica y detallada imagen de sí mismos donde se confunden vida profesional y personal. Están incluso el preceptivo viaje a Atenas y el dibujo del Partenón, que conecta la historia con los supuestos orígenes de la arquitectura occidental.

Pero al mismo tiempo que Enric construía esa imagen de su vida, empezaba a coleccionar libros sobre la muerte, sobre 'el cero' y 'la nada'. La muerte se avecinaba. Cada vez con más frecuencia, Enric empezó a dibujar el perfil de Montserrat, la montaña que siempre había asociado a la muerte de su propio padre, también a causa de un tumor cerebral. Cuando Benedetta y Enric asistieron en octubre de 1999 a un seminario dedicado a Miguel Ángel en Milán, la muerte había empezado a ser un tema consciente. A los arquitectos les solicitaron propuestas para albergar la *Piedad Rondanini* en el Castello Sforzesco. Primero asistieron durante un día a conferencias de expertos en la historia de esta obra y supieron que el artista, que trabajó en ella más de ocho años, la empezó tallando otra obra que había abandonado diez años antes. Llegado un momento, la escultura parecía estar completamente acabada; sólo con que Miguel Ángel escindiese las figuras para cambiar su posición, la obra a punto de terminarse empezaba de nuevo, y esto es algo que Enric, quien describió su propia obra como "el producto de la duda, del cuestionamiento", seguramente entendió demasiado bien. Algunos días más tarde, a la edad de 89 años —y todavía trabajando de sol a sol en la *Pietà*—, Miguel Ángel, que había empezado a obsesionarse con su propia mortalidad, murió dejando una obra incompleta y 'atormentada'. Miralles y Tagliabue propusieron albergar esa obra inacabada, 'en proceso de ejecución', bajo una de las galerías del patio, resguardándola con mármol de las tumbas del museo del Castello Sforzesco y remitiendo a *La muerte de Marat*, la pintura de Jacques-Louis David que aparecía en uno de los libros de Enric sobre la muerte. Poco antes de conocer su enfermedad, Enric escribió un texto sobre este proyecto para una exposición que estaba previsto inaugurar en mayo, en Palermo. Por extraordinario que parezca, comparó la permanente sensación de duda que suscitó la llegada de la tardía e inquietante escultura de Miguel Ángel al Castello, restaurado por BBPR en la década de 1950, con el efecto que producía su todavía inacabado Cementerio de Igualada. Prolongar ese estado genera la paradójica sensación de que un proyecto antiguo está todavía haciéndose. Más inquietante aún, Enric quiso por vez primera incluirse en una de las imágenes de los fotomontajes del emplazamiento que solían hacer. En esa imagen aparece colocándose en el lugar exacto donde proponía que estuviese la escultura inacabada.



The detailed plans they drew of all the imagined archaeological layers would later turn out to be uncannily accurate. The house and the market became haunted by an extraordinary density of historical traces of everyday life, forging a permanent link between the private home and the public market. Miralles and Tagliabue worked on increasingly detailed documentation and an analysis of the architecture of whole neighborhood with a student team. When the local government announced the possible demolition of the market in 1995, the ongoing research was mobilized as angry opposition, with Enric writing a strong article of condemnation in *El País*. The old market had been the first building that Enric showed to Benedetta on her first trip to Barcelona. He never tired of talking about its structure. The politicians were very surprised, thinking that demolition was a natural part of modernization, yet asked for an alternative over a good lunch. The architects obsessed about it and responded with a proposal that pointed to Barcelona's long history of bombing and fires, including especially the targeted burning of convents, with each successive wave of destruction giving way to construction. They suggested a scheme in which restoration and modernization would be inseparable. After receiving the formal commission in 1997, they kept developing alternatives until the first definitive proposal was presented in 1998.

