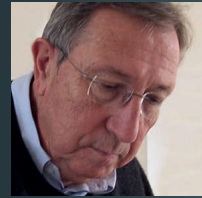


conversando con...
in conversation with...



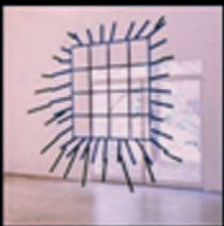
JUAN NAVARRO BALDEWEG

Carlos L. Marcos

doi: 10.4995/ega.2013.1683

**CONSTELACIONES Y RELACIONES CRUZADAS:
DE LOS BORDES DIFUSOS ENTRE ARQUITECTURA,
DIBUJO, PINTURA Y ESCULTURA**

**CONSTELLATIONS AND CROSSED RELATIONSHIPS:
ON THE FUZZY EDGES BETWEEN ARCHITECTURE,
DRAWING, PAINTING AND SCULPTURE**



La preocupación de Juan Navarro Baldeweg por plasmar la relación entre el individuo y el mundo que habita le ha llevado a explorar distintas disciplinas en las que su polifacética producción –enriqueciéndose y contaminándose entre sí– se puede entender como una constelación o un anillo de relaciones cruzadas.

Pocas veces nos encontramos ante un discurso tan claro y sincero a propósito de las influencias recibidas o respecto de su forma de entender la relación entre dibujo, pintura, arte conceptual y arquitectura. Por ejemplo, en la extrapolación que hace de la idea de ready-made a la arquitectura y la inversión de roles entre pedestal y fragmento, entre las preexistencias y el objeto arquitectónico que articula su dependencia con ellas. Sus palabras sobre el dibujo entendido como herramienta de indagación formal clarifican las afinidades entre el dibujo de ideación arquitectónica y los bocetos de la pintura. Igualmente sugerentes resultan sus aseveraciones respecto de la gradación entre abstracción y figuración en pintura. Incluso la aplicación del gesto manual –caligráfico, podríamos decir– a una forma de entender el ornamento y la articulación de paños de fachada en alguno de sus proyectos derivan directamente de su actividad gráfica, transpuesta a escala arquitectónica gracias a la aplicación de nuevas tecnologías constructivas.



En suma, en la obra poliédrica y sinérgica de Navarro Baldeweg encontramos ecos de otras épocas en las que la frontera entre las artes plásticas y la arquitectura no estaba tan nítidamente delimitada; un pretérito en el que la especialización y el oficio no impedían ser al mismo tiempo arquitecto, pintor y escultor a quien tenía el talento de ejercer como tal.



Juan Navarro's concern to depict the liaison between man and the world he inhabits has led him to explore different disciplines in which his multifaceted production –transversely enriched and contaminated– can be understood as a constellation or a ring of crossed relationships. Rarely do we find so clear and sincere a discourse regarding the influences received by an author or his understanding of the

connections between drawing, painting, conceptual art and architecture. For example, the extrapolation that Navarro makes of the ready-made to architecture and the reversed role between display and fragment, between the pre-existing and the architectural object articulating its dependence on them. His words on drawing understood as a form-finding tool clarify the affinities between architectural ideation drawings and sketches produced by painters. Equally suggestive are his assertions with regard to the gradation between abstraction and figuration in painting. Even the use of handmade gestures –calligraphic we might say– as a way of understanding and articulating ornamental facade elements in some of his works directly stem from his own graphical activity, transposed to architectural scale through the application of new construction technologies.

Summarizing, in the multifaceted and synergistic work of Navarro Baldeweg we find echoes of other times when the border between the visual arts and architecture was not so sharply defined; a past in which specialization and craftsmanship did not prevent being at the same time an architect, a painter and a sculptor for those with the talent to be so.

Carlos Marcos: Buenos días.

Juan Navarro: Buenos días.

C.M.: La última vez que nos vimos fue hace unos meses en la Universidad de Alicante, con motivo de la lección inaugural del curso en arquitectura.

J.N.: La conferencia vuestra fue ésta [comenta mientras muestra unas imágenes de la conferencia “*Materia, signos, nada*”], la de los signos ¿no?

C.M.: Sí, exactamente. Nos mostraste el proyecto de la Biblioteca Hertziana, la cuestión de los *displays*, con el basamento y las referencias a los *ready-mades* antiguos de la cultura oriental, algo que me parece bastante interesante por la relación con el arte conceptual y la idea de *ready-made* de Duchamp; coger algo que ya existe y colocarlo fuera de su contexto. Aunque es un proceso parecido al de los *collage* de Picasso o Braque, no es lo mismo: un fragmento desligado de su realidad contextual y colocado en otra que adquiere una significación completamente nueva.

J.N.: Efectivamente, no tiene que ver en un sentido pero en otro sí: en el uso de partes de objetos que han existido. Sin embargo, en el *collage* están supeditadas a una unidad plástica que es la que rige la articulación de los elementos heterogéneos; en el caso del *ready-made* es otra cosa muy distinta. Por una parte la asociación más o menos establecida entre el objeto y su significado que entra ya dentro de una convención social y empieza a ser cuestionada simplemente por su *desplazamiento*; porque ocupa un lugar que no es el que le corresponde y por lo tanto hay un descarrilamiento de ese objeto entre su materialidad y su lado semántico. Y es esa ruptura del vínculo la que aprovecha el artista para que, sin cambiar la naturaleza de un objeto, de su uso, de su funcionalidad, su inserción en las convenciones sociales sea otra.

Claro, eso como ejemplo para nosotros [los arquitectos], que trabajamos en gran medida con lo ya existente, es muy interesante. Lo que está diciéndonos es que se puede recrear la historia cambiando su sentido sin que cambie su cuerpo, por así decirlo; podemos cambiar su alma sin necesidad de cambiar su cuerpo, con lo cual estamos ganando un terreno a lo que ya existe sin gran-



De arriba a abajo:
Anillo de la luz, Anillo de la mano,
Anillo del tiempo, Anillo de la gravedad.
© Navarro Baldeweg

des transformaciones... En la arquitectura se ha usado con toda naturalidad. Lo que es interesante es que la pieza de la rueda de bicicleta con el taburete de cocina de Duchamp transforma a la bicicleta en un objeto inútil de contemplación, como una escultura móvil, y el taburete en un pedestal, con un concepto muy apropiado de pedestal.

C.M.: Es el hecho de posicionarlo ¿no?

J.N.: Es posicionarlo, porque entonces el énfasis está en cómo se establece esa articulación, esa conexión, esa unión. Cómo hacer que, por ejemplo, dos objetos ya existentes en la ciudad, por la introducción de un vínculo o simplemente por su conexión, de algún modo cambie y altere por completo su naturaleza, su manera de comprenderlo.

C.M.: De todas maneras, Duchamp con ello también está realizando una provocación con el objetivo de desacralizar el arte y la posición que ocupaba dentro del sistema burgués entendido como objeto sagrado. De alguna manera los Dadá, con Duchamp como espolón, al colocar un objeto cotidiano frente a la obra de arte considerada como la culminación de perfecciones sociales y culturales, proponen un modo de transformar esos valores.

J.N.: El error de los historiadores, quizás, es pensar que esto es algo que aparece en el año 1913, pero la verdad es que se ha hecho siempre; en la historia de la arquitectura, a nadie nos sorprende ese tipo de actitud. De esos hay muchos ejemplos en la historia no sólo en el arte oriental, en el que resultan muy evidentes y donde hay toda una cultura para que los encuentros con las piedras acaben siendo algo verdaderamente, en sí mismo, artístico; no revolucionario en absoluto. Quiero decir que esa lectura revolucionaria también es una incapacidad de interpretación adecuada a lo que ha sido Duchamp. Quizá no haya que darle tanta importancia a lo que hizo; quizá haya que quitarle esa importancia puesto que si lo vemos dentro de una cadena de operaciones que se han hecho históricamente, es una más; a Duchamp seguramente le gustaría escuchar lo que estoy diciendo.

C.M.: Otra idea que vienes manejando en los últimos tiempos es la idea de cons-



Top to bottom:
Ring of light, Ring of the hand,
Ring of time, Ring of gravity.
© Navarro Baldeweg

Carlos Marcos: Good morning.

Juan Navarro: Good morning.

C.M.: The last time we met was a few months ago, at the University of Alicante; on the occasion of the opening lecture you gave at the Architecture School.

J.N.: The conference was [says while shuffling images of the conference "Matter, signs, nothing"] the one regarding signs... is that correct?

C.M.: Exactly. You showed us the project for the Hertzian Library, the subject of *displays*, with their basement and the references to ready-mades in ancient oriental culture. Something that I find quite interesting because of its relationship with conceptual art and the idea of Duchamp's ready-mades; taking something that already exists and placing it out of its context. Although it is a rather similar process to that of the collage technique used by Picasso or Braque, it is not the same: a fragment detached from its contextual reality and placed into a different one that acquires a whole new meaning.

J.N.: Indeed, it has nothing to do in a certain sense but it has in another: in the use of fragments of objects that have previously existed. However, in the *collage* they are subjected to a plastic unity that governs the articulation of heterogeneous elements; in the case of the ready-made it is a different thing altogether. On the one hand, a more or less established association between the object and its meaning within a given social convention which is being questioned simply because of its *displacement*, because it occupies a place that is not what would be expected. Therefore, there is a dissociation of that object regarding its materiality and its semantic side. And it is the very breaking of that association what the artist exploits so that, without changing the nature of an object, its use or its functionality, its insertion into social convention is another.

Of course, for us [architects], considering that we largely work with what already exists; it is very interesting and worthy of imitation. It is telling us is that history can be recreated changing its sense without changing its body, so to speak; we can modify its soul without changing its embodiment, which means we are gaining ground on what already exists without undergoing major transformations... in architecture it has always been used quite naturally. What is really interesting about it is that the piece of the bicycle's wheel with the kitchen stool by Duchamp transforms the bike into a useless object of contemplation, like a mobile sculpture, and the stool on a plinth, a very appropriate concept of plinth.

C.M.: Is it the fact of positioning it, isn't it?

J.N.: It is positioning it, because then the emphasis is placed on how to set that articulation, that connection, that joint. For example, the way in which the introduction of a new link or simply the connection of two existing objects in the city its



nature is altogether modified and altered, the way we understand both.

C.M.: In any case, thereby Duchamp was also behaving as a *provocateur* aiming to demystify art and the position it occupied within the bourgeois system understood as a sacred object. Somehow the Dada with Duchamp as their ram, when placing an everyday object in contrast with an artwork regarded as the culmination of social and cultural perfection, were proposing a way to transform those values.

