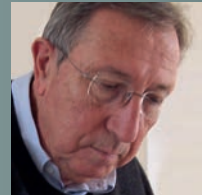


conversando con...
in conversation with...



JUAN NAVARRO BALDEWEG

Carlos L. Marcos

doi: 10.4995/ega.2013.1683

**LA ARQUITECTURA COMO NEXO
ENTRE EL LOCUS, EL OBJETO
Y EL SUJETO**

**ARCHITECTURE AS A CONNECTION
BETWEEN THE LOCUS, THE OBJECT
AND THE SUBJECT**

*Continuación de la entrevista a Juan Navarro Baldeweg publicada en el número 22
Continuation of the interview with Juan Navarro Baldeweg published in the issue 22*



La arquitectura de Juan Navarro Baldeweg está permeada por su obra plástica de forma inequívoca; estas páginas nos invitan a adentrarnos en estas relaciones de *contaminación* entre las distintas disciplinas a las que dedica su obra.

En su arquitectura Navarro intenta dejar constancia, más allá de la necesaria objetualización de los límites físicos que le son propios, de las relaciones de lo arquitectónico con el lugar –un preexistencia–, el habitante –un sujeto– y de cómo la percepción que éste tiene de la arquitectura –una fenomenología– determina la forma en la que ésta habrá de ser entendida.

Juan Navarro constituye una de esas excepciones que nos retrotraen a épocas del humanismo por lo polifacética de su producción y por la manera de tejer una red relaciones transdisciplinares que enriquecen toda su obra y, en particular, su arquitectura. No se puede entender ésta sin tener noción de dichas relaciones anidadas entre las distintas constelaciones de su producción.

(Esta entrevista es continuación de la primera parte, publicada en el número 22 de la Revista EGA).

Juan Navarro Baldeweg's architecture is unmistakably permeated by his plastic work; these pages invite us to dive into these contaminating relationships between the different disciplines which he works on.

In his architecture, Navarro tries to make evident, beyond the necessary objectification of its own physical limits, the relations between architecture and place –a pre-existence–, the inhabitant –a subject– and in which way the latter's perception of architecture –a phenomenology– determines how it should be understood.

Juan Navarro is one of those exceptions that take us back to the times of Humanism because of his versatile production and the way in which a trans-disciplinary relationships network is woven enriching all his work and, particularly, his architecture. It cannot be understood without having a notion of these nested relationships between the different constellations of his production.

(This interview is a continuation of the first part, published in Issue 22 of Revista EGA).



Carlos Marcos: Me interesa tu idea de relacionar el tema del *ready-made* con la arquitectura, de la obra y su contexto previo.

Juan Navarro: De hecho, hay toda una tendencia actualmente en la arquitectura que conduce a hacer menos, no sólo por el momento de inevitable austeridad que estamos viviendo, sino por una ideología que surge de que toda la naturaleza está tocada ya por la mano humana. El aprendizaje en ese tipo de reconversión de lo ya existente en algo nuevo, por ese lado semántico, es uno de los intereses más grandes que podemos tener. En el jardín de Ryokan, las rocas en el patio son encontradas. La mezquita de Córdoba está llena de capiteles corintios sacados de monumentos anteriores de los romanos.

C.M.: Pero en la mezquita de Córdoba hay también una apropiación del lugar y del significado de lo sagrado; el hecho de colocar la catedral sobre la mezquita como símbolo de la reconquista. Es decir, edificar la catedral dentro de la mezquita utilizando, por ejemplo, esos capiteles que ya habían sido usurpados de otra cultura al igual que la mezquita había ocupado el lugar de una basílica visigoda anterior.

J.N.: Está muy bien lo que dices, pero claro, está en la línea esa de hacer un nuevo uso de algo ya existente alterando más o menos la morfología. A veces hay partes o fragmentos que no se alteran para nada porque ya existen...El pensamiento del arquitecto y en gran medida también el de los profesores debería fomentar una inteligencia del alumno alejada de lo morfológico pensando en este tipo de sintaxis. Eso creo que es muy interesante y abre un campo, un territorio completo de trabajo. Ahora soy emérito pero me gustaría muchísimo si fuera un profesor joven establecer toda una serie de ejercicios de esta índole.

Antes me refería a mi reticencia a utilizar la palabra espacio. Siempre me he negado a hablar de la arquitectura como algo que no esté unido a la contemplación. La arquitectura es la experiencia de algo que hemos construido.

C.M.: La arquitectura surge del acto de la delimitación porque hay una percepción de ese espacio *previo* distinta; un poco la idea clásica del espacio frontal, perspectiva, frente a la visión de reojo que es la que nos da la sensación envolvente del espacio, pero también aquí aparece un horizonte vinculado al campo visual.



Apunte del Palacio de Congresos y Exposiciones de Salamanca en su entorno. © Navarro Baldeweg

Sketch of the Congress and Exhibition Centre of Salamanca in its immediate surroundings.

© Navarro Baldeweg



J.N.: El horizonte de los que se sientan en el suelo, por ejemplo, es muy distinto del horizonte occidental en el que nos sentamos en sillas o estamos en pie; ésa ya es una diferencia cultural inmensa. La mera posición está dictando un tipo de arquitectura. Es decir, hay un tipo de arquitectura sin muros y sin nada simplemente por el hecho de ser como somos biológicamente y debido a factores culturales. Hablo con mucha frecuencia de la *habitación previa*, de una arquitectura anterior que debemos hacer más transparente para llegar a ella cuanto antes. Esto abunda en la idea de que la arquitectura no existe como tal, en sí misma, como objeto. Deberíamos distinguir entre dos cosas: el objeto mismo y la arquitectura como experiencia de ese objeto.

