



[Fig. 1] Juan Navarro Baldeweg en su estudio.
[Fig. 1] Juan Navarro Baldeweg in his studio.

El título del ciclo de conferencias para el curso 2016-17, “Entrecruzamientos”, resulta más que oportuno para definir la dimensión polifacética de Juan Navarro Baldeweg como arquitecto, pintor, escultor, grabador, docente y ensayista. Nacido en Santander en 1939, ha sido profesor invitado en el *Center for Advanced Visual Studies* del *Massachusetts Institute of Technology (MIT)*, Catedrático de Proyectos en la Escuela Técnica Superior de Arquitectura de Madrid desde 1977, y profesor invitado en prestigiosas Escuelas de Arquitectura internacionales como en las Universidades de Pennsylvania, Yale, Princeton o Harvard.

Navarro Baldeweg también ha recibido el Premio Nacional de Artes Plásticas (1990), Medalla de Oro Heinrich Tessenow (1998), Académico numerario de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando (desde 2003), Medalla de oro al Mérito en las Bellas Artes (2007), Medalla de Oro del Consejo Superior de Colegios de Arquitectos de España (2008), Premio a la trayectoria profesional en la VIII Bienal Iberoamericana de Arquitectura y Urbanismo (2012), Premio Nacional de Arquitectura Italiana por la Biblioteca Hertziana en Roma (2014) y Premio Nacional de Arquitectura en reconocimiento a la trayectoria

profesional otorgado por el Ministerio de Fomento del Gobierno de España (2014). Numerosas distinciones que no son más que el reconocimiento a una extensa, compleja y sugerente obra artística que transita de forma personal y coherente por los distintos medios y soportes sobre los que trabaja.

El tema de la conferencia que presentó en la Escuela de Ingeniería y Arquitectura (EINA) de Zaragoza el pasado 27 de octubre de 2016, “Tapiz y patchwork”, hace referencia a esa sutil estructura de relaciones que sustentan sus propuestas y a la diversidad de los temas que se acumulan en su obra sobre un fondo común. Una actitud de permanente curiosidad y aprendizaje que le permite transitar como un geógrafo por nuevos territorios que descubre, analiza y representa para enriquecer su cada vez más complejo universo creativo. Un pensamiento entrecruzado, como un tapiz infinito, del que emergen temas y relaciones sugeridas por un espacio abierto en permanente transformación, como la propia vida. Un proceso de acumulación de secciones o fragmentos de un todo que, como en un *patchwork*, activan referencias inesperadas con las que, sin darnos cuenta, siempre hemos convivido.

Ideas entrelazadas en un tapiz infinito. Una conversación con Juan Navarro Baldeweg

Ideas intertwined in an infinite tapestry. A conversation with Juan Navarro Baldeweg

IGNACIO MORENO RODRÍGUEZ (IMR)
EDUARDO DELGADO ORUSCO (EDO)
RUBÉN GARCÍA RUBIO (RGR)

Interlinks (“*Entrecruzamientos*”), the title of the conference cycle for the 2016–17 academic year, is extremely appropriate for defining the multifaceted stature of Juan Navarro Baldeweg as an architect, painter, sculptor, engraver, teacher and essayist. Born in Santander in 1939, he has been a visiting professor at the Centre for Advanced Visual Studies of the Massachusetts Institute of Technology (MIT), has held the chair for design at the School of Architecture of Madrid since 1977 and also been a visiting professor at prestigious international architecture schools, including at the universities of Pennsylvania, Yale, Princetown and Harvard.

Navarro Baldeweg has also received the National Award for Plastic Arts (1990), the Heinrich Tessenow Gold Medal (1998), the Gold Medal for Merit in Fine Arts (2007), the Gold Medal of the Council of Architect Associations of Spain (2008), Career Award at the 8th Latin American Biennial of Architecture and Urban Development (2012), the National Award for Italian Architecture for the Bibliotheca Hertziana in Rome (2014) and the National Award for a Career in Architecture given by the Ministry for Development of the Government of Spain (2014). He has also been an

academic member of the San Fernando Royal Academy of Fine Arts since 2003. A long list of distinctions acknowledging his extensive, complex and suggestive artistic work that personally and coherently traverses the various media he uses.

The subject of the conference he presented at the School of Engineering and Architecture (EINA) in Saragossa on October 27th 2016 ‘Tapestry and Patchwork’ refers to that subtle structure of relationships sustaining his proposals and the diversity of the subjects that accumulate in his work on a common basis. His permanent attitude of curiosity and learning allows him to be like a geographer traversing new lands that he discovers, analyses and represents to enrich his increasingly complex creative universe. An interwoven thought, like an infinite tapestry, giving rise to subjects and relationships suggested by an open space in constant transformation, just as life is itself. A process of accumulating sections or fragments of a whole, which, like a patchwork, trigger unexpected references that have always surrounded us even though we failed to realise it.

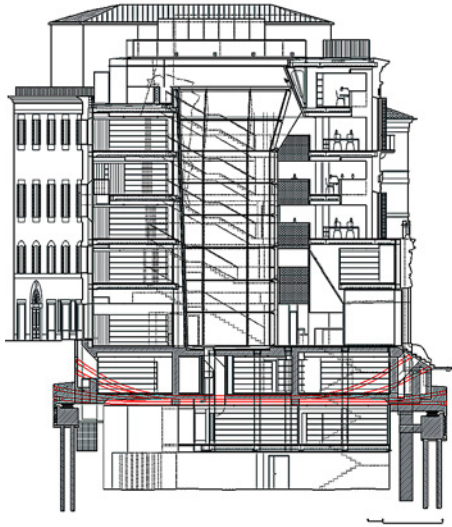
IDEAS ENRELAZADAS EN UN TAPIZ INFINITO. UNA CONVERSACIÓN CON JUAN NAVARRO BALDEWEG
IDEAS INTERTWINED IN AN INFINITE TAPESTRY. A CONVERSATION WITH JUAN NAVARRO BALDEWEG

Ignacio Moreno Rodríguez
 Eduardo Delgado Orusco
 Rubén García Rubio



[Fig. 2] Instalación de Juan Navarro Baldeweg en la Trienal de Milán, 1996.

[Fig. 2] Installation by Juan Navarro Baldeweg at the Milan Triennial, 1996.



[Fig. 3] Juan Navarro Baldeweg. Sección Biblioteca Hertziana, 2011.

[Fig. 3] Juan Navarro Baldeweg. Bibliotheca Hertziana cross-section, 2011.



[Fig. 4] Juan Navarro Baldeweg. Interior Biblioteca Hertziana, 2011.

[Fig. 4] Juan Navarro Baldeweg. Interior of Bibliotheca Hertziana, 2011.

IMR. Sería interesante comenzar hablando de la activación de esta idea de tapiz en tu arquitectura como “entrecruzamiento” de acciones, miradas, efectos naturales, tránsitos, circunstancias, casualidades, o, como indicabas en el prefacio del libro de Luis Martínez Santa-María, “una gavilla de líneas ilimitadas”¹ en un continuo crecer y decrecer. ¿Qué consejos darías a un alumno de arquitectura para ayudarle a descubrir esa red?

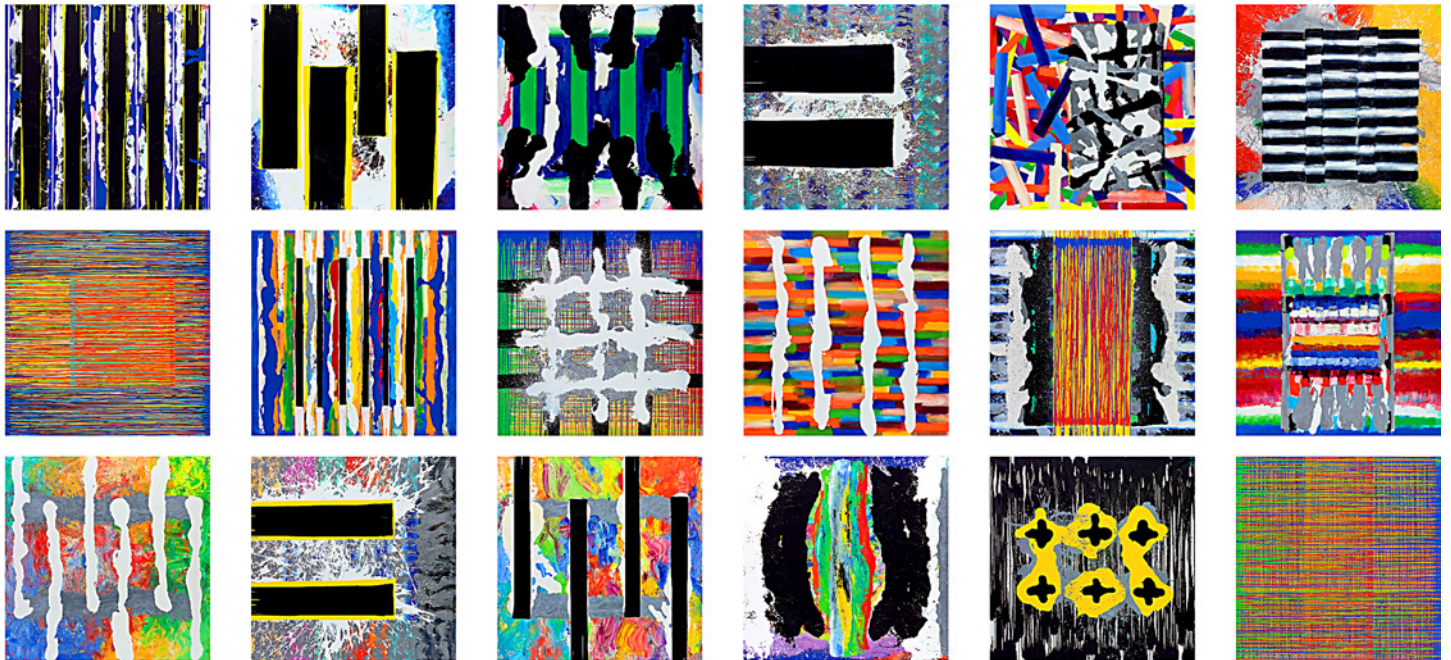
JNB. La conferencia hace referencia a un breve escrito que presenté en la Trienal de Milán de 1996, “Tapiz, aire, red”, junto a una instalación que trataba sobre el paisaje transformado en instalación. En ella presentaba una traducción a la arquitectura de los rayos del sol mediante unas bandas luminosas descolgadas, una insinuación del agua en un espejo, una ventana por la cual se veía el paisaje real o el vuelo de los pájaros reflejados sobre el espejo, que tenía que ver con cuadros de paisajes de esos años. En el texto explicaba la presencia en esta instalación de líneas de continuidad que no terminan; líneas de energía sin forma, con la luz, los reflejos o el movimiento como protagonistas. Un texto que, parece ser, llamó la atención en su momento y

sigue teniendo interés actualmente, hasta el punto de que la revista *Domus*, al presentar en un reciente número un resumen con obras destacadas de cada una de las Trienales se incluyó esta instalación en representación de la del año 1996. Esto, no sólo me hace ilusión, sino que también me sorprende muy positivamente porque demuestra que no es una propuesta que podría caer en el olvido, sino que contiene algo que ha servido para reflexionar, lo que es muy grato.