J.N.: Perhaps, the error of historians is to think that this is something that appears for the first time in the year 1913, but the truth is that it has always been made; regarding the history of architecture no one is surprised by that kind of attitude. There are many examples of these in history and not only in Oriental art in which they are quite evident and where there is a whole culture so that the encounters of rocks end up being something really artistic in themselves; not revolutionary at all. I mean that such a revolutionary reading is also an inability to properly interpret what Duchamp really intended. May be we should not give so much importance to what he did; may be we should play down its importance because if it is seen within a sequence of operations that have been done historically, it is only one more; Duchamp would surely like to hear what I am saying.

C.M.: Another idea that you have been working on in these last years is that of *constellation* in order to relate your production in fields such as architecture, sculpture, painting or conceptual art. To what extent do these disciplines relate to each other in your work?, I mean, what are the mechanisms for you to use this metaphor regarding your work as, for instance, does Eisenman reading his own work in relation to diagrams? To what extent is real this idea of *constellation* to link things together regardless of time or space around your production?

J.N.: What that suggests is, to begin with, an attempt to show or to make intelligible a working activity which, in my case, has been diverse. I have tried to find a way to express myself to state a certain unity in order to make my work understandable in different genres of expression, so to speak. So that it can be seen—so that it can be understood—as unitarily as I feel it. To this effect I have emphasized something that for me has always been very important and is probably the essential creative ingredient in all my work: to consider that we are surrounded by physical structures; even our own body is a physical structure in itself. We have a relationship with the world, our being, through our perception of things and a sense of belonging to a physical universe which we come into contact with through a complete phenomenology. I have always imagined that the human being is connected with the circumstantial through certain key variables. In architecture it is very clear that one of these

relación como una manera de relacionar las manifestaciones de tu producción en campos como la arquitectura, la escultura, la pintura o el arte conceptual; ¿hasta qué punto se relacionan estas disciplinas entre sí en tu obra?, quiero decir, ¿qué mecanismos hay que sirvan para utilizar esa metáfora respecto del conjunto de tu obra como por ejemplo hace Eisenman de la lectura de su propia obra y los diagramas? Esa idea de constelación para relacionar unas cosas con otras indistintamente del tiempo o del espacio en torno a tu producción, ¿hasta que punto es real?

J.N.: Eso lo que explica, por una parte, es una intención de hacer visible o fácil de entender una dedicación que en mi caso ha sido múltiple. He tratado de buscar una manera de expresarme para establecer una cierta unidad, para que se comprenda mi trabajo en distintos géneros expresivos, por así decirlo. Que se pueda visualizar, se pueda comprender unitariamente como así lo siento yo; para lo cual lo que he hecho es poner el énfasis en algo que para mí siempre ha sido muy importante y que es probablemente la parte creativa esencial de todo mi trabajo: considerar que estamos rodeados por estructuras físicas, incluso nuestro propio cuerpo es una estructura física. Nosotros tenemos una relación con el mundo, nuestro ser, a través de nuestra percepción de las cosas y un sentimiento de pertenencia a un universo que es físico con el cual entramos en contacto a través de una fenomenología completa. Siempre me he imaginado que el ser humano está conectado con lo circunstancial a través de ciertas variables esenciales. En la arquitectura es muy evidente que una de esas variables es la luz, en el sentido de que nosotros conducimos la luz a través de unos espacios más o menos cerrados, los exploramos visualmente. En eso también hay una idea de horizonte en la que nuestro organismo empieza a establecer una serie de relaciones deliberadas no pasivas, como sucede con la experiencia de la luz que llega hasta nuestros ojos, como experiencia que afecta al cuerpo. También nosotros queremos imprimir en lo físico nuestra huella, que sería la constelación que llamo de la mano. Y luego hay otra constelación de la que hablo con fre-

cuencia que es la que estaría marcando esa actitud que afecta a las maneras de actuar en el exterior cuando se considera el tiempo, y entre ellas quedarían estas que estamos comentando ahora, o sea, que hay muchas cosas construidas y hay que cambiar de actitud para crear un tipo de aglutinante entre unas y otras que no sea la de partir de la materia prima, de las materias básicas, sino de cosas más o menos elaboradas.

Todo esto se puede ver que existe tanto en la práctica de pintura como puede expresarse en la práctica de la escultura o de la arquitectura, y eso es lo que a mí me interesa: hacer ver que la habitación imaginaria en la que yo me muevo es única. Es decir, que es una obra autorreflexiva en cierto modo. ¿Cómo contar mis actividades en los distintos campos, cómo contarlos para dar a entender que yo soy una persona que está pensando esas cosas? Hablar de esa habitación imaginaria y de los elementos que tienen una determinación común; esa determinación común es lo que da sentido a la palabra constelación, es lo que unifica en distintas parcelas la actividad de género expresivo en unidades, las lleva a algo que es común a ellas. Es común a ellas en el sentido de que cuando hablamos de constelación de estrellas es porque ha habido alguien que en algún momento de la historia ha dicho que estas cinco estrellas conectadas pertenecen a un cuerpo como el carro o la osa mayor; todas esas conexiones son un dibujo superpuesto a esa realidad para hacerlo comprensible. Mi idea de constelación es que efectivamente hay algo común entre una pieza óptica en pintura y un dispositivo óptico referido a la luz en la arquitectura; entonces, esos dos campos en los que aparece el mismo protagonista son lo que permite llamarlo constelación.

C.M.: Tanto la pintura y la escultura como la arquitectura abordan el tema de conformar la materia en el espacio, ya sea en el plano, como objeto en el espacio o como delimitación del propio espacio. Y quizás por ello en el renacimiento, aunque no únicamente, se abordaban las tres disciplinas de forma natural en la producción. En la modernidad no son tantos los arquitectos que hayan abordado esa práctica multidisciplinar; quizás Le Corbusier, Aalto o van Doesburg



son algunos de los más paradigmáticos en este sentido, ¿de quienes se siente más cercano, de unos o de otros?

J.N.: Bueno, para empezar, no estoy de acuerdo en lo de la palabra espacio; es una palabra que no me gusta, no la empleo con mucha frecuencia; es una palabra abstracta. Yo la sustituiría por campo óptico, casi siempre. Cuando estamos hablando de espacio, implícitamente, a lo que se refieren los arquitectos es al campo óptico, a cómo se ve afectado el campo óptico por la obra. El campo óptico es la persona moviéndose en el interior de un edificio que tiene paredes y diversas alturas, etc. En esa idea espacial de “qué maravilloso es este espacio” tú supones que hay un movimiento de los ojos y un movimiento del cuerpo que explora ese espacio, pero no es una cosa en sí misma, está supeditado a lo que sería el campo óptico; es lo que significa la arquitectura introduciéndose en el campo óptico. Cuando hablamos de espacio no es nada, este espacio no existe si no existe un contemplador.

C.M.: A lo que me refería, más bien, es a lo antitético entre esa concepción platónica del espacio que es la que se ha llevado a la geometría y a la matemática, el espacio como contenedor neutro, etc. y la concepción aristotélica del *topos*, del espacio concebido como negativo de la materia, lo que queda una vez sustraída la materia. Es decir, hablar de los límites, que creo que es una noción mucho más arquitectónica del espacio; del lugar si estamos hablando de la ciudad o del territorio, y del propio interior del edificio, que es un lugar en sí mismo por ese motivo.

J.N.: Pero fíjate que estás abundado un poco en lo que estaba diciendo antes. Lo interesante es cómo se interpone algo en nuestro horizonte, ésa sería la definición de arquitectura. La arquitectura existe desde el momento en que nosotros estamos de pie; por así decirlo, existe ya, lo que sucede es que no hay nada que se interponga. En cuanto pones una valla, un muro o incluso intencionadamente un árbol, estás haciendo arquitectura. Por eso es también muy difícil poner límites a la actividad de un arquitecto. Es la interposición, la presentación de un objeto que se interpone en nuestro campo óptico, y

especialmente podemos centrarlo en la idea de horizonte porque las culturas han dado un valor al horizonte muy distinto. Podemos decir que existe por la forma en que nos sentamos o estamos, por nuestra relación con el suelo. Podríamos decir que existe una arquitectura previa, primordial, creada por la cultura misma sin más que la presencia del hombre por sus propias costumbres.

C.M.: Es evidente que en la pintura el grado de libertad es mucho más amplio que en la arquitectura con sus limitaciones funcionales, constructivas, materiales, presupuestarias y sobre todo por todo lo que tiene de realización coral –casi como una película de cine en la que el arquitecto escribe el guión y ejerce de director–. A pesar de ello hay un gran margen para la creatividad, ¿es distinta tu actitud inicial frente al lienzo que frente al tablero?

J.N.: También ahí hay dos niveles y seguramente una especie de gradación. Es evidente que el acto de tener una idea y de tener una secuencia de comprobaciones en la pintura y en la arquitectura pueden ser muy paralelas, en cierto modo, parecidas. Pero hay un nivel que no ocurre en la pintura, sobre todo en la pintura actual, que es el cumplimiento de una serie de requisitos cosa que en la pintura antigua, en el renacimiento o en el barroco, se producía en la medida que había contratos más parecidos a los que pueda haber en la arquitectura. Contratos en los que, por ejemplo, se fijaba la cantidad de ultramar –que es un pigmento caro–, tanto de esto, tanto de lo otro, y los meses durante los que habría de realizarse. Es decir, ha habido una actividad de taller –por eso seguramente eran talleres– en donde el artista podía intervenir directamente y a veces no. Hay talleres muy reducidos, de pocas personas; probablemente Velázquez era solamente él, pero hay otros pintores que han tenido muchos ayudantes, mucha gente que estaba en torno a la producción y ellos eran grandes organizadores que intervenían en las cosas más difíciles, en donde te la juegas, por así decirlo. Ahí hay también una gradación, pero qué duda cabe que la arquitectura está condenada siempre a tener yo diría un 90% de actividad que no es para nada creativa en el

variables is light, in the sense that we conduct light through more or less enclosed spaces that are visually explored. There is also an idea of horizon in which our body begins to establish a series of intentional –rather than passive– relations, as with the experience of the light that reaches our eyes, an experience that affects our body. We are also willing to imprint on the physical world our own traces, which is the constellation which I refer to as ‘of the hand’. Then there is another constellation of which I speak often that would mark the attitude towards the ways to act on the exterior when we consider time and, amongst them, would be those we are discussing now. That is, there are plenty of built remains so there is a need to change our attitude in order to somehow bind each part; instead of using raw or basic materials as a starting point, employing more or less elaborate things.