C.M.: La relación entre el sujeto y objeto, la experiencia vivencial...Me interesa volver al tema del encuadre y su relación con la arquitectura como recurrencia en tu obra. En la *Casa de la lluvia*, una de las primeras obras construidas, hay un juego de simetrías y asimetrías, como en los *Vencejos* o en los *Narcisos*. Es el mismo motivo que encontramos en algunos de tus proyectos como la *Marina de Arrecife*, en el *Palacio de Festivales* de Santander, en la intervención de Puerta de Toledo o más recientemente en tu proyecto para la ampliación del Reina Sofía en los que hay varias simetrías superpuestas, ¿se relacionan con tu pintura; con series como la de los *Narcisos* o *Kouros*?

J.N.: Hace tiempo escribí un texto que se titulaba “*Movimiento del ojo, movimiento ante el ojo*”, que se podría haber llamado *Sobre la simetría*. El tema de la simetría me interesó mucho porque

la simetría atravesaba con facilidad los distintos géneros expresivos: la pintura, la escultura y la arquitectura, también una constelación. Me llegó a obsesionar, me encantaba. La *Casa de la lluvia* tiene dos brazos que ya en sí mismos son una simetría, una simetría no muy explícita, precisamente para que te fijas en ella, y uno de los hastiales enfrentado al otro, que por circunstancias del terreno tiene una proporción un poco más alta; sin embargo, la ventana tiene la proporción del otro testero, no sé si te has dado cuenta. Es decir, la ventana es una homotecia de la otra, de manera que está conscientemente apelando a la simetría. Hablar de Narcisos o de Eco, en el fondo, es llevar la simetría a la arquitectura. La simetría, la semejanza y el ritmo.

C.M.: En el fondo estamos hablando siempre de orden, y entiendo que la simetría es un tipo de orden también. Además el concepto originario de los griegos no se refiere únicamente a la simetría axial, que es una reducción del concepto general en el que un elemento es tomado como referente y sirve para relacionar las partes con el todo y éstas entre sí, pero no necesariamente el eje.

J.N.: El libro de Weyl sobre la simetría habla del concepto de ritmo. Una serie, o sea, el que una cosa esté al lado de otra no explora todas las posibilidades de la simetría. La simetría es potentísima cuando una cosa *reaparece* en el espacio; el concepto de simetría es un enlace a distancia. Ves una cosa y la misma a una determinada distancia, sin nada entre medias. Es el propio arquero, Apolo, el que daña o toca a distancia las cosas. No es un cuerpo a cuerpo, sino que es una flecha que atraviesa el espacio y llega a otro punto.

Carlos Marcos: I am interested on your idea of relating the subject of the ready-made to architecture, of the work and its pre-existing context.

Juan Navarro: In fact, nowadays there is quite a trend in architecture leading to do less, not only because the time of necessary austerity we are going through, but because of a belief emerging from the fact that all nature is already touched by human hands. Training ourselves in the conversion of the existing in something new, on the semantic side, is one of the greatest interests that we may have. In the garden of Ryokan, for example, the rocks in the yard are found. The Cordoba mosque is filled with Corinthian capitals taken from earlier monuments of the Romans.

C.M.: But in the Cordoba mosque there is also an appropriation of the place and of the connotation of the sacred, the placing the cathedral over the mosque as a symbol of the reconquest. That is to say, building the cathedral within the mosque grounds using, for example, those capitals which had been usurped from a different culture just as the mosque had taken the place of an earlier Visigothic basilica.

J.N.: What you are saying is very interesting, but of course, follows the same philosophy of making a new use of the existing altering somewhat its morphology. Occasionally, there are parts or fragments which remain unchanged because they already exist...

Architects thought and greatly that of professors should encourage a student intelligence driven away from the morphological thinking on this type of syntax. I think that is of great interest and opens a new field, a full working ground. At present I am an emeritus professor but if I were a young teacher I would be very interested in proposing a whole series of exercises of this kind. Earlier, I was referring to my reluctance towards the use of the word space. I have always refused to talk about architecture as something that is not connected to contemplation. Architecture is the experience we have of something that has been built.

C.M.: Architecture emerges in the act of delimitation because there is a different perception of that *previous* space; more or less the classical idea of the frontal perspective space in contrast with the sideway vision which is what gives us the



feeling of enveloping space, but again a horizon linked to the visual field appears.

J.N.: The horizon of those sitting on the floor, for example, is very different from the western culture horizon in which we sit in chairs or stand upright; that is a huge cultural difference. The mere position is suggesting a type of architecture. That is, there is a kind of architecture without walls or anything else simply because of our own physicality and due to cultural factors. I frequently speak of the *previous room*, of a previous architecture that must be made transparent to get to it as soon as possible. It abounds on the idea that architecture does not exist as such in itself, as an object. We should distinguish between two things: the object itself and architecture as the experience of that object.

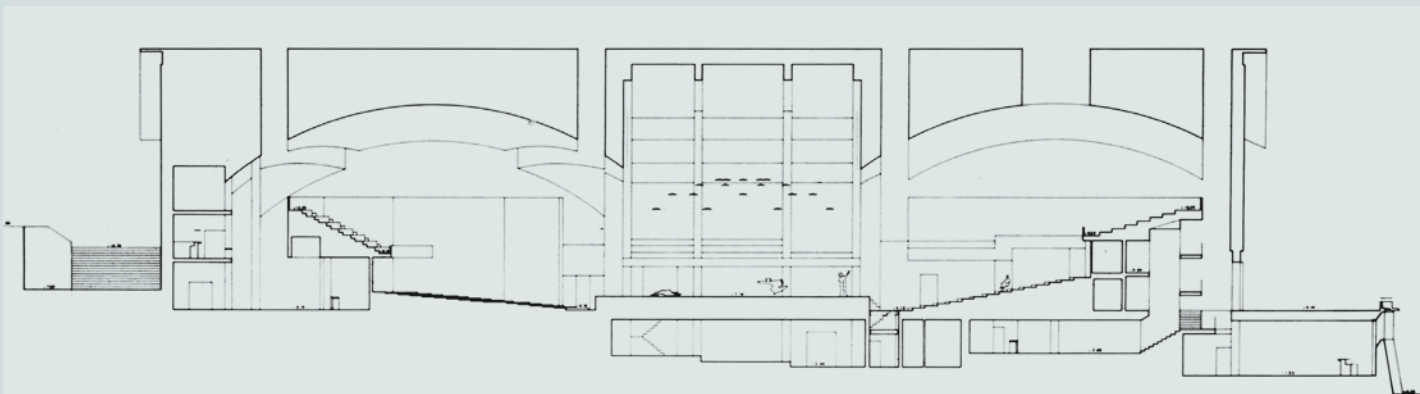
C.M.: The relationship between subject and object, the existential experience... I am now interested in returning to the subject of the frame and its relation