EDO. En la conferencia has citado numerosos paisajes como referencia de tus proyectos: Camille Corot, Jacob van Ruisdael, Diego Velázquez y, de hecho, siempre he pensado que en tu arquitectura hay algo de “paisaje construido” por la mirada entrenada de un pintor de paisajes.

JNB. Es cierto que la pintura, y en especial los paisajes, me han servido mucho para entrar en cualquier proyecto. Son buenos cuadros que amplían muchos aspectos de las referencias contextuales, que en arquitectura siguen siendo tan importantes. Generalmente hacen alusión a un contexto de carácter físico, formal o material. No obstante, en la idea de “Tapiz” esas referencias son mucho más amplias e ilimitadas y permiten el juego con aspectos más abstractos.

1 NAVARRO BALDEWEG, Juan, “Una casa dentro de otra”, en MARTINEZ SANTA-MARIA, Luis, *El árbol, el camino, el estanque, ante la casa*, Fundación Caja de Arquitectos, Arqui/Tesis, 15, Madrid, 2004, pp. 7-8



[Fig. 5] Conjunto de obras expuestas en *Dos por dos*, Marlborough Madrid, 2016.

[Fig. 5] Series of works exhibited in *Two by Two*, Marlborough Madrid, 2016.

IMR. I think it would be interesting to start by talking about the activation of this idea of a tapestry in your architecture as an interlink of actions, viewpoints, natural effects, traverses, circumstances, coincidences or, as you state in the preface of the book by Luis Martínez Santa-María ‘a sheaf with unlimited lines’¹ that is constantly waxing and waning. What advice would you give to architecture students to help them discover this network?

JNB. The conference refers to a brief text I presented at the Milan Triennial in 1996, ‘Tapestry, Air, Net’, alongside an installation that was on a landscape transformed into an installation. In it I presented a translation into architecture of the sun’s rays using hanging strip lights, an insinuation of water in a mirror, a window through which you could see the actual landscape or the flight of birds reflected in the mirror, which was linked to paintings of landscapes at that time. In the text, I explained the presence in this installation of lines of continuity that never end; lines of energy without shape, in which light, reflections or movement are the protagonists. It seems

1 NAVARRO BALDEWEG, Juan, ‘A house within another’, in MARTINEZ SANTA-MARIA, Luis, *El árbol, el camino, el estanque, ante la casa* (The Tree, the Path, the Pond, in front of the House), Fundación Caja de Arquitectos, Arqui/Tesis, 15, Madrid, 2004, pp. 7–8

that this text caught people’s attention at the time and they are still interested in it today. Even the magazine *Domus* included this installation to represent 1996 when it published a summary of the best works at each of the Triennials in a recent edition. Not only does this make me proud, it also surprises me in a very positive way because it shows that it wasn’t a proposal that could easily be forgotten as it encompasses something that has helped people reflect, which is very gratifying.

EDO. At the conference, you cited several landscapes as a reference for your projects: Camille Corot, Jacob van Ruisdael, Diego Velázquez and, in fact, I’ve always thought that there was some sort of *constructed landscape* in your architecture due to your trained eye as a landscape painter.

JNB. It’s true that painting, especially landscapes, really helps me get my teeth into any project. They are good paintings that expand on many aspects of the contextual references, which are still so important in architecture. They generally allude to a physical, formal or material context. Nevertheless, in the ‘Tapestry’ idea, these references are far broader and limitless and they make it possible to play around with more abstract aspects.

IDEAS ENTRELAZADAS EN UN TAPIZ INFINITO. UNA CONVERSACIÓN CON JUAN NAVARRO BALDEWEG
IDEAS INTERTWINED IN AN INFINITE TAPESTRY. A CONVERSATION WITH JUAN NAVARRO BALDEWEG

Ignacio Moreno Rodríguez
 Eduardo Delgado Orusco
 Rubén García Rubio

En la conferencia comenzaba hablando sobre el cuadro de Corot porque considero que su mirada de pintor le aporta una lectura de una profundidad inmensa en esa escena romana con la plaza alta de *Santa Trinità dei Monti*², a cuyo lado está la Biblioteca Hertziana. Me llama la atención cómo el cuadro sugiere el movimiento del sol, la calidad de la luz, la emoción provocada por el contacto de los rayos del sol sobre la materia de los edificios, o la forma de integrar el paisaje natural en la parte de ciudad aún sin urbanizar; sorprende la forma de embolsar la luz en esa concavidad de la caída bajo la Villa Medici hasta la Plaza de España como un puñado dorado de luz, pero también sorprende cómo se enfrenta a la pintura propia de la ciudad con las sombras que contrastan complementariamente con ese dorado por medio de unos tonos azules y violetas sutilísimos que invitan a trabajar con la luz y a relajarse en aspectos más formales. Pero también se observa en este cuadro que el tratamiento especial de la arquitectura culta, con la definición detallada de la iglesia de *Santa Trinità* o del Obelisco, no difiere sustancialmente del tratamiento dado a la arquitectura común del resto de la ciudad, lo que sugiere una forma de entender las pautas arquitectónicas para una intervención en un edificio manierista tan importante como es el *Palazzo Zuccari*. Este cuadro asume muy bien las tres escenas con que Sebastiano Serlio definía el teatro: la escena satírica, referida a los aspectos más naturales de la ciudad, la escena trágica, referida a la arquitectura culta, y la escena cómica, a la arquitectura más casual. Algo que ayuda a sentirte apoyado por una cierta naturalidad para aceptar la época en la que vivimos al plantear la intervención sobre el edificio sin que se generen conflictos con la arquitectura preexistente.

RGR. ¿Cuál sería la estrategia general de identificación y puesta en valor de esas líneas invisibles en tus proyectos?

JNB. Todos estos aspectos otorgan cierta autoridad sobre la intervención y se configuran en el proyecto, como esa especie de hilos que describía en el texto de la Trienal, con referencias visibles detectadas que pueden pasar desapercibidas. El cuadro de Corot señala muy bien lo que ocurre en la escena, muestra un tejido de cosas y adelanta los temas que surgirán en el proyecto. Como ocurre en la ciudad de Roma, la biblioteca se puede contemplar a sí misma desde lugares diferentes de sí misma; como en un paisaje siempre hay múl-

tiples panoramas cruzados. Desde la Biblioteca Hertziana puedes ver al fondo el *Gianicolo*, y viceversa.

Todas esas caídas súbitas del terreno, que caracterizan a este lugar, y el conocimiento de que bajo la zona de actuación estaban los restos arqueológicos de los jardines escalonados de la villa de Lúculo³, algo que inevitablemente tenía que salir cuando se iniciara la obra, están igualmente presentes en el proyecto. Estos temas tenían que ser protagonistas, igual que también lo es la luz que se filtra por el patio, con la estructura de cristal colgado como un recipiente que se llena cuando llueve.

La situación del patio respecto a la entrada permite que desde la entrada del *Mascherone* se pueda ver el cielo. Las bandejas de cada piso aparecen exentas al patio y escalonadas como bancales de un jardín, que es como yo me imaginaba los jardines de la casa de Lúculo. Sobre estos “muros de contención” que soportan las estanterías de la biblioteca se refleja la luz que entra por el patio, cambiando de orientación según la hora del día.

Hay también referencias simbólicas, porque las bibliotecas pueden considerarse como un lugar de iluminación, de ilustración o de conocimiento. La entrada por la boca me sugirió ese símbolo o metáfora que hace que la luz del sol sirva de esclarecimiento de la mente. Es como entrar en una cabeza por la boca; atraviesas la campanilla, que en realidad es un cortavientos, y contemplas el hueco o la claridad mental iluminada. No es que sea una referencia muy original; creo que las bibliotecas han sido siempre así.

Este proyecto tiene una gran deuda con la biblioteca de *Saint Geneviève* de Labrouste en París por el carácter tectónico compuesto entre lo que sería el nivel inferior masivo, construido con sistemas tradicionales pétreos, frente a la estructura ligera de hierro que usó con tanta elegancia. En el proyecto de la Hertziana esta referencia de Labrouste se puede advertir en este doble orden y en el esmerado diseño de las rótulas de la estructura metálica que ayudan a mejorar la transparencia del patio sin obstáculos visuales. Una de las cosas que me sorprendió el día de la inauguración de la biblioteca es que podía funcionar como el escenario de un teatro ya que, al no tener espacio para un salón de actos, los actos de ese día se organizaron con todos los invitados asomándose sobre el patio, desde las plantas superiores, como

2 El cuadro al que se refiere es “*Trinità dei Monti*” (c. 1825-1838) que en la actualidad se encuentra en el museo Louvre de París.