All this can be observed in painting as much as it can be observed in architectural practice or in sculpture, and that is what really interests me: to show that the imaginary room in which I dwell is only one. That is, it is a somewhat self-reflective work. How to speak of my activity in the various fields, how to construct a narrative to show that I am a person whose thought is focused in these things? Speaking of that imaginary room and the elements that share a lineage, it is that common determination what gives sense to the word *constellation*, what unifies my activity in different expressive fields into units and blends them in what they share. We recognize something in common in the sense that when we speak of a constellation of stars is because there has been someone who at some point in history has connected these five stars and considered them to belong to the same body, like that of the Big Dipper or the Ursa Minor. All these connections are superimposed drawings on reality to make it intelligible. My idea of constellation is that there is indeed something in common between an optical piece in a painting and an optical device based on light in architecture. Consequently, these two fields sharing the same character is what allows us to call them a constellation.

C.M.: Painting and sculpture as well as architecture address the issue of shaping matter in space, either on the plane, as objects in space or as the delimitation of the space itself. And perhaps because of it during the Renaissance, but not only then, these three disciplines were naturally developed within the production process. In modern architecture a relative scarce number of architects have addressed this multidisciplinary practice; perhaps Le Corbusier, Aalto or van Doesburg are some of the most paradigmatic examples in this sense. Do you find yourself more identified with the former or the latter?

J.N.: Well, to begin with, I disagree regarding the use of the word space. It is a word I do not like and which I seldom use; it is an abstract word. I would rather replace it by optical field, almost in any case.

Escultura "Nube caligráfica" en el Centro Gallego de Arte Contemporáneo.
© MarkRitchie

Página derecha: Pompeu Fabra.
© Navarro Baldeweg
© Sabina Aparicio

Sculpture "calligraphic cloud" at the Galician Centre of Contemporary Art.
© MarkRitchie

Right: Pompeu Fabra.
© Navarro Baldeweg
© Sabina Aparicio



When we talk about space, implicitly, what architects refer to is the optical field, and how it is affected by architecture. The optical field is the person moving in the interior of a building that is enclosed by walls and different heights, etc. When we say "how wonderful is this space" we are assuming that there is a movement of the eyes and of the body exploring the space, but this space is not a thing in itself, it is subjected to what I refer to as optical field. That is what is meant by architecture introducing itself within the optical field. When we speak of space there is nothing, this space does not exist unless there is a beholder.

C.M.: What I really meant is the radical difference between the Platonic conception of space which is the one that has been fostered in geometry and mathematics –space as a neutral container, and so on– and the Aristotelian conception of *topos*, space conceived as the negative of matter, that which remains once the matter has been subtracted. Which means to regard the limits, something I personally believe is a much more architectural notion of space, the place if we were to talk about the city or the territory and the own interior of the building, which is, for that very reason, a place in itself.

J.N.: However, note that you are more or less getting back to the point I was referring. What is most interesting is the way into which something is interposed in our horizon; that would be the

sentido que acabamos de decir respecto de la pintura. No obstante, hay un cierto nivel de comprobación. Por comprobación entiendo ese momento en el que el artista, tanto el pintor como el arquitecto, hace un *test* a lo que tiene enfrente e imagina el paso siguiente. Eso lo hemos experimentado todos los arquitectos; se ha aceptado el programa, todo parece que está en su sitio y haces un *test* de la obra. Esto está bien y dices...

C.M.: Funciona o no funciona.

J.N.: En efecto, funciona o no funciona, pero aún así puedes sacar más partido a ese estadio en el que se encuentra la obra. Eso es muy parecido, ese acto de imaginación, si cambio la escalera, si pongo esto aquí..., una serie de decisiones que son muy parecidas en un trabajo y en otro. Ahora, ya digo, en pintura, hoy en día los artistas tenemos libertad absoluta, para hacer cuadros, salvo lo que son ya constricciones mentales y culturales del momento.

C.M.: Un poco lo que son limitaciones personales de cada uno en su momento... creo que también tienen un poco que ver

con la idea romántica que surge, hablando de música, frente al modelo clásico de la obra por encargo; músicos que están a sueldo de un rey o un príncipe como Bach, Mozart o Haydn, con una personalidad como la de Beethoven, que aunque también tiene sus encargos, es de los primeros que hace obras porque quiere hacerlas. Claro, esa libertad que produce el hecho de que uno pueda decidir cómo ha de ser su obra sin tener que redactar un pliego de condiciones cambia mucho la relación entre el objeto producido, el autor y el resultado final; con la vertiente, digamos *expresionista*, desde el punto de vista del arte.

Hablemos ahora del dibujo, que nos interesa especialmente por su papel en la arquitectura y por la propia Revista de Expresión Gráfica Arquitectónica. Hablemos de la capacidad intrínseca del dibujo para diseccionar la realidad, para fijar la geometría de una realidad material en un soporte; inevitablemente nos enfrentamos al tema de la figuración. Ahora bien, los *monos*, los bosquejos germinales que traza el arquitecto –casi unos garabatos– prefiguran de forma personal



pero precisa la arquitectura de la que son antecedente. Ese dibujo de ideación tan sugerente que encontramos en tu arquitectura, especialmente en las secciones, ¿tiene un correlato en tu pintura? Dicho de otra forma ¿realizas bocetos de tus cuadros como aproximación previa o simplemente la obra se construye sobre sí misma en estratos sucesivos?

J.N.: No se puede generalizar, pero realmente hay muchos dibujos que hago previos a los cuadros. Lo que pasa es que no les doy valor como dibujos; el mismo valor que puedan tener en los proyectos. De hecho, alguna vez he publicado esos dibujos previos, esos tanteos en los que hay definiciones de algo que enmarca el tema, los problemas que me voy a encontrar de carácter a veces espacial, geométrico, de ocupación, etc. y algunos problemas que podríamos decir que pertenecen al ámbito de una investigación propia. Ahora bien, una persona que ha hecho un trabajo extraordinario con el dibujo como investigación, o sea, el dibujo como laboratorio, de prueba y error para lo que está haciendo, es Picasso. Te-

nemos cantidad de ejemplos y cuadernos de Picasso donde está tratando de resolver el conflicto que luego vemos en la pintura de las *Demoiselles de Avignon* que aún no está probablemente resuelto. Pero hay cantidad de tanteos, de exploraciones a través del dibujo, muchas de ellas extraordinarias, realizadas no como dibujos con un valor en sí, se nota muy bien que son trabajos de investigación; no sé si me explico. Trabajos cuyo fin no es el dibujo mismo, porque evidentemente en la pintura hay artistas que hacen el dibujo en grafito y en blanco y negro como si fuera un cuadro, con la misma idea de algo acabado que luego se lleva al mercado para vender o para decorar una habitación. No, no es eso a lo que me refiero, es el dibujo como investigación; esto creo que es muy importante, es como yo entiendo fundamentalmente el dibujo.

Casi todo el dibujo que tengo como artista es sólo y exclusivamente para iniciar una serie o porque de pronto hay algo que no me acaba de convencer de lo que estoy haciendo y me pongo a dibujar haciendo tanteos para ver cómo conti-

definition of architecture. Architecture exists from the very moment that we are standing, so to speak, it already exists; what happens is that there is nothing standing in the way. Put a fence, a wall or simply place intentionally a tree and you will be building architecture. That is why it is so difficult to limit the activity of the architect. It is the interposition, the presence of an object that stands in the way of our optical field, and especially we can focus it on the idea of horizon because different cultures have given diverse values to the idea of horizon. We can say that it exists due to the way we sit or stand, because of our relationship to the ground. We could then say that there is a previous architecture, primordial, created by culture itself just because of man's own presence and traditions.

C.M.: It is evident that in painting the degree of freedom is much greater than in architecture with its functional, constructive, material and budget limitations; indebted to its choral making -almost like a film in which the architect writes the script and acts as the director. Nevertheless, there is great scope for creativity. Is your initial attitude on the canvas different from that on the drawing board?

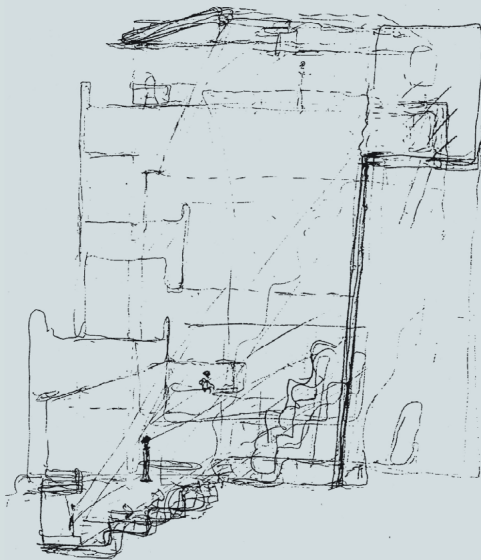
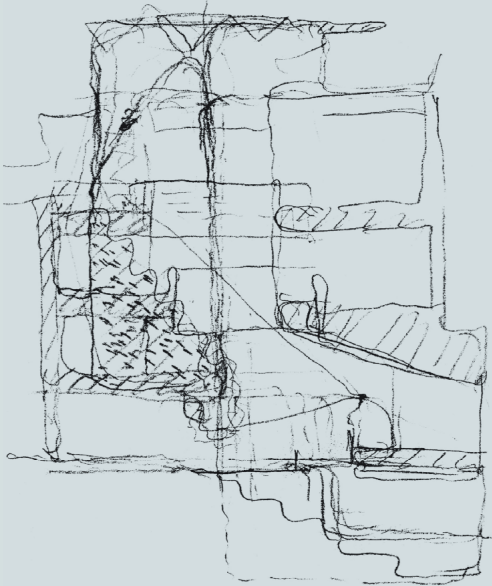
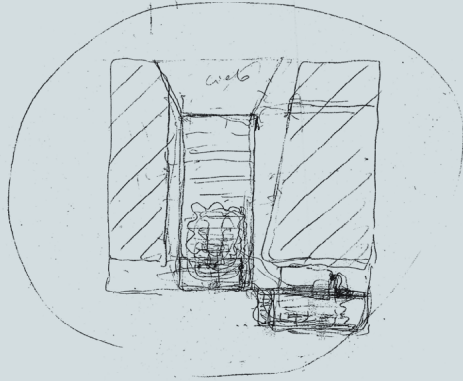
J.N.: Once again there are two levels, and probably a kind of gradation. It is evident that the act of having an idea and producing a sequence of verifications in painting and architecture can be parallel and in a certain way similar. But there is something that

- 1. Biblioteca Hertziana.
- 2. Croquis de Teatros del Canal.
- 3. Dibujo de tanteo y obra acabada.