C.M.: La repetición y el módulo que en el fondo son otra manera de ordenar partes entre sí. Hay un texto de Giorgi Kepes que supongo que alguna influencia habrá tenido –*Módulo, simetría y proporción*, me parece recordar– que abordaba el tema de esos elementos en la constitución de un orden, un tema que luego han desarrollado algunos como Alexander a propósito de la idea de orden y de patrón. Me viene a la cabeza ahora el Centro Cultural de Villanueva de la Cañada en el que tocas este tema a través de los lucernarios longitudinales, como diafragmas, que ordenan el espacio de las salas mientras las bañan de luz. Un tema que se repite en varios proyectos, en instalaciones y esculturas e

incluso en algunos de tus cuadros en los que haces de luz ordenar el lienzo y parecen penetrar en un espacio evocando arquitecturas ¿cómo abordas el tema de la luz en tu arquitectura?

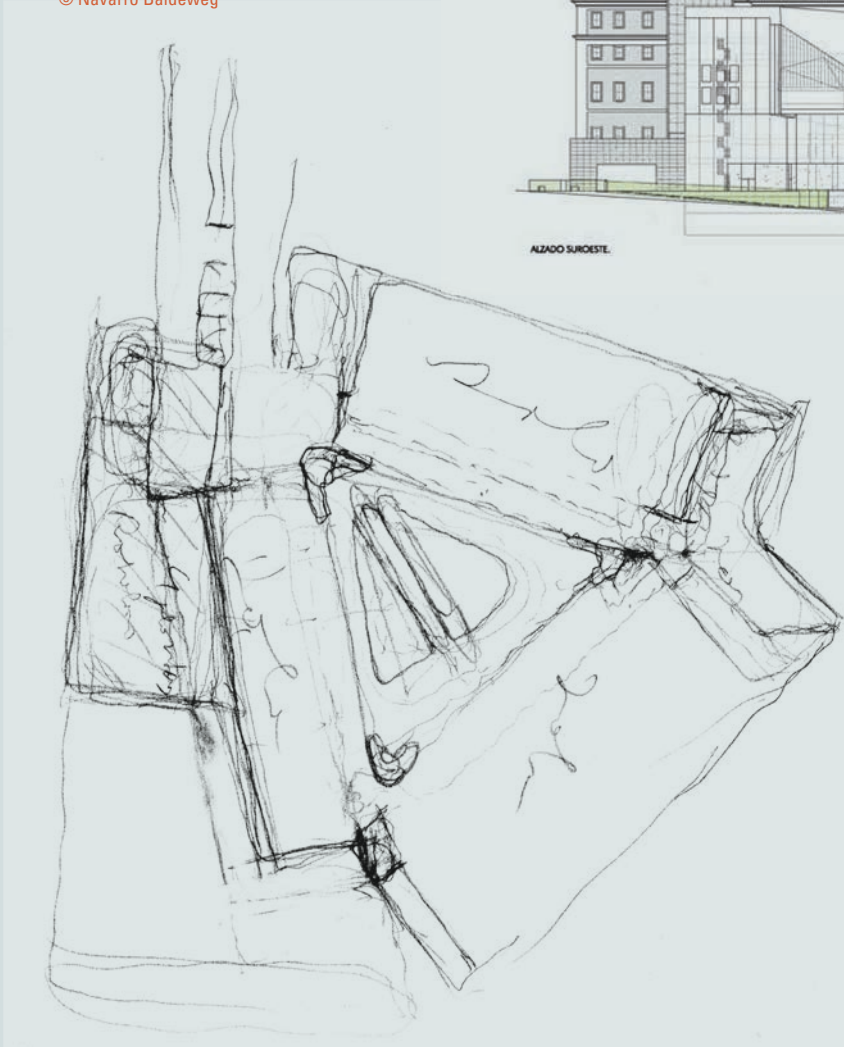
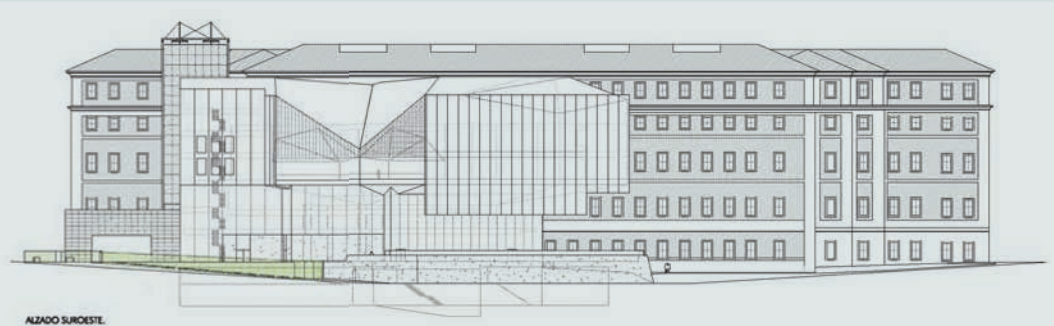
J.N.: En mi caso hay una manipulación de la luz; algo parecido a cómo maneja la luz Utzon, como algo canalizado. La luz en los proyectos que has mencionado es intencionadamente la creación de un espacio de luz universal en el cual se abre camino la luz indirecta. No es que esté la luz, es que está manipulada, está transformada.