3 Lucio Licino *Lúculo*, Patricio romano del siglo I a.C.

At the conference, I started talking about the painting by Corot² because I believe the way he sees things as a painter gives him an immensely profound reading in that Rome scene of the upper square of Trinità dei Monti, which the Bibliotheca Hertziana is next to. I find it striking how the painting suggests the movement of the sun, the quality of the light, the emotion caused by the sun's rays coming into contact with the material the buildings are made of, or how the natural landscape is integrated in the part of the city that has not yet been developed. It is surprising how the light is pocketed in that hollow in the drop under the Medici Villa to the Piazza di Spagna as a golden handful of light. But it is also surprising how he tackles the actual painting of the city with shadows that additionally contrast with that gold using extraordinarily subtle blue and violet tones that invite us to work with the light and relax in more formal aspects. But we can also see in this painting that the special treatment of sacred architecture, with the detailed definition of the Church of Santissima Trinità or the Obelisk, does not substantially differ from the treatment given to the common architecture found in the rest of the city. This suggests a way of understanding architectural patterns for an intervention in a Mannerist building as important as Palazzo Zuccari. This painting fully assimilates the three scenes Sebastiano Serlio mentioned to define theatre: the satirical scene, referring to the city's most natural aspects; the tragic scene, referring to sacred architecture; and the comic scene, referring to the most casual architecture. Something that helps you feel supported by a certain naturalness to accept the age we live in when planning an intervention on a building without creating conflicts with pre-existing architecture.

RGR. What would be your general strategy to identify and enhance these invisible lines in your projects?

JNB. All these aspects grant some authority over the intervention and they take shape in the project as a kind of thread, which I described in the Triennial text, with visible references that have been detected, but could go unnoticed. Corot's painting points out only too well what is happening in the scene: it shows a fabric of things and anticipates the subjects that will come up in the project. As occurs in the city of Rome, the library can view itself from its different parts, just as in a landscape there are always multiple crossed views. From

Bibliotheca Hertziana you can see the Janiculum in the background and vice versa

All these sudden drops in the land, so characteristic of this place, and the knowledge that the archaeological remains of the stepped gardens of the Villa of Lucullus³ lay under the intervention area, which was bound to surface when the work started, were also present in the project. These subjects had to be the main focal points, just as the light filtering through the courtyard is, with the glass structure hanging like a container that fills up when it rains.

The location of the courtyard with respect to the entrance means that you can see the sky from the Mascherone entrance. The trays of each floor are detached from the courtyard and stepped like terraces in a garden, just as I imagined the gardens of the Villa of Lucullus. The light entering through the courtyard reflects on these 'retaining walls' supporting the bookcases in the library and changes direction depending on the time of day.

There are also symbolic references because libraries can be considered as places of illumination, illustration and knowledge. Entry through the mouth suggested that symbol or metaphor to me, which helps the sunlight enlighten the mind. It's like entering a head through the mouth; you cross the uvula, which is actually a windbreak, and look at the opening or illuminated mental clarity. It isn't exactly an original reference. I think libraries have always been like that.

This project owes a great debt to the Sainte-Geneviève library by Labrouste in Paris because of the compound tectonic character between the lower mass level, built with traditional stone systems, in contrast with the light iron structure used with such elegance. In the Hertziana project, this Labrouste reference can be seen in the double order and the painstaking design of the metal structure joints that help to improve the courtyard's transparency with no visual obstacles. One of the things that surprised me on the library's opening day is that it could function as a theatre stage; since the library has no space for a function room, the day's events were organised with all the guests overlooking the courtyard from the top floors as if they were in an open theatre looking through the courtyard glass. You could see that it worked as a whole comprehensive space,

2 The painting he is referring to is *Trinità dei Monti* (c.1825–1838), which is currently hanging in the Louvre Museum in Paris.

3 Lucius Licinius *Lucullus*, Roman patrician of the 1st century BC.

IDEAS ENTRELAZADAS EN UN TAPIZ INFINITO. UNA CONVERSACIÓN CON JUAN NAVARRO BALDEWEG
IDEAS INTERTWINED IN AN INFINITE TAPESTRY. A CONVERSATION WITH JUAN NAVARRO BALDEWEG

Ignacio Moreno Rodríguez
 Eduardo Delgado Orusco
 Rubén García Rubio

en un teatro abierto desde el que se mira a través de los cristales del patio. Se notaba que funcionaba como espacio integral total, que es algo que siempre busco en mi arquitectura, de forma que al acceder a un edificio se pueda entender la totalidad de la obra. Algo que ocurre en un jardín, al estar abierto, aunque tenga bancales. Es cierto que el edificio tiene también sus recorridos que terminan en la cubierta con la maravillosa vista del Vaticano, el *Gianicolo* o de *San Carlo in Corso*. Una vista que coincide con la representada en el dibujo que Schinkel realiza desde la vía Sixtina⁴, que antes se llamaba *via Felice*, con tres mujeres asomadas a un balcón en primer plano.

IMR. Siguiendo con este concepto de “Tapiz”, ¿cómo consigues que esa trama infinita de la urdimbre del tapiz pueda ser visible sin restar protagonismo a la figura que representa o a su constitución?

JNB. En una presentación que hice de este proyecto en Francia describía estos hilos que configuran el tapiz como el alma de estos cuadros, al igual que considero que el alma de Madrid está representada por Velázquez en las escenas distantes de sus paisajes, por el tipo de luz y el análisis de las relaciones de luz y sombra que incorpora. Quizá por eso me gusta hacer ver esa vía de interpretación de los lugares a través de cuadros. En otro grabado de Piranesi, con la visión de la Plaza de España y los muros de contención de la parte alta, se observa muy bien el movimiento del sol y permite sentir la misma impresión de caída que en el cuadro de Corot. Todos estos temas se acumulan como ideas en el proyecto de rehabilitación de la biblioteca Hertziana.

EDO. En esta trama de referencias y relaciones que intentas hacer destacar en tus proyectos bajo la descripción múltiple de conceptos como “geometría complementaria”, “tapiz”, o “caja de resonancia”, la relación entre el hombre y lo que le rodea es cambiante ¿Qué diferencias puntuales existirían entre esas tres formas de definir la arquitectura: complementariedad, tapiz y caja de resonancia?

JNB. Hay diferencias de escala. Algunos proyectos están condicionados por lo que tienen próximo y permiten establecer una relación inmediata, pero si se analizan con cuidado es posible identificar muchos anillos de contemplación con relaciones para los que la idea de “Tapiz” me ayuda notable-

mente, porque el tapiz tiene hilos que no acaban, aunque se anuden para crear las figuras. Son elementos constituyentes que pueden estar referidos a cosas cercanas o distantes, como también lo pueden estar de cosas concretas o informes. La luz y sus cualidades es informe, pero el movimiento del sol siempre está presente con un principio y un fin, o con una distancia, que es el propio horizonte.

RGR. Lo cierto es que, a diferencia de la pintura, que en los paisajes representa un instante determinado en un tiempo pasado, la arquitectura vive en el tiempo, cambia y evoluciona. ¿Cómo está presente y cómo afecta el paso del tiempo a tus edificios construidos?

JNB. Aunque los cuadros son instantáneas, hay algo que hace que no sean como una fotografía. En el grabado de Piranesi, sobre el que hablábamos antes, sientes que el sol es una energía activa que se alía con la escalera, lo que en una fotografía parecería mucho más casual. Ese es el secreto del arte; la capacidad para contar cosas de las que no somos conscientes por medio de las texturas, por la aspereza del movimiento del pincel, por la forma en que se ensucia el color o por la delicadeza con que el pintor toca determinados elementos, como las torres de *Santa Trinità dei Monti* en el cuadro de Corot.

Hay una cantidad de estructuras abstractas informes, pero con cualidades claras en relación a nuestro cuerpo y nuestras experiencias. El arte de los grandes artistas te ataca sin que el espectador sea consciente de ello, y quizá incluso sin que sea consciente el propio pintor. Por eso me gusta afirmar que el *arte* es algo parasitario que habita en las estructuras creadas por el hombre; el *arte* habita la obra de arte. Mientras que la obra de arte es la percha o el contenedor, el *arte* es la impregnación que habita esa obra de arte. La pintura tiene un componente táctil; hay superficies suaves que puedes acariciar con la mirada y hay otras que son duras.

IMR. En el texto del catálogo de tu última exposición, celebrada en Marlborough Madrid con el título *Dos por dos*, describes la serie de cuadros que presentas a partir de la técnica en que los has realizado, algo que no es habitual en pintura y casi me atrevería a decir que tampoco en arquitectura. ¿Qué ha cambiado en esta serie y en la forma de construirla desde las pinturas de 1963 o los dibujos gestuales acumulados? ¿Por qué ahora es importante la técnica en pintura? ¿Por qué la técnica en arquitectura tiene actualmente menos interés que la forma?

4 K. F. Schinkel, *Veduta di Roma da mia Locanda in Monte Pinso presso la Chiesa di St. Trinità dei Monte*, c. 1803-1804

which is something I always seek in my architecture, so that when you enter a building you can understand the work as a whole. This happens in a garden, as it is open, even if it has terraces. It's true that the building also has routes through it that end on the roof with a marvellous view of the Vatican, the Janiculum and Sant'Ambrogio e Carlo al Corso. This view is the same as the one Schinkel represented in his drawing seen from the Via Sistina,⁴ which was previously called Via Felice, with three women on a balcony in the foreground.

IMR. Continuing with this concept of 'Tapestry', how do you manage to ensure the infinite weft of the tapestry's warp remains visible without detracting from the figure it represents or its structure?