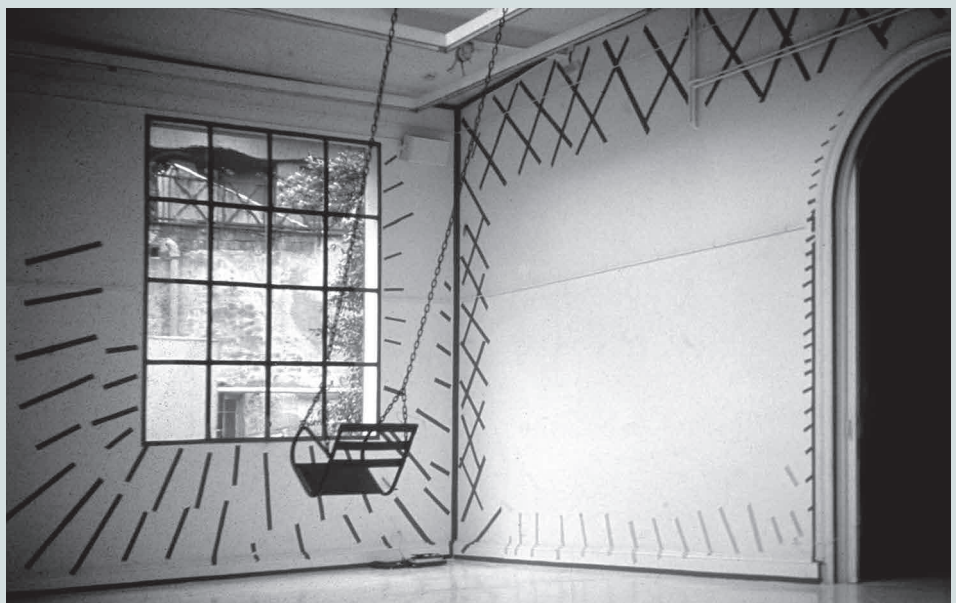
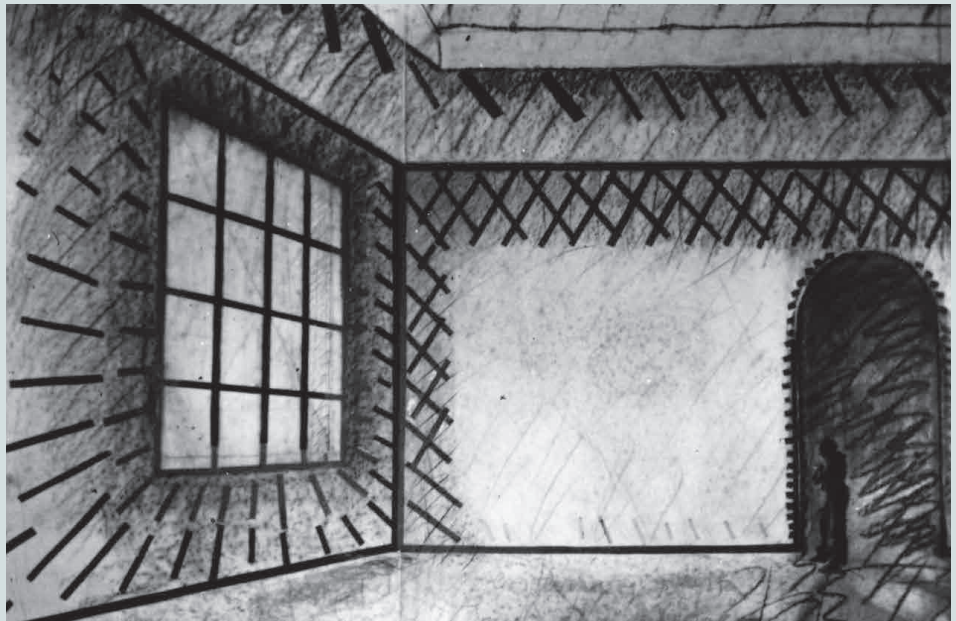
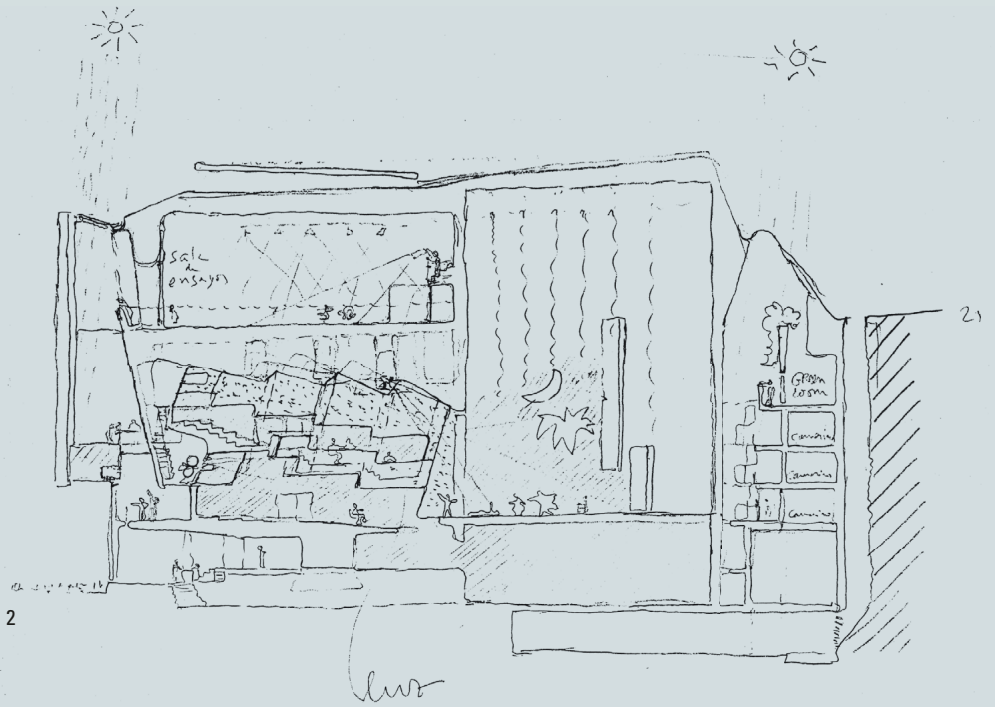
© Navarro Baldeweg

- 1. Bibliotheca Hertziana.
- 2. Sketch of Teatros del Canal.
- 3. Sketch and finished work.

© Navarro Baldeweg



1



3



De arriba a abajo:
 El baño, Niños en la galería, El patio,
 Pequeño teatro, de Juan Navarro Baldeweg.
 © Navarro Baldeweg

nuar. Claro, en ese sentido es muy parecido al dibujo de arquitectura, al dibujo que has comentado de las secciones; efectivamente en mi trabajo hay muchas investigaciones a través de la sección, me lo ha dicho mucha gente y es así. Yo me doy cuenta de que casi todos los croquis que hago se refieren a la definición de un proyecto a través de la sección y eso lo considero como un laboratorio, como si fuera la mesa de un laboratorio. El dibujo es algo necesario para ir perfilando un determinado objeto o un determinado cuadro. No obstante son distintos, y la pregunta tiene su razón de ser, y es que efectivamente hay muchos pintores que hacen dibujos como algo acabado, como si fuera una pintura solo que con otros materiales. Pero al dibujo al que yo me refiero, y creo que la distinción de tu pregunta está en eso, es el dibujo entendido como herramienta de investigación. Creo que eso es importantísimo. Lo que ocurre es que a veces pasa a ser objeto de deleite o de valoración como si fuera una obra acabada. Yo me puedo encontrar con un dibujo de Picasso en el mercado y daría lo que fuera por tenerlo aunque sé claramente que es un dibujo de investigación, y es más, casi me gustan más.

C.M.: Casi mejor que la obra acabada...

J.N.: Exacto, lo acabas de decir.

C.M.: Si ya es difícil encontrar una genealogía en tu arquitectura respecto de la obra de otros, quizás en tu pintura lo es aún más. Desde luego hay algo de Matisse (p.ej. en *El baño*) y de Van Gogh (p.ej. en *Niños en la galería*) en el uso del color, en la pincelada –un poco en el gesto– como también lo puede haber de Jasper Jones –en el tema de la estratificación– (p.ej. en *El patio*) o incluso de la época expresionista de Kandinsky (p.ej. en *Pequeño teatro*). Hay como muchas fuentes de las que bebe en toda tu obra, ya sea pictórica o arquitectónica, por lo que es difícil establecer una influencia clara; hay como una superposición de muchas a la vez. Quizás tu pintura esté más cerca del expresionismo (ya sea figurativo o abstracto) que de cualquier otra tendencia; probablemente por ello tu vinculación con el cubismo y sus derivados de la abstracción geométrica (Suprematismo, Constructivismo o De Stijl), más vinculados a la arquitectura



Top to bottom:
 The bath, Children at the balcony, The patio,
 Little theatre, by Juan Navarro Baldeweg.
 © Navarro Baldeweg

does not occur in painting, especially in current painting, such as is the fulfilment of a series of requirements which in classical painting –during the Renaissance or the Baroque– were demanded to the extent that contracts were written similar to those which are common in architectural practice. Contracts that, for example, fixed the quantity of ultramarine blue –which is an expensive pigment, this much of this pigment, that much of the other as well as the months during which the painting should be delivered. That is, there had to be a workshop activity –undoubtedly there were painting workshops– where the artist would intervene directly and sometimes would not. There were some small workshops, with few people; Velázquez was probably working by himself; but there were other artists who had many apprentices, many people who were involved in the production, and they [the masters] were great organizers who only took part in the most difficult things, where their reputation could be at stake, so to speak. There is also a gradation in that, but architecture is always doomed, I would say, to involve a 90% of activity that is not at all creative in the sense we have just referred to in the case of painting. Nevertheless, there is a certain level of verification. By this I understand the moment in which the artist, the painter as well as the architect, puts to the test his work imagining the next step. That is something that all architects have experienced: the program has been accepted, all seems to be in place and you put the work to the test. This looks fine and then you say...

C.M.: It works or it doesn't work.

J.N.: Indeed, it works or it doesn't work! But you can still get more out of the process in which the work is at that stage. That is very similar, that very act of imagination; if I change the staircase, if I place this here..., a series of decisions to be taken that are very similar in architecture and in painting. Nevertheless, regarding painting, I say that artists today have an absolute freedom to make paintings, excepting those which are intellectual and cultural constraints of our time.