C.M.: Una luz que se aborda de forma singular en la biblioteca Hertziana; un proyecto que es también ejemplo de otra actitud reseñable cuando intervienes en el patrimonio existente: lo haces de





- < *Arriba: Vencejos*
Abajo: Sección longitudinal del Palacio de Festivales de Santander
© Navarro Baldeweg
- < *Top: Swifts*
Bottom: Cross section of the Festival Centre in Santander
© Navarro Baldeweg



Arriba: Proyecto de ampliación del Museo Reina Sofía. © Navarro Baldeweg
Abajo: Casa de la lluvia. dibujo © Navarro Baldeweg, fotografía © J.P. Bidegain
Top: Extension project for the Reina Sofia Museum. © Navarro Baldeweg
Bottom: House of rain. drawing © Navarro Baldeweg, photography © J.P. Bidegain





to architecture as something recurrent in your work. In the *Casa de la lluvia* (*House of the rain*), one of your first built works, there is a set of symmetries and asymmetries, as in the *Vencejos* (*Swifts*) or in the *Narcisos* (*Narcissus*). It is the same motif we find in some of the projects such as *Marina de Arrecife* (Marina in Arrecife), the *Palacio de Festivales de Santander* (Festival Centre in Santander) or in the intervention in *Puerta de Toledo* and, more recently, in your proposal for the enlargement of the Reina Sofia Museum where there are several overlapping symmetries. Are they related to your painting, with series such as that of *Narcisos* or *Kouros*?

J.N.: Some time ago I wrote a text titled "*Movimiento del ojo, movimiento ante el ojo*" (*Eye's movement, movement before the eye*), which could have well been titled "*Sobre la simetría*" (On symmetry). The question of symmetry interested me because it easily traversed different expressive genres: painting, sculpture and architecture, a constellation in itself. I became obsessed about it, I loved it. The *Casa de la lluvia* has two wings which are themselves a symmetry, not a very explicit symmetry, just intended so to be noticed. One of the gables facing the other is of a slightly higher proportion due to the topography; however its window has the proportion of the other end wall, I don't know if you have noticed it. That is, the window is a dilation of the other, so that it is consciously appealing to the symmetry. Talking of *Narcisos* or *Echo* is, basically, bringing symmetry to architecture. Symmetry, similarity and rhythm.

C.M.: In essence we are always talking about order, and as I understand it symmetry is a type of order itself. Moreover, the genuine Greek concept does not solely refer to axial symmetry, being it a reduction of the general concept in which an element is taken as a reference and is used to relate the parts to the whole and these among themselves, but not necessarily the axis.

J.N.: Weyl's book on symmetry addresses the concept of rhythm. A series, that is, one thing next to another does not really explore all the possibilities of symmetry. Symmetry is extraordinarily powerful when a thing *reappears* in space; the concept of symmetry is a connection through distance. You see one thing and at certain distance the very same thing, with nothing in between. It is the archer himself, Apollo, *harming* or *touching* things at a distance. Not a hand to hand combat, but an arrow flying through space and reaching another point.

C.M.: After all, repetition and module are, in fact, an alternative way to impose an order among parts. There is a text by Giorgi Kepes which I presume might have had some influence on you – *Module, Symmetry and Proportion*, I seem to remember – that addressed the issue of these elements in the constitution of an order, a subject later developed by some like Alexander regarding the idea of order and



manera respetuosa pero profundamente transformadora respecto de las preexistencias. De forma que podríamos hablar de un cierto equilibrio entre el edificio existente, la articulación de la que hablabamos antes en el *ready-made* y la forma de introducir la luz en el proyecto que contrasta con la sombra intensa de la boca del *mascherone* de la portada por el que se accede al edificio...

J.N.: Es una obra pensada conceptualmente, y pensada a través de la luz como algo que se refleja. Y luego tiene esa estructura mental del paso brevísimo a través de la boca del *mascherone* que se transforma, digamos por la garganta, en una especie de lugar vacío, luminoso, relativamente luminoso porque son varias plantas, con un deflector inclinado para la luz que es la pared que te encuentras muy próxima y que dirige la vista hacia

los lados. Es como si hubieras pasado de las tinieblas a la iluminación, tiene un discurso conceptual, simbólico.

C.M.: La metáfora visual de la luz como conocimiento...

J.N.: Eso se ha hecho físico en la obra, aunque la gente no lo experimente como algo simbólico, o quizás sí, no lo sé, pero está. No sé si lo dices por algo en concreto...

C.M.: Lo digo por la imagen de la sección fugada del proyecto de Boullée para la Biblioteca Nacional, con el espacio escalonado en los laterales y la gente leyendo; hay como una alegoría del conocimiento...