Everything changed that year. Winning the Scottish Parliament in June had suddenly made Enric a much more public figure and he was not completely comfortable with this new exposure and responsibility. One of the private symptoms was a switch from his usual array of small and somewhat disorganized notebooks to a systematic set of large notebooks in which everything that he was thinking, working on, or encountering was placed as a kind of diary. He picked up Alison Smithson's trick of travelling with glue to paste in airline tickets, cigar wrappers, maps, hotel notes, seating plans at dinners, photographs of friends, sketches, letters, drawings by the children, newspaper clippings, wine labels, manuscripts of essays, lecture notes, and so on. The first of these notebooks started on 26 July, just a few weeks after winning the Parliament commission, and the last goes up to March 9 2000, ending with thoughts about *El Croquis* and Santa Caterina. Along with all the other projects, the notebooks trace the ever changing design of the market amidst a stream of personal reflections and notes on things to do. But many of the pages are assembled as precise collages. The seemingly private notebooks are clearly organized for posterity. There is a self-conscious attempt to create a more comprehensive image of a life through this version of the elaborate travel journals used by so many architects to construct a detailed polemical image of themselves that blurs their professional and personal life. There is even the compulsory trip to Athens and the sketch of the Parthenon, which links the story to the imagined beginnings of Western architecture.

But at the very same time as Enric was constructing this image of life, he started to collect books about death, 'zero', and 'nothing'. Death started to loom. Increasingly often, Enric would sketch the outline of Montserrat in the notebooks, the mountain he always associated with his own father's death, also from a brain tumor. When Benedetta and Enric attended the Michelangelo seminar in Milan in October 1999, death had become a conscious theme. The architects were asked to come up with proposals to shelter Michelangelo's *Pieta Rondanini* in the Sforzesco Castle. The architects first attended a day-long scholarly seminar on the history of the work, learning that the artist had worked on it for eight years, starting by carving into another work he had abandoned ten years earlier. At one point, the sculpture seemed to be completely finished, only for Michelangelo to physically hack into parts of the figures to change their position and start work over again—something Enric surely understood all too well, having described all his work as "the product of doubt, of questioning." Several days later, Michelangelo, who had become obsessed with his own mortality, died at the age of 89, still chiseling at the sculpture all day long, leaving behind a famously incomplete, 'tormented' work. Miralles and Tagliabue proposed to house this 'work in progress' on a porch off the courtyard, sheltering it with funerary marble from tombs in the collection and referring to Jacques-Louis David's painting *The Death of Marat*, featured in one of Enric's books on death. Shortly before learning of his own condition, Enric prepared a text on the project for a May exhibition of EMBT work in Palermo. Uncannily, he compared the ongoing sense of doubt produced by the late, destabilizing inclusion of Michelangelo's sculpture in the 1950's renovation of the Sforzesco Castle by BBPR with the effect of the still-unfinished Igualada Cemetery. The persistent state of incompleteness produces the paradoxical sense that an old project is still completely current. The cemetery, like the statue itself, is of this very moment rather than the past. More eerily still, Enric asked for the first time to be included inside one of the studio's usual photo collages of the site. In the image, he is moving into the exact space where the unfinished figure was meant to be.



Cuaderno de notas de Santa Caterina
Santa Caterina notebook

En retrospectiva, había aparecido una sombra íntima que se proyectaba sobre el brillo público del éxito y de Santa Caterina, el proyecto más cercano al hogar en muchos sentidos, y de algún modo el que sintetizaba todos los demás. La pérdida del cuaderno de notas que contenía todos los dibujos clave de Santa Caterina fue el primer signo real de que las cosas no iban bien. Y para agravar la situación aparecieron cientos de restos humanos en las excavaciones arqueológicas que se estaban llevando a cabo en el mercado. La línea entre la vida y la muerte se desdibujaba cada vez más.

El 5 de marzo, cuatro días antes de hacer la última anotación en el último de sus cuadernos, Enric dibujó, mientras regresaba de Edimburgo, el esquema de publicación para *El Croquis*, con Santa Caterina claramente en el centro. Pocos días después recibió la fatal noticia sobre su estado. Se encerró con Benedetta en la casa de ambos, de la que sólo salió tres días más tarde para visitar Santa Caterina con el director de los trabajos arqueológicos. Asomándose a las excavaciones que confirmaban sus impresiones tras la investigación histórica, Enric comentó a Benedetta que lo que estaban haciendo allí, en el más personal de sus proyectos, parecía ser un acierto. A continuación, la familia viajó a Houston, donde estaban los especialistas que representaban la última esperanza. Pero esa esperanza se truncó y tres meses después Enric fue enterrado en el Cementerio de Igualada, no tanto un edificio como un corte en la tierra marcado con hormigón, el más temprano de sus proyectos y todavía sintomáticamente inacabado. El arquitecto de lo incompleto regresó al corazón de su siempre paciente búsqueda.