C.M.: Just the personal limitations of everyone in his own time... I think that in some way it has to do with the romantic idea that emerges, talking about music, in comparison to the classical model of working on a commission: musicians that were paid by a king or a prince such as Bach, Mozart or Haydn, in contrast with a personality like that of Beethoven who, although had his own commissions, was one of the first to produce work for his own sake. Obviously, that freedom as a result of one's own decisions in relation to the shaping of his production without having to write a sheet of specifications deeply alters the relationship between the work, the author and the result; with the, let us say, *expressionist* aspect, from the point of view of art.



Let us now talk about drawing, which is especially interesting with regard to its role in architecture and for our Periodical 'Revista de Expresión Gráfica Arquitectónica' in particular. Let us confer on the intrinsic ability of drawing to scrutinize reality; to set the geometry of a material reality on a physical support, inevitably we have to face the issue of figuration. Nonetheless, the ideation drawings, the germinal sketches traced by the architect –almost scribbled– foreshadow personally but precisely the architecture which they precede. Those suggestive ideation drawings that we find in your architecture, especially in sections, do they have a correlation in your painting? In other words, do you perform sketches of your paintings as a previous approach or does the work build itself in successive layers?

J.N.: I would not generalize, but there are really many drawings that I do prior to the finished paintings. What happens is that I do not give them any especial value as drawings, the same value they do have in my architectural projects. In fact, I have occasionally published those previous drawings, those sketches in which the main theme can be traced, the problems I shall have to face be them spatial, geometric or related to composition, etc., as well as some other issues that might belong to the realm of an investigation in themselves.

A person who accomplished an outstanding achievement with drawing as a research tool, that is, using drawing as a laboratory of trial and error regarding the work he produced, was Picasso. There are plenty of examples in Picasso's notebooks where he is trying to solve a conflict that we also see later in the painting of the *Demoiselles d'Avignon*, probably not yet unravelled. There are many sketches, explorations through drawing, many of them really extraordinary, which have been made not as drawings with a value in themselves. It can be clearly seen that they have been drafted as a formal investigation; I do not know if I making myself clear. I am referring to works whose purpose is not the drawing in itself because, obviously, there are other artists who make drawings in graphite or in black and white just as if they were finished paintings, with the same idea of something finished that is then taken to the market to be sold or to decorate a room. No, that is not what I mean; it is the use of drawing understood as a work of research; this, I believe, is very important; it is how I essentially understand drawing.

Most of the drawings that I have made as an artist have been solely and exclusively done to start a series or because, suddenly, something I am doing I do not feel confident about; therefore, I draw to decide how to continue. Surely, in that sense it is very similar to architectural drawings, the drawings of the sections that you mentioned; it is true that in my work there is a lot of research through the section, many people have noticed it. I realize that almost all the sketches I do refer to the definition

del movimiento moderno, es mucho más débil, ¿es así?

J.N.: Es difícil de decir, a mi me influye mucho. Hay que verlo muy a largo plazo. Casi todos los cuadros que has mencionado pertenecen a los años 80, que es un momento en el cual empiezo a ejercer como arquitecto y me vuelco, casi diríamos, académicamente en la pintura. La figura de Matisse a mi me fascina porque fue un pintor muy arquitecto, un pintor que introduce y se infiltran en su obra consideraciones muy espaciales, muy claramente espaciales. Eso que estoy diciendo se aclara especialmente en su última época donde se vuelca sobre las paredes en los *collage*. Y curiosamente, cuando no puede moverse, con todos los *découpés* –los recortables– aparece una eclosión; o en la pequeña iglesia de *Saint Paul de Vence*, donde podemos decir que él tiene una idea de la arquitectura e incluso una idea muy antigua, muy enraizada en la arquitectura, que sería la de expandir nuestra acción física en lo que podríamos entender como un ornamento; válido además como un ornamento. Una de las cosas que a mi me parece interesante en Matisse es que vuelve a la idea denostada de ornamento, denostada por Loos, por el movimiento moderno en muchos casos, que él, como hombre moderno que es, sin embargo no niega; lo reafirma y le da una carta de naturaleza. Esa figura que es la de un pintor a la vez muy espacial, como si tuviera un alma de...iba a decir de *ambientalista*, él en cierto modo hablaba de interiores, de ambientes, de...

C.M.: De atmósferas.

J.N.: De creación de atmósferas; tiene una conciencia muy clara de que los cuadros crean atmósfera y muchos de sus cuadros tratan ese tema. Claro, eso no se da en Picasso, que está mucho más ligado a otro tipo de construcciones...

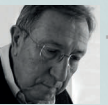
C.M.: Al problema de la forma.

J.N.: La forma y lo que significa la descomposición de un objeto desde puntos de vista distintos –las labores del cubismo–. Ese aspecto a mi me atrae, y luego también mi educación. Cuando era joven, me refiero a mi época de estudiante, me impresiona y me quedo muy vinculado, por así decirlo, como persona joven, a la abstracción americana, que tiene

aspectos del *action painting*. El expresionismo alemán me interesa, en general muy poco, la palabra expresionista no..., lo que pasa es que el término expresionista abstracto se establece claramente con una idea del vuelco del cuerpo y la mano para crear, digamos, pinturas. Eso sí que está siempre un poco presente en mi obra, quizás es por lo que pueda asociarse mi obra al expresionismo, pero no es el de origen europeo, sería más bien el de origen americano. Porque doy mucha importancia, y también lo he hecho en arquitectura, a la proyección, a aquello que partiendo del cuerpo invade el exterior. Y eso se da en Matisse, y por eso Matisse tiene una supervivencia en los pintores americanos muy grande.

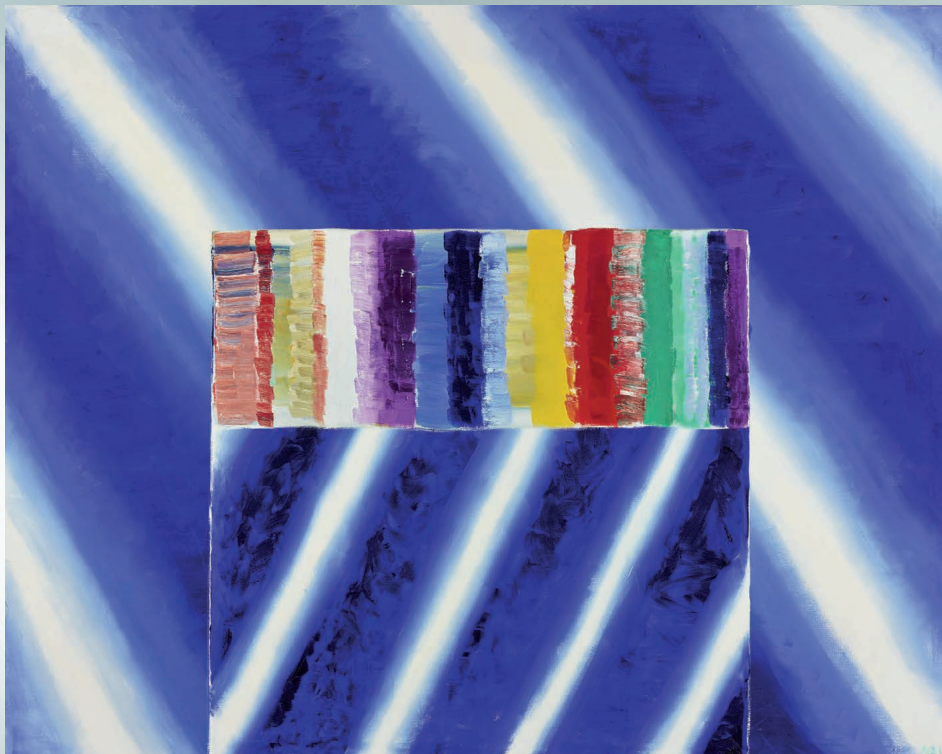
C.M.: Pero también, quizás se puede reconocer en los expresionistas abstractos esa época que casi coincide con el cubismo de las primeras acuarelas abstractas de Kandinsky. Si las observamos dentro de una perspectiva histórica, los expresionistas abstractos americanos beben de eso, Gorky y de ahí en adelante. No se pueden entender Pollock, De Kooning, etc. sin eso; el primero que se da cuenta de que se pueden hacer cosas al margen de la realidad material que existe, sin ningún tipo de figuración, ni siquiera geométrica, es Kandinsky, aunque poco después derive hacia la abstracción geométrica. Es decir, hay un momento brillante en la pintura al que me gusta referirme como el momento "en el que el color le puede a la forma", un poco aquello que descubren los fauvistas de que el color tiene tal fuerza que se come a la forma, lo contrario de la paleta restringida del cubismo analítico supeditada a la forma. Cuando se da ese giro, al que se refiere el propio Kandinsky al observar un cuadro suyo girado secándose como *revelación*, diciendo que no tenía porqué estar representando nada de la realidad; que los colores y las formas podían estar circulando libremente por el lienzo y tener su propio significado. Todo ello está emparentado de alguna forma ¿no?

J.N.: Bueno, claro, el arte americano tiene sus raíces en Europa, no cabe duda, y también en la pintura muralista mejicana, por ejemplo, y en sus propias raíces que tienen un origen europeo pero anterior, más metafísico... De Kooning,



De arriba a abajo:
Mar II, Juan Navarro Baldeweg, 2012.
Sesgo de luz, Juan Navarro Baldeweg, 2013.
 © Navarro Baldeweg

Top to bottom:
Sea II, Juan Navarro Baldeweg, 2012.
Bias of light, Juan Navarro Baldeweg, 2013.
 © Navarro Baldeweg



of the project through sections, I consider it as a laboratory, like a lab desktop. A draft is something needed to progressively outline an object or a particular painting. Nevertheless, they are different, and your question is most appropriate because there are indeed many painters who make drawings as something finished, as if it were a painting simply done with different materials. But the drawing to which I refer to, and I think the distinction of your question is that, is the drawing understood as a research tool. I think that is very important. What happens is that it sometimes becomes an object of enjoyment or aesthetic value, like a finished work. I might find a drawing by Picasso in the market for which I would give anything to have it even despite I clearly recognize it as a research drawing; in fact, I almost like it better.

C.M.: Almost better than the finished work itself...

J.N.: Exactly, you have just said it.

C.M.: If it is difficult to find a genealogy in your architecture with regard to the work of others, perhaps in your painting it is even more so. Certainly there is some Matisse (e.g. in *El baño -The Bath*) and Van Gogh (e.g. in *Niños en la galería -Children in the Gallery*) in the use of colour, in the brushstroke—a little in the expression, as well as it may be indebted to the work of Jasper Jones—on the issue of stratification—(e.g. in *El patio -The Courtyard*) or even to Kandinsky's expressionist period (e.g. in *Pequeño teatro -Little Theatre*). There are many sources of references in all your work, whether in painting or in architecture, making it difficult to establish a clear influence; it is as if there was a superposition of many at the same time. Perhaps your painting is closer to Expressionism (whether figurative or abstract) than to any other movement; probably that is the reason why your liaison with Cubism and its derivatives on Geometric Abstraction (such as Suprematism, Constructivism and De Stijl), more directly related to modernist architecture, is much weaker. Is it so?