J.N.: ¿Sabes quién influye más conscientemente en esta obra? Labrouste en SainteGeneviève, que tiene efectivamente ese paso, cuando entras por abajo, as-

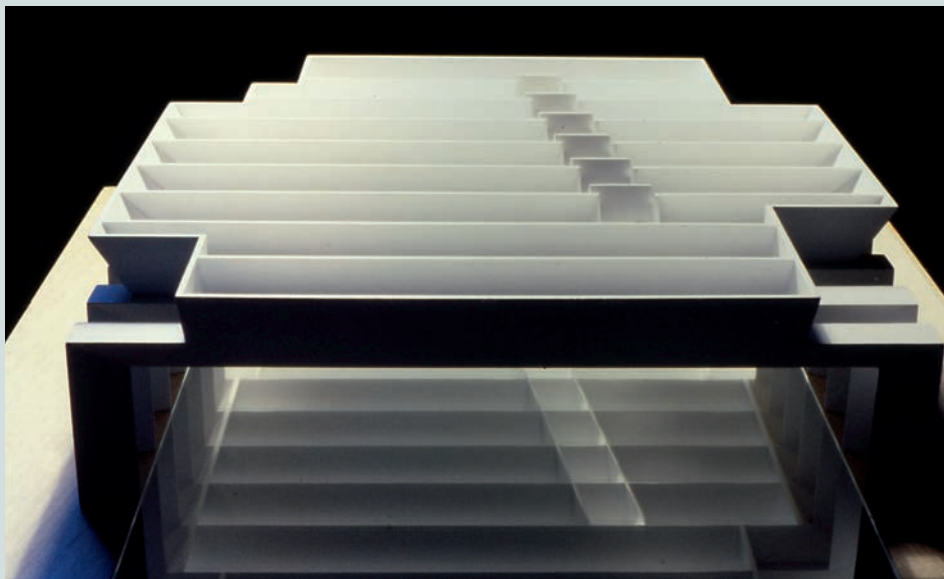
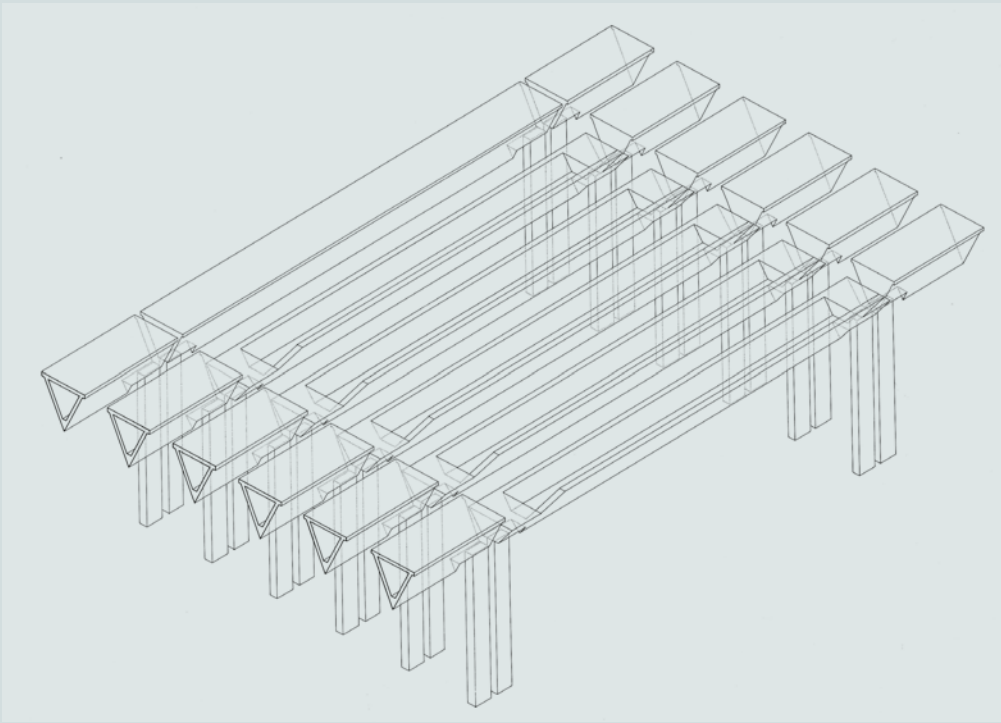


Centro Cultural en Villanueva de la Cañada

© Navarro Baldeweg

Cultural Center in Villanueva de la Cañada

© Navarro Baldeweg



pattern. It now comes to my mind the Cultural Center in Villanueva de la Cañada in which you address this issue through the longitudinal skylights, almost diaphragms, ordering the space of the rooms while bathing them in light. A recurrent theme in several other projects, installations, and sculptures including some of your paintings in which light beams order the canvas and seem to penetrate a space evoking architectures, how do you approach the subject of light in your architecture?

J.N.: In my case light is manipulated; something similar to the way Utzon handles light, as something channelled. The light on the projects you mentioned is intentionally creating a space of universal light in which indirect light finds its way. The light is not simply there; it is manipulated, it is transformed.

C.M.: A light that is dealt with in a special way at the Hertzian Library; a project that is also an example of a remarkable attitude when you work on the existing heritage: you do it respectfully nonetheless in a deeply transforming way with regard to the pre-existing. We could thus talk about a certain balance between the existing building, the articulation of which we spoke earlier regarding the *ready-made* and the way in which the light is introduced into the project in contrast to the dark shadow of the *mascherone's* mouth at the entrance to gain access to the building...

J.N.: It is a work designed conceptually, and conceived through light as something reflected. And then there is the mental structure of a brief passage traversing the *mascherone's* mouth and transforming itself, let's say through the throat, into an empty place, bright, relatively luminous because there are several floors, with the wall working as a tilted light deflector which you find yourself next to directing the view sideways. It is like you would have passed from darkness to brightness, it has a conceptual, symbolic discourse.

C.M.: The visual image of light as knowledge...

J.N.: It has become physical in this work, though people might not experience it as something symbolic, or maybe they do, I do not know, but it is there. Are you referring to it for any special reason?