JNB. At a presentation I gave of this project in France, I described these threads forming the tapestry as the soul of these paintings, just as I believe that the soul of Madrid is represented by Velázquez in the distant scenes of his landscapes, by the type of light and the analysis of the relationships between light and shade that he incorporates. Perhaps that's why I like to make people see this means of interpreting places through paintings. In another engraving by Piranesi, showing the Piazza di Spagna and the retaining walls of the upper part, you can easily see the movement of the sun and feel the same impression of a drop as in the painting by Corot. All these themes accumulate as ideas in the refurbishment project of the Bibliotheca Hertziana.

EDO. In this weft of references and relationships that you highlight in your projects with the multiple description of concepts such as *complimentary geometry, tapestry* and an *echo chamber*, the relationship between man and his surroundings is changing. What specific differences are there between these three forms of defining architecture: complementarity, tapestry and echo chamber?

JNB. There are differences of scale. Some projects are conditioned by what is close to them and they make it possible to establish an immediate relationship. However, if you analyse them carefully, you can identify many rings for contemplation of relationships and the idea of a 'Tapestry' really helps me with these rings, because the tapestry has threads that never

end, although they are knotted to create figures. They are constituent elements that can refer to close or distant things, or to specific or shapeless things. Light and its qualities are shapeless, but the movement of the sun is always present with a beginning and an end, or with a distance, which is the horizon.

RGR. Unlike painting, which in landscapes represents a specific moment in the past, architecture lives throughout time, changes and evolves. How is the passage of time present in the buildings you have constructed and how does it affect them?

JNB. Although paintings are snapshots, there is something that makes them different to a photograph. In the engraving by Piranesi, which we were talking about before, you can feel that the sun is an active energy that aligns itself with the steps, which would seem far more casual in a photograph. That is the secret of art, the ability to relate things of which we are not aware, using textures, the rough movement of the brush, the way the colour becomes dirty or the delicate touch the painter gives to some features, such as the towers of Santissima Trinità dei Monti in Corot's painting.

There is a number of abstract, shapeless structures but which have clear qualities in relation to our body and our experiences. The art of great artists attacks you without the beholder being aware of it and perhaps without even the painter being aware of it. That's why I like to say that art is something parasitical that lives in structures man has created; art lives in works of art. A work of art is the hanger or the container, while art is the impregnation that lives in that work of art. Paint has a tactile component, there are smooth surfaces that you can caress with your eyes and others that are hard.

IMR. In the catalogue text for your last exhibition, held in Marlborough Madrid and entitled *Two by Two*, you describe the series of paintings you present on the basis of the technique you used to produce them. This is not usual in painting and I would almost dare to add that it isn't in architecture either. What has changed in this series and in how you formed it since the 1963 paintings or the accumulated gestural drawings? Why is technique in painting important now? Why is technique in architecture currently found less interesting than its form?

⁴ K. F. Schinkel, *Veduta di Roma da mia Locanda in Monte Pinso presso la Chiesa di St. Trinità dei Monte*, c. 1803–1804.

IDEAS ENTRELAZADAS EN UN TAPIZ INFINITO. UNA CONVERSACIÓN CON JUAN NAVARRO BALDEWEG
IDEAS INTERTWINED IN AN INFINITE TAPESTRY. A CONVERSATION WITH JUAN NAVARRO BALDEWEG

Ignacio Moreno Rodríguez
 Eduardo Delgado Orusco
 Rubén García Rubio

JNB. El texto de este catálogo incluye una descripción muy precisa sobre la construcción de los cuadros que son acumulaciones de estrato sobre estrato. Hablo de las características de cada estrato, con una naturaleza pura que permite detectar y reproducir el orden de ejecución. Describo la relación de los cuadros con un espacio virtual que proviene de la manipulación del cuadro al ejecutarlo. Son pinturas con estructuras muy contrastadas, que al girarlas y dejar que se hagan por gravedad crean una expansión del cuadro en una aureola virtual de posiciones del pintor respecto al propio cuadro que se pueden detectar. Los distintos tipos de salpicaduras sugieren el sonido del goteo de la pintura al mirar el cuadro. Son estructuras que a través de las sensaciones se comunican con el espectador y te afectan físicamente porque, aunque sean cuadros muy abstractos, existen en la realidad como materialidad o flujo de las cosas. Son las vías de enlace por las que el arte, como el alma del cuadro, se comunica con el espectador. Somos partícipes de todas estas situaciones gracias a la memoria que tenemos de sensaciones conocidas de nuestro entorno. Es fácil hablar de la obra de arte, lo que es más difícil es poder hablar del *arte*. En ocasiones porque no sabes por dónde se está colando; quizá porque no hay estructuras estéticas de este orden suficientemente analizadas. Cuando contemplas, por ejemplo, *Las Meninas* de Velázquez te fijas en cómo están pintadas las telas o los cabellos, que no son otra cosa que estructuras conocidas que en algún momento hemos llegado a tocar físicamente. Los historiadores del arte ante estos cuadros nos hablan del tema, de la habitación, de los personajes, pero nunca hacen referencia propiamente al *arte*, que está diseminado por el lienzo en vías distintas.

Todas las confusiones que hay con el arte de Duchamp provienen precisamente de no haber hecho esa distinción entre arte y obra de arte. Quizá por eso hay quien considera arte *La fuente*, sin darse cuenta de que la obra se extiende al contexto más que el objeto: dónde está, dónde se ha situado, cómo se ha contextualizado. El objeto, el urinario, no es arte; lo que sí es arte es dónde y cómo la colocó.

IMR. Entraríamos entonces en el concepto de “display” y de la disposición de las cosas, del que hablas cuando te refieres a Duchamp.

JNB. Efectivamente, en la conferencia combiné la idea de “tapiz” con la de “*patchwork*” porque considero que ya hay objetos fabricados como parte de un *patchwork* o tapiz de incrustaciones de obras enteras. Algo que creo que tiene

mucho futuro porque se ha hecho siempre. Ciertamente, el *ready made* no es una invención de Duchamp; su acierto está en darse cuenta de que existe un tipo de obra de arte, que se ha realizado en todas las épocas, consistente en utilizar objetos ya hechos y cambiarlos de contexto. La arquitectura Bizantina, por ejemplo, utiliza elementos profanos inadmisibles como figuras asociadas a la cristiandad y los “bautizan” por la adición de símbolos cristianos, como una cruz, de forma que un sátiro o un Hermes alado se convierten en ángeles. O las damas de un monumento funerario romano se convierten en un contexto cristianizado en la Virgen o en una Santa. Es una traducción de figuras ya hechas a otro contexto, que exige una nueva área semántica. Esto se ha hecho también en Oriente, concretamente en Japón, con el arte de la presentación o *Kazari*. En la casa tradicional japonesa es habitual encontrar un espacio singular, que llaman *tokonoma*, con un grabado, una vasija de bronce, una rama de cerezo o un laúd simplemente expuestos, o como *display*.

Creo que esta forma de plantear el arte tiene mucho futuro porque actualmente el mundo está muy construido, por lo que vamos a tener que acostumbrarnos a trabajar sobre construcciones existentes. Si tenemos una actitud estética con capacidad para aprovechar lo ya hecho podemos hacer objetos nuevos simplemente cambiándoles de significado. En la conferencia hablaba de Pikionis porque en su obra se nota claramente su conocimiento del arte bizantino, y del aprovechamiento que la arquitectura bizantina hizo de los monumentos griegos o romanos. Un acopio de materiales preexistentes que en la historia del arte llaman espolios, lo que descalifica esta forma de arte, aunque actualmente sea parte de lo que nos espera por vivir rodeados de muchas cosas ya hechas.

Es equivocado hablar de la muerte del arte; mientras el hombre viva existirá el arte. Lo que sí será cada vez más difícil es hacer obras de arte para algo específico o proyectos de arquitectura de nueva planta, frente a la utilización de restos o elementos preexistentes para crear una obra nueva. Actualmente ya hay arquitectos que siguen esta dirección, como es el caso de Lacaton y Vassal. Este planteamiento tiene sus leyes y hay que saber hacerlo, se tendría que aprender a trabajar con lo disponible desde las escuelas.

Creo que para los arquitectos son muy interesantes los ejercicios de *display*. Es como utilizar el juego de la caja de construcciones. Estos juegos infantiles pueden tener piezas ele-

JNB. The text in this catalogue includes an extremely precise description on the construction of the paintings, which are accumulations of strata, one on top of the other. I talk about the characteristics of each stratum, in a purely natural way that makes it easy to detect and reproduce the order I painted them in. I describe the relationship between the paintings and a virtual space that comes from manipulating the painting as I produce it. They are paintings with very contrasted structures. When you turn them and let gravity take over, they create an expansion of the picture into a virtual aureole of the painter's positions with respect to the picture that can be detected. The various splash types suggest the sound of dripping paint when you look at the picture. They are structures that communicate with beholders through sensations and they affect you physically because, although they are very abstract pictures, they exist in real life as the material nature or flow of things. They are the links art uses, as the soul of the painting, to communicate with beholders. We can participate in all these situations thanks to the memory we have of sensations we have experienced in our surroundings. It's easy to talk about a work of art, but it's far more difficult to talk about *art*. Sometimes it's because you don't know where they're coming from; perhaps because the aesthetic structures of this order have not been analysed in enough depth. When you look at the painting *Las Meninas* by Velázquez, for example, you look at how the fabrics and hair have been painted because these are structures you know and that you have physically touched at some time or other. When art historians talk to us about these paintings, they mention the subject, the room, the characters, but they never actually refer to the *art* that bursts from the canvas in different directions.

All the confusions that abound on Duchamp's art stem precisely from not having made this distinction between art and work of art. Perhaps that's why there are people who consider *Fountain* to be art, without realising that the work reacts with the context more than the object does: where it is, where it has been placed, how it has been contextualised. The object, the urinal, is not art. What is art is where and how it has been placed.

IMR. So we're talking about the concept of display and how things are arranged when you refer to Duchamp.