J.N.: It is difficult to say; my work is broadly influenced. You must consider it in the very long term. Most of the paintings you have mentioned were painted in the 80s, a time when I started my architectural practice and when I plunged into painting, one might almost say, academically. Matisse's figure fascinated me because he was a very 'architectural' painter, a painter whose work introduced and is permeated by many spatial considerations, clearly spatial. This assertion can be noticeably observed in his later years where he turns onto the walls in his *collages*. And, interestingly, when he has difficulties to move, with all his *découpés*, his cut-outs, there is a bloom in his work; or in the small church of *Saint Paul de Vence*, where we can say he has an idea of architecture, we could even say an ancient one—deeply rooted



in architectural tradition, consisting in expanding our physical action in what could be understood as ornament; also valid as an ornament. One of the things that I find most interesting in Matisse is that he returns to the debased idea of ornament, reviled by Loos, widely by modernism, that he, in spite of being modern as he is, does not contradict but rather reaffirms, granting it back some of its lost prestige. That figure of a very spatial painter, with an... *ambienstic* soul, I would say; he somewhat spoke of interiors, of ambiances, of...

C.M.: Atmospheres.

J.N.: Indeed, of creating atmospheres; he is perfectly aware of the fact that paintings may create atmospheres, thus many of his paintings address this subject. Of course, that does not occur in Picasso, who is more strongly associated to a different type of construction...

C.M.: The problem of form.

J.N.: The form and the decomposition of an object observed from different angles—the task of Cubism. That aspect appeals to me, and then also my training. When I was young, I mean when I was a student, I was deeply impressed by and got involved, so to speak—as a young person, in American Abstraction, which has aspects of Action Painting. German Expressionism, generally speaking, interests me very little; not so the word *expressionist*...; what happens is that the term *abstract expressionist* is clearly based on the idea of thoroughly involving the body and the hand into the creation of, say, paintings.

That certainly is always present in my work to some degree; that is why my work may be associated with Expressionism, but not the one of European origin; it would rather be based on American sources. Because I give much credit, as I have also done in architecture,

que es uno de los últimos pintores más grandes que ha habido, es holandés.

C.M.: En efecto, muchos cruzaron el charco; habían nacido en Europa pero acabaron emigrando.

J.N.: Ahora bien, por buscar un poco mis raíces y mi manera de dedicarme un poco a todo esto. Tampoco he hecho nunca una distinción muy grande entre abstracción y figuración; creo que la abstracción es un tipo de figuración, para mí no cabe la menor duda. La figuración tiene una ventaja respecto a la abstracción en el sentido de que incluso lo que llamabas expresión, lo que yo puedo llamar —y ya hemos hablado de eso cuando has mencionado el tema de los garabatos de Kandinsky— ese tipo de acción en pintura tiene, a mi juicio, sus límites. Te lo digo también un poco por experiencia. Hacer una abstracción de esa índole, de expresarse sin llegar nunca a algo figurativo, o a la escritura, que sería un poco el punto de bifurcación del garabato.

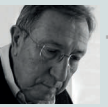
C.M.: Los ideogramas, los pictogramas, la caligrafía oriental...

J.N.: Lo que quiero decir es que llega un punto en el que se agota; empieza uno como a repetirse. Creo que los pintores abstractos americanos que pueden ser lo más parecido a usar permanentemente ese sentido del garabato, se agotaron. Jackson Pollock se agotó, se agotó a sí mismo y comenzó a hacer algo que era un híbrido entre cabezas y...; de Kooning, no digamos; han ido y vuelto; como casi todos los abstractos han tenido unas idas y venidas. O Philip Guston, al que le produjo un trauma que él sintiera la necesidad de volver a ser figurativo, como había sido de joven, y que eso le iba a producir un rechazo en el mercado, en la galería; emigró, se puso fatal psicológicamente. Pero todo eso creo que tiene una razón de ser; la mayor parte de la abstracción, como la propia caligrafía, son artes híbridas, son artes que viven, podríamos decir, asociadas a otro fin, y ahí es cuando son realmente lo más grande.

Hay algo en lo que estoy pensando últimamente mucho; no sé si es una pretensión, una especie de orgullo excesivo del hombre moderno, creer que puede crear sus propias reglas del juego permanentemente. Yo creo que no; estoy llegando a la conclusión —y eso tiene

importancia— de que es en los estados de simbiosis cuando perviven estas actividades más abstractas. Es decir, creo que el arte abstracto persiste porque está nutrido siempre o de vez en cuando por una obligación de carácter figurativo, es algo que me gustaría demostrar, pero a la larga me dan la razón los pintores —te lo digo porque me dejo llevar por mis propios instintos—. Muchas veces he vuelto de una abstracción, y ahora, por ejemplo estoy siendo más abstracto, me refiero a las pinturas que estoy haciendo en este momento, más abstractas y más ambientalistas como has dicho hace un momento, una palabra muy adecuada; como si dijéramos, más matissianas, pero con muy poco contacto con algo figurativo. No obstante, sé que en cualquier momento puedo cansarme de ello, y toda la historia de mi pintura, que no sé si vale algo, está nutrida en unas idas y venidas. De lo que sí estoy hasta cierto punto orgulloso es que al ser arquitecto a la vez, nunca me he considerado en deuda con ninguna galería o con mi propia marca, ¿comprendes? La gente me suele decir, has cambiado mucho —yo creo que no he cambiado nada— pero efectivamente hay unos temas, otra manera de abordar los cuadros, de objetivos.

Eso a lo mejor contesta a lo que me estabas preguntando porque efectivamente la pintura siempre tiene algo de vuelta a lo que ha sido, siempre ha venido conviviendo con algo. Por ejemplo, antes ha salido la palabra caligrafía, que es un arte para los chinos y para los japoneses de un nivel idéntico al de la pintura, e incluso mayor; es el arte por excelencia para la cultura china y japonesa. Son los grandes maestros del garabato y de la expresividad manual; grandes maestros que llegan a una cultura muy elaborada. Pero creo que sobrevive no por el hecho en sí mismo, sino porque la mano y el cuerpo se introduce en la obligación de la letra o de la palabra, porque hay signos que son palabras. Esa simbiosis es lo que la renueva permanentemente, del mismo modo que en su disposición espacial. Fíjate que son cosas ajenas..., es decir, un poema en un rollo japonés o una carta, de pronto comienza a ser un objeto de un nivel artístico altísimo; no sólo por el movimiento de la mano sino por la disposición en el espacio...



C.M.: ¿Por la extensión y por cómo se coloniza el espacio del soporte?

J.N.: Muchas veces me he referido a Mallarmé, que es un poeta que escribe poemas en el espacio, crea un teatro espacial, está en el fondo siguiendo a los japoneses y también a los chinos, pero sobre todo a los primeros, quienes han llegado a grandes niveles en ese terreno; calígrafos como Koetsu de los cuales también he hablado alguna vez en la escuela [de Madrid]. Ese arte donde invade algo, otros aspectos...; ese tipo de unión, de síntesis entre motivaciones, es la que permite la supervivencia, y no tanto el creer que en sí mismo sea algo.

C.M.: Volvamos al tema de la abstracción, porque creo que es interesante cómo planteas el debate de lo que puede llegar a ser o no la abstracción como relación con respecto a la realidad, como proceso gradual, digamos, desde la propia realidad a algo más abstracto. En realidad es la distinción que establece Stravinsky en su breve y concisa *Poética Musical* entre imaginación e invención que me gustaría comentar al hilo de lo que estamos hablando sobre la abstracción, la forma, el crear desde la nada o no, si es posible, etc. La cita textual que he traído es: “La invención supone la imaginación, pero no debe ser confundida con ella, porque el hecho de inventar implica la necesidad de un descubrimiento y de una realización. Lo que imaginamos, en cambio, no debe tomar obligatoriamente una forma concreta y puede quedarse en su estado virtual, mientras que la invención es inconcebible fuera del ajuste de su realización en una obra.” ¿estás de acuerdo?

J.N.: Bueno, creo que lo que se distingue ahí es que la imaginación tiene que estar comprobada, ¿no?

C.M.: Me refiero a que en el fondo cuando se está inventando se hace un descubrimiento de algo que ya existe, de nuevas relaciones que se establecen. Crear de la nada es un atributo, filosóficamente, exclusivamente divino. Nosotros no somos capaces de crear desde cero, ya sea el *ready-made*, la propia materia, los tubos de pintura a los que se refería Duchamp; lo que sea, siempre debemos partir de algo. En esa comprobación a la que haces referencia, imaginar es una actividad que no sale de nuestra mente; en

el momento que adquiere corporeidad, ya hay una plasmación y deja de ser algo más o menos difuso.

J.N.: Creo que hay un *feedback* permanente. No hay imaginación visual si no hay *dibujo*, si no existe previamente el dibujo. Nuestra imaginación visual está vinculada muchísimo a lo que seamos capaces de dibujar. Es más, yo diría que nuestra comprensión de la realidad está determinada por lo que somos capaces de dibujar y si no posiblemente no lo veamos. Una cosa que es bastante sorprendente es que las descripciones del paisaje para nosotros a lo mejor son facilísimas; narrar una situación de un paisaje determinado. Por ejemplo, si lees un pasaje de la *Odisea*, llegan a una playa y te tienes que imaginar cómo es la playa, ellos no lo cuentan. Hoy en día cualquier novelista describiría cómo es el acantilado, cómo se recorta una figura, etc., ¿por qué? pues porque lo hemos visto en pintura. Creo que hablamos e imaginamos, en gran medida, lo que somos capaces de representar. Hay una retroalimentación entre la mano, la mente y el ojo; vemos lo que somos capaces de hacer. Entonces, esa distinción entre la imaginación como algo surgido completamente de la nada no existe; existe porque ha pasado previamente.

He escrito en *La caja de resonancia*, el discurso de ingreso en la Academia de Bellas Artes, donde hablaba precisamente de esa retroalimentación; nosotros vemos lo que somos capaces de dibujar y en el acto de dibujar descubrimos la realidad y somos capaces de verla. Una experiencia que tenemos todos cuando vemos una exposición importante de pintura es que cuando sales a la calle estás viendo cómo es el pintor cuya obra acabas de ver; es muy frecuente. Te contagia su forma de ver y acabas viéndolo, e incluso los pintores más abstractos.