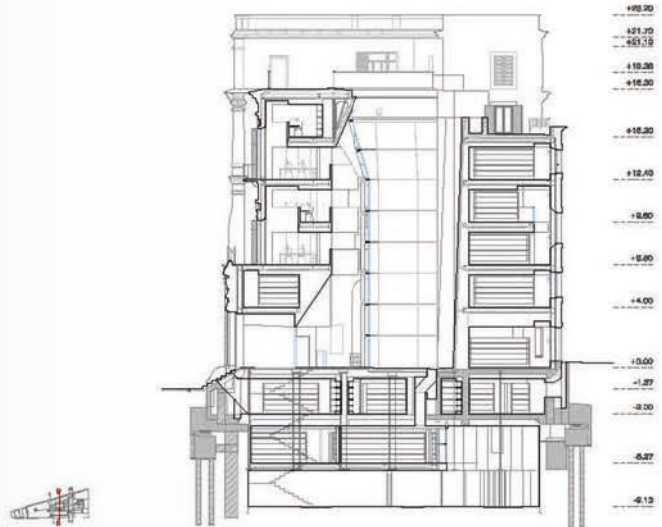
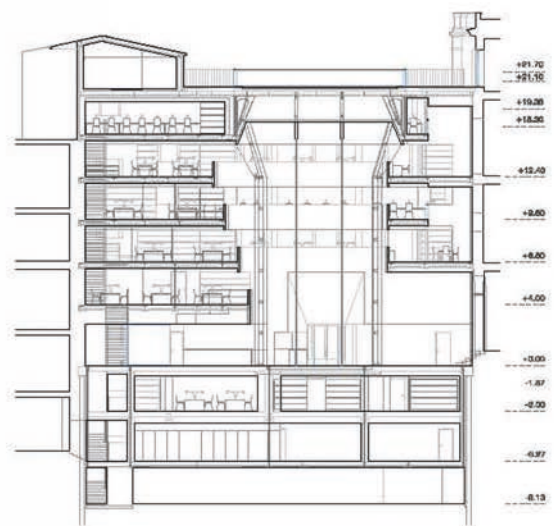
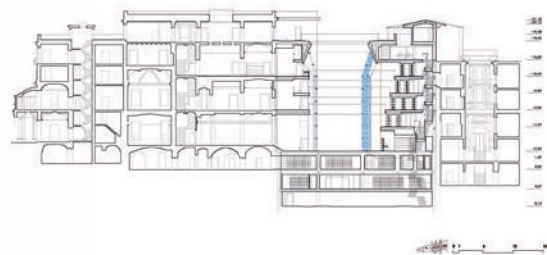
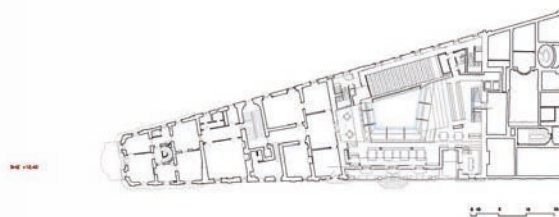
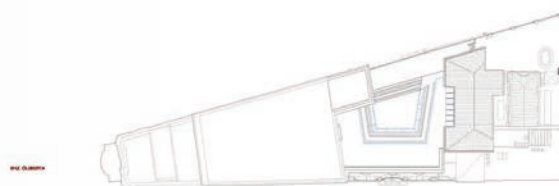
C.M.: Well, I am thinking on the image of the sectioned perspective interior view by Boullée for the National Library, with the tiered space to the sides and the people reading, it is like an allegory of knowledge...

J.N.: Do you know who is really more consciously influential in this work? Labrouste in Sainte Genevieve, it has actually that same walkway, where you enter from below, you walk up and you see the light through the glazing entering a space with a steel structure; it is the very same thing.

C.M.: Thinking on these XIX structures and that same project another issue comes to my mind, achieved at Salamanca's Convention Centre, and also thinking on Soane, in his museum, and particularly in the breakfast room. It has a small overhead skylight and, behind, a

Biblioteca Hertziana
plantas y secciones © Navarro Baldeweg
fotografías © Andrea Jemolo