JNB. That's right. At the conference, I combine the idea of *tapestry* with the idea of *patchwork* because I believe objects

have already been manufactured as part of a patchwork or tapestry of inlays of complete works. I think this has got a great future because it's always been done. Duchamp didn't invent ready-made. He was wise enough to realise that there's a type of work of art, which has been produced throughout all the ages, consisting of using objects that have already been made and changing their context. Byzantine architecture, for example, uses profane elements that are not acceptable as figures associated with Christianity and it 'baptises' them by adding Christian symbols, such as a cross, so that a satyr or a winged Hermes become angels. Or ladies in a Roman funerary monument become the Virgin Mary or a saint in a Christianised context. It's a translation of already made figures into another context, which requires a new semantic area. This also occurred in the East, specifically in Japan, with the art of presentation or *kazari*. In traditional Japanese houses you can usually find a special space, which they call *tokonoma*, containing an engraving, a bronze dish, a cherry-tree branch or a lute simply laid out as a display.

I think this form of approaching art will become more popular because we live in a highly built-up world, so we're going to have to get used to working with existing constructions. If we have an aesthetic attitude that can take advantage of what has already been made, we can make new objects simply by changing their meaning. At the conference, I talked about Pikionis because you can clearly see his knowledge of Byzantine art in his work and how Byzantine architecture made use of Greek or Roman monuments. A stockpile of pre-existing materials that is called pillaging in the history of art, which disqualifies this form of art even though it is currently part of what awaits us as we are surrounded by many things that have already been made.

It's wrong to talk about the death of art because there'll be art for as long as man exists. However, it will become increasingly difficult to produce works of art for something specific or new architecture designs instead of using remains or pre-existing elements to create a new structure. There are already architects going in this direction, for example Lacaton and Vassal. This approach has its own laws and you need to know how to do it. Schools would have to teach how to work with what is available.

I think display exercises are really interesting for architects. It's like playing with construction sets. These children's toys can have basic pieces that are largely abstract, but old sets

IDEAS ENTRELAZADAS EN UN TAPIZ INFINITO. UNA CONVERSACIÓN CON JUAN NAVARRO BALDEWEG
IDEAS INTERTWINED IN AN INFINITE TAPESTRY. A CONVERSATION WITH JUAN NAVARRO BALDEWEG

Ignacio Moreno Rodríguez
 Eduardo Delgado Orusco
 Rubén García Rubio



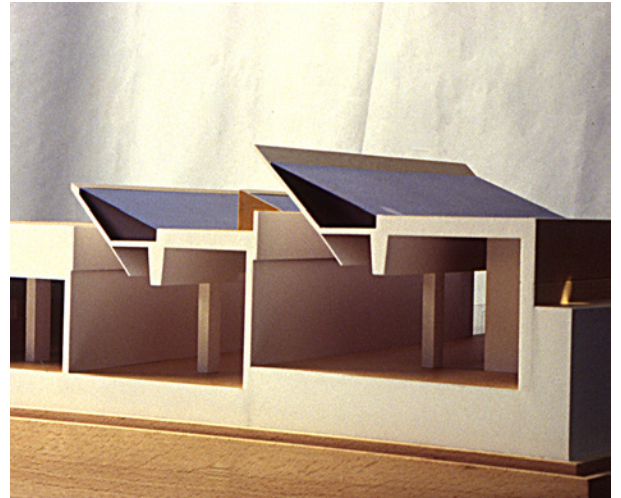
[Fig. 6] Juan Navarro Baldeweg, *La columna y el peso*, 1973.

[Fig. 6] Juan Navarro Baldeweg, *La columna y el peso* (*The Column and the Weight*), 1973.



[Fig. 7] Juan Navarro Baldeweg, *Novartis-Fabrikstrasse* 18, 2014.

[Fig. 7] Juan Navarro Baldeweg, *Novartis-Fabrikstrasse* 18, 2014.



[Fig. 8] Juan Navarro Baldeweg, maqueta del proyecto para el Centro de Investigación y Museo de Altamira, 2001.

[Fig. 8] Juan Navarro Baldeweg, model of the design for the Altamira Research Centre and Museum, 2001.

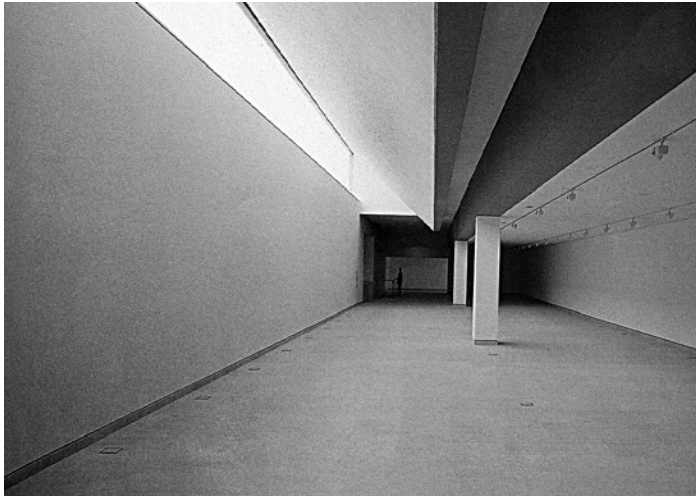
mentales, más o menos abstractas, pero también hay cajas antiguas con elementos ya formados como almenas, cubiertas, columnas, etc, de forma que el juego se utiliza por agregación de esas piezas. En la exposición de cajas de juguetes que organizó el Circulo de Bellas Artes de Madrid había una caja de juegos llamaba *Jerusalén*, con elementos arquitectónicos característicos que siempre daban como resultado un conjunto similar a la ciudad de Jerusalén. La diferencia entre el tapiz y el *patchwork* está aquí.

IMR. Cuando haces referencia a Duchamp o a Broodthaers, a propósito del concepto de “display”, sugieres la forma de trabajo de Brancusi en su taller de París utilizando y experimentando con diferentes configuraciones de sus obras.

JNB. Brancusi trabajaba con objetos hechos por el mismo; frente a la idea extendida de que utilizaba pedestales para sus esculturas, creo que es más acertado hablar de obras que ofrecen la posibilidad de crear una combinatoria de elementos contruidos de forma independiente. Cuando se hace referencia a sus piezas de madera en zig-zag, propias de la arquitectura popular rumana, al huevo de mármol, que es el recién nacido, o a los retratos de bronce pulido se piensa que la escultura es la última pieza que se apoya sobre un pedestal. Frente a esto, creo que Brancusi crea la disposición de esos objetos de manera diferente, de la misma forma que una lengua combina las palabras. En poesía también se puede entender el valor de las palabras como un *ready made*, algo que

es evidente en Mallarmé. La disposición de las palabras, o el *display*, produce un significado vago, pero acotado. Esto ocurre también en *La columna y el peso*, que considero una obra de *display art*, porque establece relaciones en nuestra comprensión mediante el diálogo de esos dos cuerpos. La columna, colocada junto al peso provoca nuestra consciencia de la fuerza gravitatoria y restringe otros posibles significados vinculados a la ornamentación, al orden o al estilo. El valor de esta pieza es haber situado dos cosas juntas para lograr un significado vago e impreciso, como siempre ocurre con la poesía. Esta vaguedad no implica que exista una falta de precisión respecto a todos sus posibles significados, sino una restricción o limitación de la interpretación de los mismos; es decir no añadimos nuevos significados, si no que los estamos reduciendo al destruir la interpretación de todos los posibles significados que puede tener cada objeto por sí mismo.

Quizá por esto me gusta afirmar que la arquitectura es transiti-va porque para que sea realmente grande tienes que tratar temas primordiales y conseguir que sea protagonista la luz, la gravedad o el cuerpo del hombre. Todas ellas configuran la caja o el sistema de coordenadas en el cual se instala la obra de arquitectura concreta, que en realidad es una reducción de algo mucho mayor. En este sentido, *La columna y el peso*, es una reducción de significado, pero a la vez te lleva a tener consciencia del gran espacio de la gravitación; sirve como vía o tránsito de las fuerzas gravitacionales. La arquitectura sirve para tener experiencias más allá de la obra completa.



[Fig. 9] Juan Navarro Baldeweg, Investigación y Museo de Altamira, 2001.

[Fig. 9] Juan Navarro Baldeweg, Altamira Research Centre and Museum, 2001.

also have ready-formed parts, such as battlements, roofs, columns, and so on, so the game is played by adding these pieces to each other. In the toy box set exhibition organised by the *Círculo de Bellas Artes de Madrid* [Circle of Fine Arts] there was a set called Jerusalem, with characteristic architectural pieces that always resulted in an assembly similar to the city of Jerusalem. This is where the difference between tapestry and patchwork lies.

IMR. When you refer to Duchamp or Broodthaers concerning the display concept, you suggest the way Brancusi worked in his workshop in Paris using and experimenting with several configurations of his works.

JNB. Brancusi worked with objects he had made. Rather than the widespread idea that he used pedestals for his structures, I believe we should rather talk of works of art that offer the possibility of creating a combination of constructed elements independently. When we refer to his wooden zigzag pieces, typical of Romanian popular architecture, to the marble egg, which is a newborn, or the polished bronze portraits, we think that the sculpture is the last piece placed on a pedestal. Instead, I think Brancusi creates the arrangement of these objects differently, in the same way as a language combines words. In poetry we can also understand the value of words as ready-made, which is obvious in Mallarmé. The arrangement of words, or the display, produces a vague yet narrow meaning. This



[Fig. 10] Juan Navarro Baldeweg en su estudio con Eduardo Delgado, Rubén García e Ignacio Moreno.

[Fig. 10] Juan Navarro Baldeweg in his studio with Eduardo Delgado, Rubén García and Ignacio Moreno.

also happens in *La columna y el peso* (*The Column and the Weight*), which I consider a work of display art because it establishes relationships in our understanding using the dialogue between these two bodies. The column, placed next to the weight, causes us to be aware of gravitational force and restricts other possible meanings linked to decoration, order or style. The value of this piece is placing two things together to achieve a vague and imprecise meaning, as always happens in poetry. This vagueness does not mean that there is a lack of precision in all its possible meanings, but rather a restriction or limitation in their interpretation. In other words, we don't add new meanings, but rather we reduce them by destroying the interpretation of all the possible meanings that each object could have by itself.