Si vas a una exposición que parece completamente abstracta y ensimismada, qué duda cabe que cuando sales y ves el umbral de una puerta sobre un fondo marrón oscuro y la puerta está pintada de azul piensas que hay *after images* como las de Josef Albers.

C.M.: Lo mismo que sucede con la pintura de Rothko...

J.N.: O la pintura de Rothko, evidentemente; eso es algo que lo vemos por

to the projection, to that which commencing from the body spreads towards the exterior. That is something that occurs in Matisse which explains why the influence of his work has endured among American painters.

C.M.: But then, the first abstract watercolours by Kandinsky –almost scribbles– painted almost at the same time as Cubism may also be traced in the abstract expressionists. If we look at them within a historical perspective, the American abstract expressionists are influenced by him, by Gorky and thereafter. Pollock, De Kooning, etc. cannot be understood without considering that. The first one to realize that it is possible to paint regardless of the existence of material reality as a theme, without any figuration –not even geometric, is Kandinsky, although shortly after his work derived into Geometric Abstraction. That is, there is a brilliant juncture in the history of painting which I like to refer to as the time “in which form yields to colour”, just what the Fauves discovered in relation to the fact that colour has such a presence as to engulf form, the opposite to the restricted palette employed in Analytical Cubism subjected as it were to form. When this shift occurs, referred to by Kandinsky himself as a ‘revelation’ as he gazed at one of his paintings upside-down while drying, saying he had no necessity to be representing reality at all, that the colours and shapes could be freely circulating across the canvas and having their own meaning. All is somehow related in one way or another, is it not so?

J.N.: Well, of course, American art is rooted in Europe, undoubtedly, and also in Mexican mural painting. Its own roots have a European origin but a former one, more metaphysical... De Kooning, one of the greatest painters ever, is Dutch.

C.M.: Indeed, some crossed the Atlantic; they were born in Europe but ended up emigrating.

J.N.: If I am to look for my roots and the way I have involved myself in these creative activities; I have never made a great distinction between abstraction and figuration. I think abstraction is a type of figuration; for me there is no question about it. Figuration has an advantage over abstraction in the sense that even what you called *expression*, which I may call –and we have talked over that when you mentioned the issue of Kandinsky and his *scribbles*– that kind of action painting has, in my opinion, its own limits. I also tell you basing on my own experience. Making such an abstraction, to express something without ever reaching a figurative limit, or to writing, that would probably be a little the bifurcation point of the scribble.

C.M.: Ideograms, pictograms, oriental calligraphy...

J.N.: What I mean is that there comes a point where such an expression is exhausted; one begins to repeat himself. I think the American abstract painters may be the closest to the effect of permanently using the scribble in that sense, their paint worn out.



Jackson Pollock was exhausted, his paint worn out and he began to do something that was a mixture between heads...; De Kooning, let alone, has come and gone, like almost all abstract painters have come back and forth [abstraction and figuration]. Or Philip Guston, whose need to return to his figurative origins, as he had been when a young painter, caused him a trauma as well as the fact that such an attitude would produce a rejection for his work on the market or at the gallery; he emigrated and had a psychological breakdown. But all of that, I believe, has a reason to be; most of the abstraction as much as is calligraphy are hybrid arts, they are arts that dwell, one might say, subjected to a different purpose, and it is then when they are really at their best.

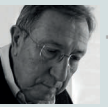
There is something to which I have devoted much of my thinking lately; I do not know if it may be a claim, a kind of excessive pride of the modern man, believing he can permanently create his own rules. I disagree; I am coming to the conclusion—and I

todos lados, incluso cerrando los ojos. Hasta cuando hablamos de las posibles experiencias que un niño pueda llegar a tener en el vientre de su madre, sí ve la luz o puede llegar a tener ese sentimiento de la luz... Para imaginarlo tenemos que pensar en Rothko, tiene algo, casi podíamos decir, un tipo de realismo.

C.M.: Eso me trae a la cabeza la relación entre imagen y forma, y la relación entre la pintura y el dibujo; lo que es apariencia y lo que es estructura formal, a la distinción a la que se refiere Arnheim. Tu pintura está a caballo entre figuración y abstracción. Sin embargo, es cierto que el proceso abstractivo podemos decir que es gradual, digamos que de uno a otro polo podemos pasar desde la mimesis, a la figuración, a la interpretación, a la transposición y finalmente a la evocación, el

estadio más abstracto, que no se ve, que no es en absoluto literal sino que simplemente evoca. En tu serie *Viento y lluvia* el simple gesto de superponer un estrato de líneas inclinadas sobre un fondo que funciona como trasposición de un paisaje evoca con ése sólo gesto la lluvia y el viento al mismo tiempo, un poco como las palabras de Chillida “No he visto el viento, he visto cómo se movían las nubes.” Sin embargo el ritmo de dichas líneas también configura una estructura dentro de la propia composición que es autónoma respecto de la metáfora gráfica y tiene un valor en sí mismo ¿te parece que es así?

J.N.: Con eso tocas un tema importantísimo en mi trabajo que es lo que llamo pintura en estratos, la pintura con niveles heterogéneos. Ahí hay una cosa que se puede unir también al concepto



< *Viento y lluvia II*, Juan Navarro Baldeweg.
© Navarro Baldeweg

Wind and rain II, Juan Navarro Baldeweg.
© Navarro Baldeweg

de *display* como la pura presentación. Los cuadros en los que hay estructuras formales divergentes, y efectivamente el cuadro que acabas de mencionar que está en la fundación March, en la colección que está en Mallorca, es un cuadro que tiene un origen japonés; quiero decir que está muy influido por la pintura japonesa en la que se dan esas cosas, se da esa heterogeneidad estructural o por lo menos yo lo he visto así.

Una vez, hablando con un japonés, no me entendía. Estaba en Estados Unidos enseñando arquitectura, y había un alumno brillante, un arquitecto japonés, que no comprendía lo que le estaba diciendo. Sin embargo, yo tenía clarísimo que si miras una estampa de Hiroshige aparecen estructuras muy claras, hay estructuras y una caligrafía en la manera de presentar las distintas cosas. Por ejemplo, una empalizada tiene una forma de representarla determinada, el río tiene una forma de representarlo determinada, la lluvia suelen ser unas líneas que a veces se cruzan y a veces no; cuando el aguacero es muy fuerte lo hace en vertical, cuando es menos fuerte y hay viento lo hace con una inclinación y las líneas cruzándose. Este tipo de cosa en ese cuadro ocurre también; no es un cuadro típicamente impresionista, digamos, donde se tratan todos ellos con el mismo valor. El impresionismo es exactamente lo contrario, por eso a Van Gogh le costó mucho ser japonés, y por eso también su originalidad, porque –sobre todo en los dibujos hechos con caña y tinta– hay como lenguajes: el lenguaje de los puntos, el lenguaje de las rayitas cortas, el lenguaje de las formas curvilíneas... Es decir, él representa la realidad moviendo la mano de distintas maneras, creando unos estratos caligráficos de orden distinto, exactamente igual que los calígrafos japoneses. Pero eso solamente lo hace Van Gogh porque cuando Monet intenta ser japonés es horrible, es muy malo; quiero decir que se transforma en una cosa homogénea, en una especie de pastel, muy torpe, cosa que no ocurre en Van Gogh.

En ese cuadro que mencionabas el concepto de *display* es muy importante, se ponen unas cosas junto a otras sin que se contagien de su morfología, de su característica morfológica en la convivencia.

C.M.: Otra de tus preocupaciones recurrentes ha sido la representación o la



confrontación en la manera de mostrar las fuerzas de la naturaleza; la luz, la gravedad, el viento, el agua, etc. Esto es quizás especialmente significativo en tus manifestaciones de arte conceptual; estoy pensando, p.ej., en el aro excéntrico (me parece recordar que en la Bienal) o en el columpio en movimiento congelado en el tiempo de la instalación *Luz y metales* de Barcelona; en ambos casos existe una confrontación entre nuestra expectativa frustrada respecto de las leyes de la naturaleza que condicionan nuestra existencia y la instalación que parece desafiar la gravedad, el espacio y el tiempo ¿cuánto hay de contraste y cuánto de ironía?

J.N.: Lo que sustenta esas piezas, porque algunas son con engaño y otras no, aunque soy de los que piensan que, por otra parte, nunca hay engaño, más bien se trata de saber cómo entender una determinada obra. El aro colgado de uno de sus lados es prácticamente imposible

De arriba a abajo:
Estampa de Hiroshige.
Van Gogh.

Top to bottom:
View by Hiroshige.
Van Gogh.

feel this is important—that it is in these states of symbiosis when these more abstract activities may prevail. I mean, I think that abstract art persists because it is always or at least often nourished by a requirement of figurative character. It is something I would like to demonstrate, but on the long run painters confirm my thoughts—I say this because I am driven by my own instinct. Many times I have returned from abstraction; right now, for example, I am being more abstract—I refer to the paintings I am presently doing, they are more abstract and *atmospheric* as you said just now, a word well suited; as if we were to say more matissonian, but with little connection to any figurativeness. However, I am conscious that I can get tired of it at any time, and within my own painting, which I know not if is worth some praise, is nurtured in such a back and forth tension. If there is something that I feel proud of, to some extent, is to the fact that being myself an architect I have never considered myself indebted to any gallery or to my own brand, if you know what I mean. People often say my painting has changed much; however, I am inclined to think it has not changed at all, although there are themes, a different way to address the paintings, other intentions. That may answer your inquiry because in fact painting has always some kind of return to what it has been, it has always lived along with something. For example, the word calligraphy has appeared before in the conversation. It is indeed considered an art for the Chinese and the Japanese to an identical level as it is painting for us, and may be even more; it is the art of choice for Chinese and Japanese culture. They master doodles and hand expressiveness; they are great masters reaching a very elaborate culture. But I think it lives on not because of the act itself, but because the hand and the body are involved in the need for a letter or a word, because there are signs that are in themselves words. This symbiosis is what constantly renews it [oriental calligraphy], just in the same way as does its spatial arrangement. Note that these things are somehow alien..., e.g. a poem in a Japanese roll or a letter, it suddenly becomes an object of a very high artistic level, not only due to the hand's tracing but also because of the arrangement [of the calligraphic characters] in space...

C.M.: Because of the extension and how the space of the paper is colonized?

J.N.: I have referred many times to Mallarmé, a poet who writes poems in space, creating a spatial theatre; he is really emulating the Japanese and the Chinese but especially the former, who have reached extraordinary levels in this field of expression; calligraphers such as Koetsu of whom I have occasionally spoken at [Madrid's Architecture] School. This art which diffuses something, other aspects...; that sort of liaison between motivations and synthesis is what makes it possible to live on, rather than believing it is something autonomous.