Que el proyecto del Mercado de Santa Caterina concluyera cinco años más tarde en una obra tan espléndida y que fuese llevada a término de forma refinada, inteligente y enérgica por Benedetta es, por tanto, un hecho doloroso. Gran parte del diseño evolucionó radicalmente tras la muerte de Enric, aunque su voz haya quedado patente. Incluso esos cambios son el mejor testimonio de su espíritu. En cierto sentido, el propio Enric se convirtió en uno de los estratos históricos que el proyecto atesora. La lista final y oficial de colaboradores del estudio en Santa Caterina es de 85 personas, que trabajaron estrechamente durante diez años para producir una obra que es inequívocamente de Enric y Benedetta. La inteligencia que mantuvo y desarrolló el estudio EMBT también invita, como todo lo anterior, a evolucionar.

De alguna manera, la inolvidable magia de este proyecto late en la rutina de la actividad diaria exactamente como los arquitectos esperaron que lo hiciera. Su forma dinámica desata y libera los ritmos de otros proyectos. Pensar en completar un proyecto tras la pérdida del arquitecto es simplemente pensar en la arquitectura. Nunca hay tiempo para lamentarse, sólo la urgencia de dar vida a nuevos proyectos. En cualquier caso, la arquitectura nunca se acaba; evoluciona a través del uso. El regalo del arquitecto es crear un espacio para que otros contribuyan a esa evolución. Terminar la obra de un arquitecto siempre está en manos de otros.

Hay muchas variantes de esta historia, que no es simplemente la historia de los socios o colaboradores que terminan una obra, o la de los usuarios que mantienen vivo el proyecto. Hay partes perdidas de un proyecto que pueden añadirse por otros años más tarde. Y proyectos no realizados que pueden construirse en otros lugares e incluso a distintas escalas. Muchos edificios históricos han tenido veinte o más arquitectos sucesivos, cada uno con su particular opinión acerca de quienes lo han precedido. Los edificios pueden tener críticas implícitas en su construcción, como en el caso de la última villa de Palladio, terminada por un discípulo que disenta del maestro muerto. Y la muerte no es ni siquiera un requisito. Apartado de la Ópera de Sidney, Utzon sólo pudo mirar desde lejos cómo otro arquitecto construía su obra maestra. Todas las formas de preservación histórica de alguna manera completan las obras de los arquitectos, normalmente con iguales dosis de conservación, destrucción y añadidos. Y también los investigadores y críticos asumen los proyectos al escribir sobre ellos, incluso aquéllos que cuestionan cómo se ha terminado un edificio y, al hacerlo, intentan completarlo adecuadamente.

Conviene volver a la figura de Miguel Ángel, tan presente para Miralles y Tagliabue hacia el final. A los setenta años, Miguel Ángel aceptó a regañadientes completar la Basílica de San Pedro, heredando el proyecto de Bramante, Giuliano da Sangallo, Fra Giocondo, Rafael, Baldassare Peruzzi y Antonio da Sangallo El Joven, tras las muertes sucesivas de todos ellos a lo largo de cuarenta años. Para llevar a cabo su tarea, recuperó y elaboró el proyecto original de Bramante, como atestigua el edificio, aunque murió después de 17 años de trabajo sin ver terminada la obra. Giorgio Vasari, que tanto lo admiraba, describe en su biografía del maestro que el cuerpo del artista no presentaba indicios de mortalidad tres semanas después de su fallecimiento, cuando fue llevado en secreto a Florencia para recibir el homenaje de los miembros de la Academia de Arte. Esta historia de engaños temporales es una de las piezas centrales de *Las vidas de los más excelentes pintores, escultores y arquitectos*, el libro donde cristalizó la idea del artista como genio irreplicable, y también la de que la mejor forma de honrar a los artistas muertos es continuar su legado. El artista sólo sobrevive en la incesante evolución de su obra por otros. Al final, citando las palabras de Enric Miralles, nuestro único cometido es asegurar que "la obra se mantenga totalmente viva e inacabada".