Perhaps that's why I like to say that architecture is transitive, because for it to be really great you have to deal with fundamental issues and manage to bring light, gravity or the human body to the fore. All of them form the box or the system of coordinates couching a specific work of architecture, which is actually no other than a reduction of something much larger than itself. Consequently, *The Column and the Weight* is a reduction of meaning, but at the same time it makes you aware of the huge gravitational space; it serves as a channel or passage for gravitational forces. Architecture serves to have experiences beyond the complete work.

**IDEAS ENTRELAZADAS EN UN TAPIZ INFINITO. UNA CONVERSACIÓN CON JUAN NAVARRO BALDEWEG
IDEAS INTERTWINED IN AN INFINITE TAPESTRY. A CONVERSATION WITH JUAN NAVARRO BALDEWEG**

Ignacio Moreno Rodríguez
Eduardo Delgado Orusco
Rubén García Rubio

EDO. En un reciente tribunal de tesis en el que participe te escuché una afirmación que me llamó la atención: “se ha acabado el tiempo de construir; hemos entrado en el tiempo de destruir”. ¿Cómo afecta este enunciado a la formación de los futuros arquitectos?

JNB. En un curso de doctorado definí esta idea como “estar del lado de la entropía”, aunque creo que no se llegó a interpretar adecuadamente. Entender la entropía no es estar del lado de la destrucción, sino ser consciente de ella. Construir siempre es destruir. Miguel Ángel es un escultor de la talla, que no es otra cosa que la destrucción sistemática de un paralelepípedo pétreo hasta alcanzar una figura. En ocasiones esas figuras son aún más emocionantes cuando están inacabadas y podemos apreciar el proceso destructivo. Algo que también le ocurre a las esculturas de Giacometti ya que, aunque aparentemente las construye añadiendo pellas de barro, lo cierto es que también resta materia por incisión y genera un efecto de permanente construcción y destrucción. Los arquitectos debemos ser conscientes de que al construir estamos destruyendo algo previo de la misma manera que Miguel Ángel, que al quitar material en sus esculturas tiene que ser consciente de las limitaciones del material o del equilibrio de las figuras ya que al extender un brazo pueden llegar a partirse. El rango de posibilidades de movimiento de una estatua está condicionado por las leyes de la gravedad y de la materia inerte. Los arquitectos pensamos que proyectamos por adición de pequeños elementos sin ser conscientes de la destrucción de materiales naturales, canteras, bosques, etc. que implica la construcción. Son temas que no se han atendido en nuestra formación. Recientemente comentaba en una conferencia que en las escuelas de arquitectura debería haber también cátedras de destrucción, como las hay de construcción, lo que puede provocar risa aunque sea muy serio.

EDO. ¿Por qué crees que tradicionalmente se ha valorado la acción positiva de construir y se ha obviado la destrucción que implicaba construir? ¿No crees que, al construir el ideal de un mundo mejor, lo que estamos haciendo es destruirlo?

JNB. Es algo que está en el lenguaje. Ante una afirmación del tipo: esta persona es buena, se podría pensar que estamos añadiendo una descripción y en realidad estamos restando todas las demás. Nombrar es en cierto modo acotar y reducir un concepto. Por eso creo que debemos aprender a utilizar semánticas vagas. Es algo que percibo en la poesía de

Mallarmé cuando usa palabras combinadas que se refieren a un estado psicológico, a una visión externa o incluso a un todo. El simple hecho de cambiar de escala y que aparezca la escala máxima, como en la reflexión en el espejo del septeto de la Osa Mayor en *Un coup de dés*. La simple cita del cambio de escala sugiere lo que ocurre con la presentación de objetos por medio del *display art*. Crees estar viendo un espejo, pero lo que ves son las estrellas de la Osa Mayor. Sólo con juntar palabras se establecen relaciones como si te movieras por el espacio. Se establecen relaciones vagas, propias de la poesía, que permiten simplificaciones, aunque no sean muy comprensibles, puesto que pretende hacer referencia al lugar donde te lleva. Los arquitectos deben aprender a no cerrar las interpretaciones

RGR. ¿Estas interpretaciones son también culturales? ¿Dependen geográficamente de un entorno y un tiempo?

JNB. Ciertamente. Me he dado cuenta que en Oriente tienen mucha más habilidad para trabajar con cierta vaguedad. Tienen una cultura muy desarrollada. En la conferencia utilizaba como ejemplo el jardín de piedra de Ryoanji en Kyoto, considerado como un monumento de la arquitectura, porque evidencia toda una cultura sobre la colección de piedras y su disposición como resumen de un paisaje. Una tradición que destaca la belleza de piedras encontradas simplemente por la disposición de un pedestal, como hacía Duchamp con la rueda de bicicleta. En la *Roue de bicyclette* la unión de dos objetos encontrados, como son un taburete y una rueda, transforma su significado en una obra de arte sobre un pedestal. La rueda manifiesta su belleza, como si se tratara de una escultura de *tensegrity* realizada por Naun Gabo o Le Ricolais, colocada sobre un pedestal. En los libros de arte oriental las piedras encontradas aparecen sobre un pedestal de madera, generalmente muy elaborado, con indicación de la fecha en que fueron combinadas, apropiadas o destacadas. Los arquitectos tenemos que acostumbrarnos a trabajar presentando y juntando objetos, de forma que los significados se alteran, se reducen, se intensifican o se amplían en una determinada coordenada. Creo que el futuro está en este tipo de intervenciones.

IMR. Podría pensarse que al hablar de los hilos se remite al pasado, como un discurso historicista. Pero la actualización de esos hilos en la arquitectura, ¿podría decirse que se realiza a través de la técnica contemporánea? Un esfuerzo que no se manifiesta de forma tan evidente en tus proyectos. ¿Cuál es el valor de la técnica en tus proyectos?

EDO. During a recent thesis defence, in which you participated, I heard you say something that grabbed my attention: ‘the time to build has come to an end; it is now time to destroy’. How does this statement affect the education of future architects?

JNB. I defined this idea in a PhD course as ‘being on the side of entropy’, although I believe that it wasn’t interpreted properly. Understanding entropy is not being on the side of destruction, but being aware of it. Building always involves destroying. Michelangelo was a sculptor who carved, and carving is no other than the systematic destruction of a stone parallelepiped until you achieve a figure. Sometimes these figures are even more moving when they are unfinished and we can appreciate the destruction process. This also happens with Giacometti’s sculptures since, although he apparently constructs them by adding dollops of clay, he also takes material away through incisions and he creates a constant effect of construction and destruction. We architects should be aware that when we build we are destroying something that existed before just as Michelangelo did; when he removed material in his sculptures, he had to be aware of the material’s limitations or the balance of the figures, since extending an arm could make them break. The range of possibilities of movement of a statue is conditioned by the laws of gravity and of the inert material. We architects think that we design by adding small elements without being aware of the destruction of natural materials, quarries, woodlands, and so on, which construction involves. These are subjects that have not been covered in our education. I recently commented at a conference that architecture schools should also have destruction departments just as they have construction departments. Although this might make people laugh, I’m deadly serious.

EDO. Why do you think the positive action of building has been valued and the destruction that constructing involves has been ignored so far? Don’t you think that by constructing the idea of a better world, what we are doing is destroying it?

JNB. That is something that is in language. When we hear a statement such as ‘this person is good’, we could think that we are adding a description when in actual fact we are playing down all the others. To a certain extent, giving a description limits and reduces a concept. That is why I think we should learn to use vague semantics. This is

something I perceive in Mallarmé’s poetry when he uses combined words that refer to a psychological state, an external vision or even a whole. Simply changing scale and the maximum scale appearing, as in the reflection in the mirror of the septet of stars forming the Ursa Major in *Un coup de dés*. The simple mention of changing scale suggests what happens with the presentation of objects using display art. You think you’re looking at a mirror, but what you’re seeing are the stars in the Ursa Major. Only by bringing words together can relationships be established as if you were moving through space. Vague relationships typical of poetry are established that allow simplifications, even if they are not very understandable, since the aim is to refer to the place it is taking you to. Architects must learn not to shut down interpretations.

RGR. Are these interpretations also cultural? Do they geographically depend on an environment and a time?

JNB. Of course. I have realised they are far more skilled at working with a certain amount of vagueness in the East. Their culture is very developed. At the conference, I used the stone garden by Ryoanji in Kyoto as an example. It is considered an architectural monument because its collection of stones evidences an entire culture and its arrangement summarises a landscape. A tradition that highlights the beauty of stones simply by an arrangement of a pedestal, as Duchamp did with the bicycle wheel. In the *Roue de bicyclette* the connection of two found objects, a stool and a wheel, transforms their meaning into a work of art on a pedestal.

The wheel manifests its beauty as if it were a tensegrity sculpture by Naun Gabo or Le Ricolais, placed on a pedestal. In books on Oriental art the stones found appear on a generally highly elaborate wooden pedestal with an indication of the date when they were combined, appropriated or highlighted. We architects need to get used to our work presenting and bringing together objects so that meanings alter, reduce, intensify or expand in a certain coordinate. I think the future lies in this type of intervention.

IMR. Speaking about threads could lead us to think that we are referring to the past, as in a historicist discourse. But could we say that these threads in architecture are updated using a contemporary technique? An undertaking that is not so obviously seen in your projects. What is the value of technique in your projects?