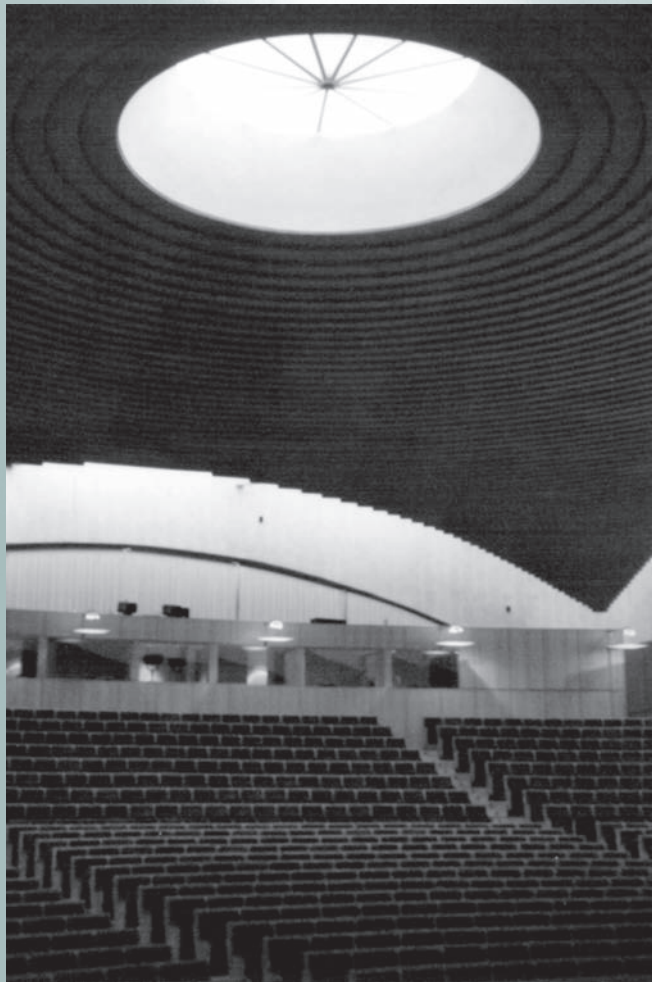
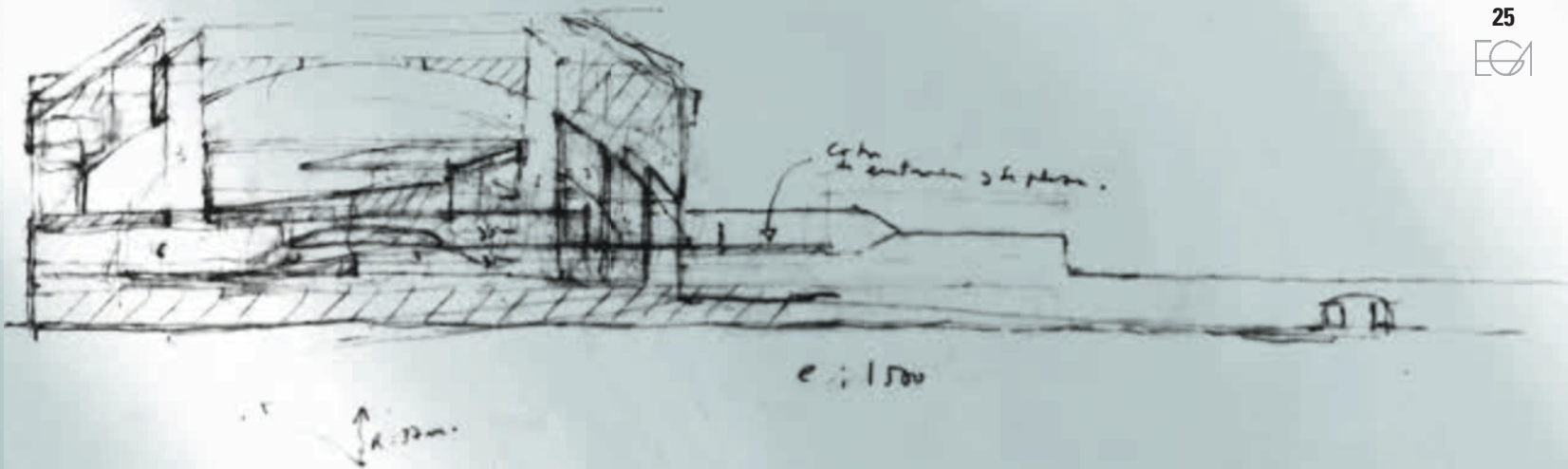
Hertzian Library
plans and sections © Navarro Baldeweg
photographies © Andrea Jemolo



0 1 5 10 150m



Palacio de Festivales de Santander
© Navarro Baldeweg
Festival Centre in Santander
© Navarro Baldeweg



© Carlos L. Marcos



© John Soane / Breakfast room



part lit by an intense light coming from above that cuts the arch supporting the dome backlit, producing the effect of a floating dome in space. The project at Salamanca seems to recall that same space, with its suspended dome and the side-arches backlit.

J.N.: Yes, it is there; although the project for Salamanca had many critics sustaining that the dome was, in fact, hanging from the structure...

C.M.: It is an inversion of what you would normally expect from a dome...

J.N.: It is a broken expectation, it's true.

C.M.: Before ending the interview I'm interested in discussing the building for the *Teatros del Canal* (Canal Theatres) because, polemics aside, it is one of the latest works and perhaps on of the most mature. It features a fragmentation of volumes breaking down the scale of the building to avoid the perception of its true size in relation to the urban context—something we also find in the project for the Institute of Knowledge of Amersfoort and its twofold broken tilted glass facade. This chief issue of scale in architecture reminds me of a conversation with Andrés Perea where he established an analogy between the problem of duration for the musician and of extension for the painter. Just as it does not entail the same difficulty to compose a symphony or a sonatina, a 2x2 m. or a 50x70 cm. painting, neither is it irrelevant for the architect to work with different scales. That is, forms have their own scale. Can it be established a similar relationship between the extension in painting and the scale in architecture?

J.N.: This is a pertinent comment for both projects. We probably won the restricted architectural competition for Amersfoort because they valued the sensitivity with which we would develop the project in accordance to the scale. The town centre of Amersfoort has that characteristic scale of small towns, very small, domestic, of small houses next to each other related to the channel; and because of the programme it would be a building occupying a considerable volume. There are many gestures: that of the fragmentation, then there is the issue of abstraction or the evocation of the landscapes in Ruysdael's paintings—clearly the clouds, the colours of the sky, the depicted architecture in his paintings in which the pitched planes of the roofs are the object itself; all that is materialized in the building. I think the glass glazing reflecting the clouds is very effective; it reduces the impression of the building next to you at short distance. Something a solid or opaque building would have failed to achieve.

C.M.: Besides the issue of the scale at the Canal Theatres the recurrent theme of the section and the vertical space is also addressed, something present in your projects right from the suggestive inception sketches in which you work on that tiered section that spreads in space forming trays linked to the light. For example, in the Music Center at Princeton,



Vista de Haarlem con campos de blanqueo.
Jakob Van Ruysdeal (ca. 1670)

View of Haarlem with bleaching fields in the foreground.
Jakob Van Ruysdeal (ca. 1670)

ciendes y ves la luz a través de la vidriera entrando en el espacio con una estructura de acero, es esto mismo.

C.M.: Pensando en esas estructuras del XIX y en ese mismo proyecto me viene a la cabeza otro tema, de hace más tiempo, que tiene su materialización en el Palacio de Congresos de Salamanca, y también pensando en Soane, en su casa museo, y en particular en la *breakfastroom* que tiene un pequeño óculo cenital y un cuerpo detrás iluminado con una luz que entra desde arriba con mucha fuerza recortando el arco de apoyo de la bóveda a contraluz, gracias a lo cual la bóveda parece flotar en el espacio. El proyecto de Salamanca parece recordar ese mismo espacio, con su bóveda suspendida, y los arcos a contraluz.