C.M.: Returning to the theme of abstraction, because I think it is interesting the way you pose the discussion of what can be or not abstraction with regard to reality, as a progressive process, say, parting from reality towards something more abstract. It is actually the distinction to which Stravinsky refers to in his brief and concise *Musical Poetics* regarding imagination and invention that I would like you to comment on in the context we are talking about: abstraction, form, creating from scratch and if it is or not possible, etc. The literal quote I have copied is as follows: “Invention involves imagination, but should not be confused with it, because the fact of making an invention implies the need for a discovery and its embodiment. What we imagine, however, should not necessarily take a specific form and might therefore remain in its virtual state, while the invention is inconceivable outside its realization as part of a work.” Do you agree?

J.N.: Well, what I think it is stated here is that imagination must be verified, right?

C.M.: I mean that, at the bottom, if you are inventing a discovery of something that already exists is being made, new relationships are being established. Creating from nothing is, philosophically speaking, a solely divine attribute. And we are not really able to create from scratch, whether the ready-made, matter itself or the oil-paint tubes referred by Duchamp; whatever, we must always start from something. In such verification as the one you mention, imagining is an activity that does not project itself out of our minds; when it acquires a physical existence there is a realization and as a result it ceases to be something more or less diffuse.

J.N.: I think there is a permanent feedback. There is no visual imagination without a drawing, if the drawing does not previously exist. Our visual imagination is very much dependent on our ability to draw. In fact, I would say that our understanding of reality is determined by what we are able to draw and if we are not we might even not see it. One thing that I find amazing is the fact that descriptions of the landscape are really easy for us; the narrative with regard to the situation of a particular landscape. On the other hand, if you read a passage from the *Odyssey*, the characters reach a beach and then you need to imagine how the beach is, they do not tell us. Today any novelist would describe how the cliff is, how a figure is cut against its background, etc. Why? Because we have seen it painted. I think that, to a large extent, we describe and imagine what we are capable of representing. There is a feedback between the hand, the mind and the eye; we see what we are capable of doing, so that distinction regarding imagination as something completely emerged from nothing does not exist; it exists because it has previously occurred.

I have written in *La Caja de Resonancia –The Resonance Box*, the inaugural speech I addressed

si no te imaginas que el aro que está hueco por dentro está lleno de plomo en uno de sus lados; digamos que es una verdad como un templo.

C.M.: Pero también hay un contraste. La imagen de la columna y el peso, que es una imagen muy poderosa entre otras cosas por el encuadre que está muy escogido, la labor de enmarcar está presente también en muchas de tus arquitecturas desde entonces, como en la *Casa de la lluvia*; es decir, seleccionar un fragmento de la realidad pero como imagen, como visualidad, y al recortarlo adquiere un nuevo significado o se enfatiza algo por la propia labor de encuadre. Un poco la idea del *ready-made* pero construido a partir de una imagen.

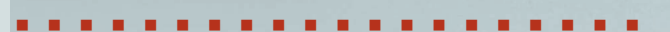
J.N.: El encuadre tiene mucha importancia, yo me puse a una distancia, la columna que no llegara al capitel porque entonces es muy fácil que se volviera a interpretar en clave de lenguaje arquitectónico que no es lo que yo quería: un lenguaje físico, puro, como transmisor de las cargas. Eso, efectivamente, es un proceso de abstracción.

C.M.: Las fuerzas de la naturaleza como *leit motif* también afectan de lleno a la arquitectura. Quizás la frase poética de Borchers “la arquitectura es física hecha carne” revela esta condición disciplinar ¿este *leit motif* es transversal a las distintas manifestaciones pictóricas, arquitectónicas o instalaciones en su obra?

J.N.: No conocía la frase pero me parece maravillosa. Efectivamente al decir la “física hecha carne” refleja todo esto de lo que estamos hablando. Es experimentar en el cuerpo aquello que es puramente físico, ésa es una de las razones de todas esas piezas, y crear, podríamos decir un acostumbramiento, para tratar esos fluidos y esas cosas que nos acompañan y poder manipularlo con una pequeña filosofía creada a través de las pequeñas obras. En el fondo son conceptos, pensamientos que concretan la realidad. ■

Dado el interés del contenido de la entrevista completa y lo extenso de los temas abordados se ha decidido dividir el texto en dos partes temáticamente ordenadas e incluirlo en dos números diferentes de la revista EGA; el presente texto constituye la primera entrega.

continuará





De arriba a abajo:
El aro colgado.
La columna y el peso.
Luz y metales. Columpio.
© Navarro Baldeweg

at the Academy of Fine Arts, when I actually spoke about this feedback, that we see what we are capable of drawing and in the act of drawing we discover reality and so we are able to see it. This is a typical occurrence that we experience when we visit a major painting exhibition: when we step out into the street we then see the way the painter whose work we have just seen does; that is very common. His way of seeing passes on to you and so you end up looking at things his way, even with abstract painters.

If you visit an exhibition that looks completely abstract and self-absorbed, it is quite likely that when you exit and glance towards the dark brown background of the door's threshold, whose door is painted in blue, you think there are *after images* such as Josef Albers'.

C.M.: The same thing that happens with the Rothko's painting...

J.N.: Or Rothko's painting, obviously; that is something that we see everywhere, even closing our eyes. So when we talk about the possible experiences a child can feel inside the mother's womb, whether he does see the light or he may have that feeling of light... To imagine that we must think on Rothko's painting; it has something, we could almost say, of a certain type of realism.

C.M.: That brings to my mind the relation between image and form, as well as the relationship between painting and drawing; between appearance and formal structure, the distinction to which Arnheim refers to. Your painting is halfway between figuration and abstraction. However, it is true that abstraction is a gradual process; say it pivots from mimesis, passing on to figuration, then to interpretation, towards transposition and finally reaching evocation, the most abstract step, which can neither be seen nor be literal at all but merely evoking. In your series *Viento y Lluvia*—Wind and Rain—by simply superimposing a layer of leaning lines over a background that works as a transposition of a landscape, just that very sign evokes rain and wind at the same time; a bit like Chillida's words "I have not seen the wind, I have seen the clouds moving." However, the rhythm of these lines also configures a structure within the composition itself independent of the graphic metaphor and with its own value, do you agree?

J.N.: By saying that, you address a very important issue regarding my work: I call it painting in layers, painting with varied levels. There is one thing that can be linked to the concept of display just as pure presentation. The paintings in which are to be found divergent formal structures, and indeed the picture

Top to bottom:
Hanging ring.
The column and the weight.
Light and metals. Swing.
© Navarro Baldeweg

you mentioned that belongs to the March Foundation—it is exhibited in the collection at Mallorca, is a painting with a Japanese origin. I mean it is strongly influenced by Japanese painting where these things are common, that structural heterogeneity to which I refer to; at least I see it that way.

I remember once talking to a Japanese, he did not understand what I meant. I was teaching architecture in the United States, and there was a brilliant student, a Japanese architect, who could not understand what I was telling him. However, I was positively sure that if you look at a picture by Hiroshige structures appear very clearly; there are structures and calligraphy in the way in which different things are presented to us. For example, there is a particular way in which a fence is to be drawn just as the river has its own way of being represented; rain is usually depicted by lines sometimes intersecting each other and sometimes not. When the rain is heavy he paints it vertically, if the rain is light and it is windy the lines are tilted and intersecting. This sort of resource is also present in the painting you mentioned; it is not a typically Impressionist painting, say, where everything is treated with the same value. Impressionism is just the opposite, that is why Van Gogh had so many difficulties trying to be Japanese, and the reason for his originality, because—especially in the drawings made with cane and ink—there are different languages: the language of the points, the language of short lines, the language of the curvilinear... I mean, he depicts reality moving his hand using varied orders, creating calligraphic layers of different orders, just as Japanese calligraphers. But that is only achieved by Van Gogh because when Monet tries to be Japanese his work is horrible, dreadful; I mean it becomes a homogeneous mass, like a cream cake, quite clumsy; something which does not occur in Van Gogh.

In the picture you mentioned the concept of *display* is also very important, things are put together without merging their morphology, their own characteristic morphology in spite of their coexistence.

C.M.: Another of your recurring concerns has been the representation or the confrontation in the way to portray the forces of nature; light, gravity, wind, water, etc... This is perhaps especially significant in your manifestations of conceptual art; I am thinking, for example, in the eccentric hoop (I seem to recall that at the Biennale) or the frozen motion in time of the swing in the installation *Luz y metales*—*Light and metals*—at Barcelona. In both cases there is a confrontation between our frustrated expectation

regarding the laws of nature that determine our existence and the installation that seems to defy gravity, space and time. Up to what extent is it contrast or rather irony?

J.N.: What supports those pieces, because some are misleading and others not, although I am of those who think that, on the other hand, there is not such a thing as a fraud in this manifestations; it is more about realizing how to understand a particular work. The hoop hung by one of its sides is virtually impossible unless you become conscious that it is hollow inside and filled with lead in one of its sides; it certainly is honest to God truth.

C.M.: But there is also a contrast. In the image of *El peso y la columna*—*The Weight and the Column*, which is also a very powerful image, the framing has been very well studied. This idea of framing is also present in many of your architectural work ever since, as in *La casa de la lluvia*—*House of the rain*. That is to say, selecting a fragment of reality as an image, as pure visibility, so that once it is framed it acquires a new meaning or the framing itself emphasizes something in your work. A bit like the idea of the ready-made but constructed from an image.

J.N.: The framing is very important. I put myself at a certain distance so that the column would not reach the capital because then it would be easily interpreted as a reference to architectural language which was not what I intended: a physical language, pure, simply supporting the load. That, indeed, is a process of abstraction.

C.M.: The forces of nature as a *leitmotif* also fully affect architecture. Perhaps Borchers' poetic assertion "architecture is Physics made flesh" reveals this disciplinary condition. Does this *leitmotif* traverse the various manifestations in your work, be them pictorial, architectural or installations?

J.N.: I did not know the motto but I find it marvellous. Indeed saying "Physics made flesh" reflects what we are talking about. It is experiencing in our body that which is purely physical, that is one of the reasons for all these pieces [in the installations]. To construct, I would say, a way to grow accustomed to deal with these fluids and these things that go along with us in order to manipulate them with a plain philosophy shaped through modest works. In essence they are concepts, thoughts that materialize reality. ■

Considering the interest of the interview's full content and the broadness of the topics addressed it has been decided to divide the text into two parts thematically edited to include it in two different issues of the EGA journal of which this text is the first piece.

to be continued