Enric Miralles visitando las excavaciones de Santa Caterina. Marzo, 2000
Enric Miralles visiting Santa Caterina diggings with chief archaeologist. March, 2000

Tumba desenterrada en Santa Caterina
Grave uncovered in Santa Caterina site



In retrospect, private darkness was looming underneath the most public success. The Santa Caterina project, the project closest to home in every way, somehow picked all this up. Indeed, the first real sign that things were not ok was Enric losing a notebook containing key Santa Caterina drawings. Compounding all this was the fact that hundreds of bodies started to be discovered during the archaeological digs into the market site. The line between life and death was losing all its shape.

On March 5, four days before the last entry in the last notebook, Enric does the sketch for *El Croquis* with Santa Caterina unambiguously at the center, while travelling back from Edinburgh, only to learn of his heartbreaking fate a few days later. He retreats with Benedetta into their house, only surfacing three days later to visit the Santa Caterina site with the head archeologist. Looking down into the digs that confirmed their original speculative research on the history of the site, Enric comments to Benedetta that what they are doing there in this most personal of projects seems to be a good thing. The family then immediately heads off to the specialists in Houston to sustain their last hope. Within three months, Enric will be laid to rest in the Igualada Cemetery, not so much a building as a cut in the ground lined by concrete, the earliest project yet still emblematically unfinished. The architect of incompleteness had returned to the heart of his ever so patient search.

The completion of the Santa Caterina Market five years later in a work of such beauty, guided in a refined, thoughtful and energetic way by Benedetta Tagliabue, is therefore a deeply poignant event. So much of the design evolved radically in the years since Enric's passing, yet his voice clearly remains. It is even the kind of changes that best communicate that voice. In a sense, Enric himself became one of the many archaeological layers that the project treasures. The final official list of collaborators on the project within the studio includes 85 people, all networked together across ten years to produce a work that is unmistakably that of Enric and Benedetta. The sustained and evolving intelligence of the EBMT studio invites us all to evolve too.

In a sense, the unforgettable magic of this project, pulsing with daily activity, is routine in exactly the way that the architects had always hoped. Its dancing form liberates the rhythms of others. To think about the completion of a project after the loss of an architect is simply to think about architecture. It is important to remember that the death of projects is a big part of the everyday life of an office. There is never time to grieve, only an urgency to give life to new projects. Architecture is never finished anyway. It keeps evolving through use. The gift of the architect is to create a space for others to make their own contribution. The completion of an architect's work is always in the hands of others.

There are so many variations of this story. It is not simply about partners or apprentices finishing work, or the occupants keeping the project alive. Missing pieces of a project can be added by others years later. Unbuilt projects can be built on different sites and even at different scales. Many historical buildings have ten or more successive architects, each with their particular opinion of their predecessors. Buildings can have criticisms built into them as when Palladio has his last villa completed by a student who builds a critique of his dead master into the house. Death is not even a requirement. Fired from the site in Sydney, Utzon could only watch from the other side of the planet as his masterpiece was built by another architect over the course of ten years. All forms of historic preservation in a certain sense complete the architect's work, usually with equal portions of preservation, destruction and addition. Even scholars and critics implicitly take over the projects they write about, including writers who criticize the way a building has been completed, and in so doing try to complete it properly.

Perhaps we should finally return to the figure of Michelangelo, who haunted Miralles and Tagliabue towards the end. In his seventies, Michelangelo reluctantly agreed to complete St. Peter's Basilica, inheriting the project from Bramante, Giuliano da Sangallo, Fra Giocondo, Raphael, Baldassare Peruzzi, and Antonio da Sangallo the Younger, after their successive deaths over the previous forty years. He recovered and elaborated Bramante's original project, and is credited with the building that stands today, but he died after seventeen years' work without seeing its completion. Giorgio Vasari, his would-be apprentice, describes the artist's body as seemingly unaffected by death after three weeks when it was secretly returned to Florence and his fellow artists gathered to honor him. Vasari forgets to tell us about the embalming procedure used because that would interfere with the impression that the last sign of genius is to transcend time even in one's body. This story of cheating time, which starts with a description of Michelangelo's uncanny ability to make remarkable drawings as an untrained child, forms the centerpiece of *The Lives of the Artists*, the book with which Vasari successfully launched the idea of the artist as a unique genius, and with it the thought that we should celebrate the artists who have passed away, and especially do so by continuing their work. The artist only survives in the ongoing evolution of the work through the hands of others. In the end, to follow the thinking of our dear friend Enric Miralles, our only mandate is to make sure that, "the work remains very much alive and unfinished."