IDEAS ENTRELAZADAS EN UN TAPIZ INFINITO. UNA CONVERSACIÓN CON JUAN NAVARRO BALDEWEG
IDEAS INTERTWINED IN AN INFINITE TAPESTRY. A CONVERSATION WITH JUAN NAVARRO BALDEWEG

Ignacio Moreno Rodríguez
 Eduardo Delgado Orusco
 Rubén García Rubio

JNB. Es cierto que desde mis primeras obras la técnica ha estado muy presente. La instalación *Espejo Sonoro* (1972) me obligó a desarrollar y a idear un sistema de transductores para cuya construcción fue necesario solicitar la ayuda de un ingeniero. Como artista podía concebirlos, pero no era capaz de desarrollarlos. Algo similar ocurre con la estructura de la Biblioteca Hertziana, por ejemplo; técnicamente es extraordinaria para preservar los restos romanos y añade mucho al proyecto, pero creo que el proyecto sería igual si no considerásemos su contenido técnico. Aunque pueda reconocer que la estructura enriquece el proyecto, por lo que implica como transmisión de cargas gravitatorias al terreno, cuando la construcción se termina esta experiencia finaliza. Creo que en el futuro las emociones más fuertes no estarán en la técnica sino en un conocimiento mayor de nuestro propio cuerpo y de lo más cercano que nos rodea. Cuando defino la idea de que debemos estar del lado de la entropía, tan solo quiero hacer ver que debemos ser conscientes de la destrucción en todo lo que construimos.

En las escuelas de arquitectura hay una tendencia a nombrar técnicamente las cosas, y este concepto puede también definirse como un principio de la termodinámica, pero lo que me parece significativo es la actitud del hombre en general, no tanto la del científico. Considero que lo más importante de las primeras piezas que realicé en el MIT es que te ayudan a ser consciente de la luz del sol y su movimiento. Ya en esas piezas buscaba hacer cosas sin técnica, y quizá por este motivo prefiero que la técnica no tenga importancia, aunque en las obras pueda haber una complejidad técnica evidente. Por supuesto que tengo propuestas que me enorgullecen técnicamente, como ocurre con el proyecto de Novartis, en el que la fachada parece cerrada pero tiene ventanas detrás de las bandas de piedra que permiten la entrada del aire y el sonido exterior. Es una particularidad técnica compleja que enriquece la experiencia interior del edificio, ya que se puede oír en el interior del edificio el canto de los pájaros sin cambiar su apariencia externa.

Me interesan los aspectos técnicos relativamente, porque creo que mis propuestas tienen algo perverso y generan complejidades frente a lo establecido; como en el caso de Novartis donde la propuesta para ventilar por medio de estas pequeñas ventanas supuso un reto para calcular el sistema de climatización. Pero lo que realmente me interesa en este momento es tener mucha más consciencia de lo próximo. Creo que casi todos los temas que hacen referencia a la sostenibilidad son inmediatos. Tradicionalmente la arquitectura no se equivocaba en la posición, tamaño y orientación de una ventana, para que entrase sol en invierno, pero no

frio. Este futuro de la técnica sin tecnología para mí tiene mucha importancia.

Tan importante es un filtro físico para la privacidad como lo es la habitación, en donde considero que se crean filtros en nuestras relaciones sin necesidad de que sean físicos. Actualmente parece que todo debe tener una traslación física, como la construcción de un muro absorbente para conseguir aislamiento acústico, pero quizá sea más efectivo resolver esos problemas por medio de la *educación*. Creo que esa arquitectura invisible es la que puede resolver las situaciones extremas, más que los límites físicos. Porque, además, esa actitud permite que los problemas no se tengan que resolver con algo que se añade, sino que se resuelven sin tener que plantearlos. Es un menos es más llevado a la inacción.

IMR. Sin embargo, anular la técnica, ¿podría ocasionar el efecto contrario y potenciar otros aspectos meramente formales?

JNB. Pienso que la edad del formalismo ha terminado. Hasta no hace mucho se supeditaba la estructura y su economía a conseguir el asombro con una determinada forma. Existe un espectro de aspectos que puedan asombrar sin tener que violentar una estructura. Eso no quiere decir que haya sido negativo. Corregimos actitudes cuando empiezan a ser comunes; pero en su origen, cuando surgen arquitecturas con figuras acumuladas, como las que ha construido Frank Gehry, el resultado es asombroso. Se agradece que alguien investigue ese terreno. Posiblemente el formalismo sea algo finalizado desde hace unos años; creo que ahora no se arranca un proyecto con esos principios.

RGR. ¿Podemos estar más próximos a valorar la visión tangencial de las cosas que nos ofrece un punto de vista marginal?

JNB. Creo que habría que diferenciar los aspectos que han sido abandonados porque no se consideran importantes, pero que lo son. Me asombra que la arquitectura que trabaja con la luz, el peso y la motricidad de las personas no sea más consciente de la importancia que tienen estos temas. En muchos casos el lenguaje de esta arquitectura es muy pobre si lo comparamos, por ejemplo, con la arquitectura de John Soane. Creo que él era mucho más consciente de cómo introducir la luz en un edificio que lo que podemos apreciar actualmente en cualquier otro ejemplo de arquitectura moderna, donde el efecto de la luz suele ser muy plano en mi opinión. Creo que se ha olvidado cómo tratar la luz. Quizá este sea el motivo por el que me interesa manejar y conducir la luz de una manera deliberada para enfocar la

JNB. It's true that technique has been very present since my first works. The installation *Espejo Sonoro* (*Sound Mirror*, 1972) forced me to develop and devise a system of transducers and I had to ask an engineer to help me build it. As an artist I could conceive them, but I wasn't capable of developing them. Something similar happened with the structure of the Bibliotheca Hertziana, for example. Technically it is extraordinary for preserving the Roman remains and it adds a great deal to the project, but I believe the project would be the same if we didn't consider its technical content. Although I can recognise that the structure enriches the project, since it transfers gravitational loads to the ground, when the construction is finished, this experience ends. I think that in the future our strongest emotions will stem not from technique but from greater knowledge of our own body and the closest things around us. When I define the idea that we should be on the side of entropy, I only want us to see that we should be aware of the destruction in everything that we construct.

In architecture schools there is a tendency to give a technical name to everything and this concept can also be defined as a principle of thermodynamics. But I think the attitude of people in general is more significant than a scientist's. I think the most important aspect of the first pieces I made at MIT is that they help you be aware of the sunlight and how it moves. In those pieces I was already trying to do things without technique and perhaps that's why I prefer technique not to have any importance, even though technical complexity may be evident in the works. Naturally I have proposals that fill me with technical pride, such as the Novartis project, in which the facade seems closed but has windows behind the stone bands that let air and sound in from outside. It is a technically complex aspect that enriches your experience inside the building since you can hear birds singing inside the building without changing its external appearance.

I am interested in relatively technical aspects because I believe that my proposals are somewhat perverse and more complex than the established norm. This was the case of Novartis, in which the proposal to ventilate using small windows posed a challenge to calculate the climate control system. But what I was really interested in at the time was being far more aware of our surroundings. I believe that almost all subjects that refer to sustainability are immediate. Traditionally, architecture did not get the position, size

and orientation of a window wrong so that sunlight would enter in winter, but not the cold. This future of technique without technology is extremely important to me.

A physical filter is as important for privacy as a room, where I consider filters are created in our relationships without the need for them to be physical. It seems that everything should have a physical movement now, such as the construction of an absorbent wall to achieve noise insulation. But perhaps it's more effective to solve these problems with *education*. I think that invisible architecture can solve extreme situations more than physical limits. Because this attitude means that we don't have to solve problems by adding something, as they solve themselves without needing to be broached. It is less is more taken to inaction.

IMR. However, could overriding technique cause the opposite effect and strengthen other merely formal aspects?

JNB. I think the age of formalism has come to an end. Until recently, structure and its economy were put before achieving amazement with a certain form. There is a spectrum of aspects that can amaze without having to assault a structure. This does not mean that it has been negative. We correct attitudes when they start to become commonplace. But when they originate, when architectures arise with accumulated figures, such as those Frank Gehry built, the result is amazing. We are grateful if this field is explored. Perhaps formalism ended a few years ago. I don't think that a project starts with these principles now.

RGR. Are we closer to assessing the tangential vision of things that a marginal viewpoint gives us?

JNB. I think we have to distinguish aspects that have been abandoned because they are not considered important when they are. It never ceases to amaze me that architecture working with light, weight and people's mobility is not more aware of the importance of these issues. In many cases the language of this architecture is very poor if we compare it with John Soane's architecture, for example. I think he was far more aware of how to introduce light into a building than we can currently appreciate in any other example of modern architecture where the effect of light is usually very flat, in my opinion. I think architects have forgotten how to deal with light. Perhaps that's why I'm interested in manipulating and guiding light in a deliberate way

IDEAS ENTRELAZADAS EN UN TAPIZ INFINITO. UNA CONVERSACIÓN CON JUAN NAVARRO BALDEWEG
IDEAS INTERTWINED IN AN INFINITE TAPESTRY. A CONVERSATION WITH JUAN NAVARRO BALDEWEG

Ignacio Moreno Rodríguez
 Eduardo Delgado Orusco
 Rubén García Rubio

obra de arquitectura en ese sentido, o producir la emoción del equilibrio entre pesos tensionados. Todas mis piezas tienen esa intención de transmitir emociones como experiencia normal, no como algo excepcional. El proyecto de Altamira tiene unas losas inclinadas en los lucernarios que no muestran desde el interior su sistema constructivo, ya que están atirantadas desde la parte trasera.

A lo largo de la historia, en cada momento, se ha puesto énfasis en aspectos diferentes. Alvar Aalto introduce en el movimiento moderno una presencia de la organicidad, de lo que el cuerpo deja impreso en lo construido. Algo que también hace el expresionismo por medio de Hans Scharoun frente a Mies van der Rohe.

EDO. Resulta revelador escucharte hablar del arte como parásito, que entiendo tiene una traslación a la arquitectura como realidad misteriosa y esquiva. ¿Cómo crees que se podría contar a los alumnos de arquitectura la manera de hacerla aflorar?

JNB. Cuando hablo de que el arte es parásito de la obra de arte, utilizo como imagen de referencia un ser, el *arte*, que se apropia de otro ser, la obra de arte, para sobrevivir. Esta idea surge por mi interés en el arte de la caligrafía manual de oriente. Considero parasitario que un artista utilice un mensaje semántico casi trivial, con una caligrafía cursiva en libertad con pincel y tinta saltando en el espacio. Es un arte que vive parasitariamente en otro; un mensaje literario impregnado por el cuerpo del calígrafo, que pasa a ser más importante que el contenido del mensaje. Esto ocurre en todas las artes. Al hablar de cualquier pintura, podemos situarla en un contexto, hablar de la escena y de sus personajes, pero además, hay muchas otras cosas en el cuadro que son de índole parasitario, y que considero que son las que más cuentan.

No he visto todavía la exposición del Museo Nacional del Prado, titulada *Metapintura*, aunque me interesa mucho el nombre, porque creo tiene que ver con lo que estoy hablando. La tarjeta de la exposición utiliza un fragmento del cuadro de Velázquez *Las hilanderas o la fábula de Aracne*, que emociona por su luz, por las distancias que presenta o por las miradas de los personajes hacia el espectador.

Que el arte sea parasitario de la obra de arte es necesario porque si no se moriría. Esto es algo que advertí cuando estuve trabajando sobre el garabato, como dibujo sin objetivo alguno. Los niños, como nuevos seres humanos, hacen garabatos de forma espontánea en sus primeros años; pero

pronto lo adaptan a la figuración. En ellos, la representación gráfica del garabato vive como tal sólo en un primer momento. Investigué sobre el garabato porque, en el fondo, los pintores siempre estamos haciendo garabatos; pero también porque me llamó la atención que Frank Gehry utilizara la expresión “garabato” al hablar de los primeros dibujos de sus obras.

Rhoda Kellogg, la psicóloga infantil que estudió sobre las etapas del dibujo infantil, llegó a la conclusión de que los garabatos tienen tan sólo veinte unidades de acción, descritas como movimientos de la mano característicos; algo similar a la tabla de los elementos químicos que construyen la complejidad de nuestro mundo material. Cuando trabajé en el juego de café y té para Alessi hice muchos garabatos de forma inconsciente. Me di cuenta que llega un momento en que el garabato pierde interés porque se repiten los motivos aunque hagas nuevas combinatorias. Algo parecido le ocurre al grafiti, que tiene un trazo aburrido porque repite gestos manuales muy parecidos. Para que sobreviva el garabato es necesario que esté asociado a algo más, en otro tipo de cuerpo. Esto también puede ocurrir con la pintura abstracta que estoy haciendo actualmente. Creo que los artistas abstractos sintieron el envejecimiento de su arte y sufrieron por ello, como le ocurrió a Jackson Pollock, o a Mark Rothko.

En la arquitectura hay muchísimos cuerpos que habitan dentro de lo que sería propiamente la arquitectura. En este sentido Semper fue extraordinario, el origen textil de la arquitectura proviene del revestimiento y acoplamiento de las artes. Todo ornamento proviene de la impregnación rítmica del espacio indefinido. Si queremos sentir algo más en la arquitectura introducimos ritmo, como una especie de palpitación, del mismo modo que el niño se duerme cuando la madre le acuna y le canta. El tejido se hace con un ritmo que pasa entre unas líneas (la urdimbre y la trama) y esta es una de las esencias del arte. En mis textos nunca critico el ornamento, porque considero que es la gran obra de arte que se ha hecho históricamente. Creo que en el futuro los museos tendrán más importancia como contenedores de distintas formas de ornamentación que por la especificidad de las pinturas. Es impensable la vida si no es acompañada de una colonización rítmica. El ornamento es la colonización del espacio por el tiempo, el tiempo da sentido al espacio porque está pautado.

Todas las arquitecturas emocionantes están pautadas, como ocurre al recorrer las naves de Brunelleschi o Alberti; en su interior se puede oír una complejidad rítmica continua, un aumento de ritmo que crea sorpresas, pausas, interrupciones, etc. Esa es la esencia y el alma parasitaria del arte. Las

to steer the architectural work in this direction or produce a feeling of balance between tensioned weights. All my pieces aim to convey emotions as a normal experience, not as something exceptional. The Altamira project has some sloping slabs in the skylights that do not show their construction system from the interior as they are cable stayed from the back.

Throughout history emphasis has been placed on different aspects at different times. Alvar Aalto introduces a presence of organicity into modern movement, what the body leaves imprinted on constructed matter. This is something that Hans Scharoun's expressionism brings compared with Mies van der Rohe.

EDO. Hearing you speak about art as a parasite is a revelation, which I understand can transfer to architecture as a mysterious and elusive reality. What means can we use to tell architecture students how to make it emerge?

JNB. When I say that art is a parasite of a work of art, I use a being, *art*, as a reference image that appropriates another being, the work of art, to survive. This idea arose from my interest in the manual art of Eastern calligraphy. I believe it is parasitic for an artist to use an almost trivial semantic message with free calligraphy in italics with a paint brush and ink leaping into space. It's an art that lives parasitically in another; a literary message impregnated by the calligrapher's body, which becomes more important than the content of the message. This happens in all art forms. When we speak about any painting, we can situate it in a specific context, talk about the scene and its characters, but there are also many other things in the picture that are parasitic in nature, and which I think are more talked about.

I haven't yet seen the exhibition in the Prado National Museum entitled *Metapainting*, even though I'm really interested in the name, because I believe it's about what I'm talking about. The exhibition card uses a fragment of the painting by Velázquez entitled *Las hilanderas* o la fábula de Aracne (*The Spinners* or *the Fable of Arachne*), which is fascinating because of its light, the distances it presents and the way the characters look at the beholder.

Art has to be a parasite of a work of art because otherwise it would die. I found this out when I was working on scribbling, as a drawing with no purpose. As new human beings, children scribble spontaneously when they are very young, but they soon adapt it to imagination. The graphic rep-

resentation of scribbling as such only lives on in them at the very beginning. I investigated scribbling because, when all is said and done, we painters are always scribbling. But also because I found it interesting that Frank Gehry used the expression 'scribble' to talk about the first drawings of his works.

Rhoda Kellogg, the child psychologist who studied the stages of children's drawing, came to the conclusion that scribbling only has 20 units of action, described as characteristic hand movements. A bit similar to the table of chemical elements that construct the complexity of our material world. When I worked on the Alessi tea and coffee set, I scribbled a lot unconsciously. I realised that there comes a time when scribbling is no longer interesting because the motifs are repeated even though you do new combinations. Something similar happens with graffiti, which has a boring outline because very similar manual gestures are repeated. If scribbling is to survive, it needs to be associated with something else, in another type of body. The same thing can happen with the abstract painting I am currently producing. I think that abstract artists felt their art was ageing and suffered as a result; this happened to Jackson Pollock and Mark Rothko.

In architecture there are many bodies that exist within what could properly be termed architecture. Semper was extraordinary in this respect. The textile origin of architecture comes from the coating and coupling of arts. Every adornment comes from the rhythmic impregnation of undefined space. If we want to feel something more in architecture, we introduce rhythm, as a kind of palpitation, in the same way as a child falls asleep when his mother rocks him and sings to him. Fabric is made with a rhythm that goes between lines (the warp and the weft) and this is one of the essences of art. I never criticise adornment in my texts because I believe it is the great work of art that has historically been produced. I think that in the future museums will be more important as containers of various forms of decoration than for the specific nature of their paintings. Life is unthinkable if it is not accompanied by a rhythmic colonisation. Adornment is the colonisation of space by time; time gives meaning to space because it is staved.

All exciting architectures are staved. This happens in the naves by Brunelleschi and Alberti where you can hear a continuous rhythmic complexity as you walk inside, an increase in rhythm that creates surprises, pauses, interruptions, and

IDEAS ENTRELAZADAS EN UN TAPIZ INFINITO. UNA CONVERSACIÓN CON JUAN NAVARRO BALDEWEG
IDEAS INTERTWINED IN AN INFINITE TAPESTRY. A CONVERSATION WITH JUAN NAVARRO BALDEWEG

Ignacio Moreno Rodríguez
Eduardo Delgado Orusco
Rubén García Rubio

artes dan la oportunidad a este tipo de vida, y la obra de arte permite que se instalen esas estructuras subterráneas. Cuanto antes lleguemos a ella, mejor. De la misma manera que cuanto antes lleguemos a la idea de la emoción pura de la luz, mejor. Según este principio la esencia de la arquitectura está en las coordenadas del hombre. Es una arquitectura intangible que está en todas partes, no tiene principio ni fin. Hay que hacerla ver en las obras concretas; es una apropiación de lo general en una obra más particular.

IMR. Para terminar, de la misma manera que la pregunta anterior pedía un consejo para los alumnos, ¿cuál sería el consejo para los profesores?

JNB. Si estuviera actualmente en una escuela haría ejercicios de “*display*”, de forma que con los medios mínimos el alumno propusiera qué se puede hacer para que algo cambie de significado. También se podrían estudiar históricamente casos de este tipo que pusieran de manifiesto cómo cambió todo cuando se hizo algo que estaba bien.

so on. That is the essence and the parasitic soul of art. Arts give this type of life an opportunity and a work of art allows these underground structures to be installed. The sooner we get there, the better. Just as the sooner we arrive at the idea of the pure emotion of light, the better. Based on this principle, the essence of architecture lies in the coordinates of man. It is an intangible architecture that is everywhere; it has no beginning or end. We have to ensure it is seen in specific works. It is an appropriation of something general in a more particular work.

IMR. To finish, in the same way as the previous question asked further advice for students, what would be your advice for teachers?

JNB. If I was currently in a school, I would do display exercises so that students could put forward proposals on what could be done using minimal resources to change the meaning of something. They could also study the history of cases that can highlight how everything changed when something good was produced.