J.N.: Sí está ahí, aunque el proyecto de Salamanca tuvo muchos detractores estructurales que decían que la bóveda nace de la estructura...

C.M.: Es una inversión respecto de lo que normalmente cabría esperar en una bóveda...

J.N.: Es una expectativa rota, es cierto.

C.M.: Me interesa antes de que acabemos la entrevista abordar el tema de los Teatros del Canal porque, polémicas aparte, es un proyecto de los últimos y quizás de los más maduros. Incorpora el tema de la fragmentación de los volúmenes, de partir la escala del edificio para que no se perciba la magnitud de su verdadera escala considerando el contexto urbano en el que se inscribe—algo que también está presente en el proyecto para el Instituto del conocimiento en Amersfoort en la fachada doblemente quebrada e inclinada de vidrio—. Ese tema de la escala tan importante en la arquitectura me recuerda una conversación con Andrés Perea en la que establecía una analogía entre el problema de la duración para el músico y el de la extensión para el pin-

tor. De la misma forma que no es igual componer una sinfonía que una sonatina o pintar un 2x2 m. que un 50x70 cm., tampoco al arquitecto le es indiferente trabajar con una u otra escala. Es decir, las formas tienen su propia escala, ¿se podría establecer una relación análoga entre la extensión y la pintura con la arquitectura respecto de la escala?

J.N.: Esa es una observación muy oportuna, para los dos proyectos. Posiblemente ganamos el pequeño concurso de Amersfoort porque valoraron la sensibilidad con la que iba a desarrollar el proyecto más acorde con la escala. El corazón de Amersfoort tiene esa escala de las ciudades pequeñas, una escala muy pequeña, doméstica, de casitas al lado unas de otras vinculadas al canal, y este es un edificio que por volumen iba a ocupar mucho. Ahí hay muchos gestos: está el de la fragmentación, luego está el tema de la abstracción o la evocación de los paisajes de la pintura de Ruysdael—muy claramente, las nubes, los colores del cielo, la arquitectura reflejada en su pintura en la que los planos inclinados de cubierta son propiamente el objeto; todo eso aparece en el edificio. El que sea de cristal, reflejando las nubes, creo que es muy eficaz; hace que el contacto con lo que tienes enfrente a muy poca distancia, se perciba mucho menos. Algo que un edificio macizo u opaco no hubiera conseguido.

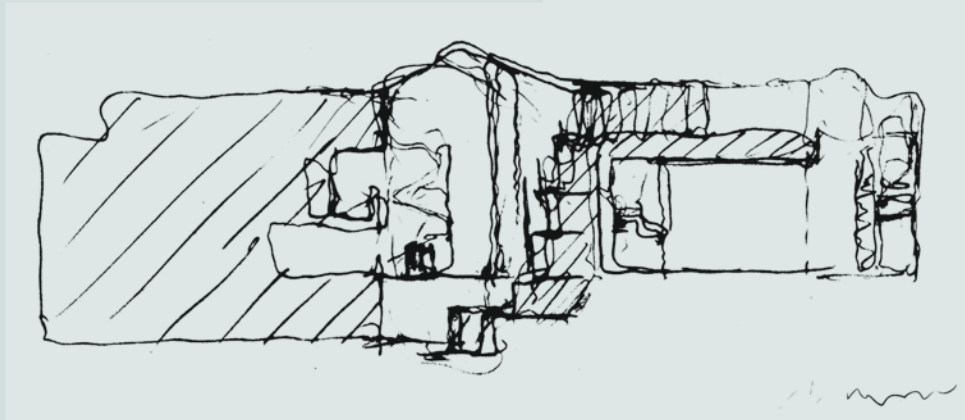
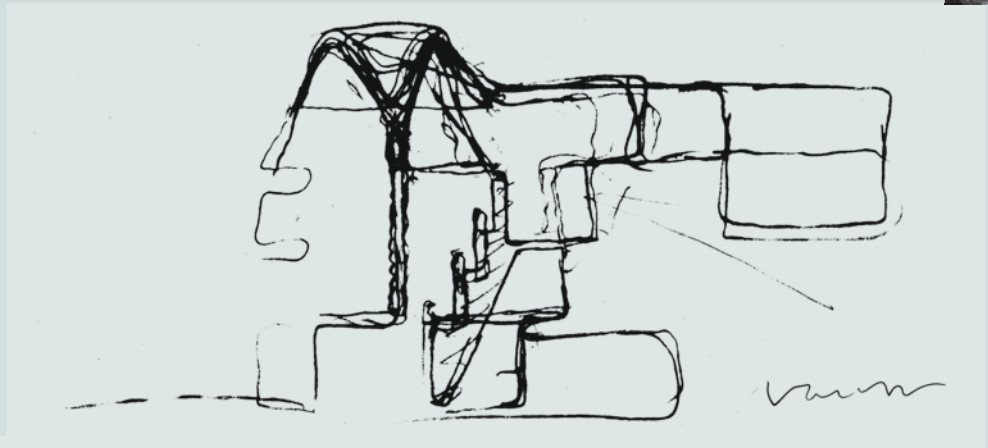
C.M.: Además del tema de la escala en los Teatros del Canal también vuelve a aparecer el tema de la sección y el espacio vertical, algo presente en tus proyectos desde los sugerentes dibujos germinales en los que trabajas en esa sección escalonada que se desparrama en el espacio en forma de bandejas y se vincula a la luz. Por ejemplo, en el Centro de música en Princeton, en el Aulario de la Facultad de Ciencias Jurídicas de las Palmas en la Biblioteca Hertziana.

J.N.: Con relación al Canal, es un edificio en el que nadie se imagina la altura que tienen las torres escénicas; hay que mirarlo de lado para darse cuenta de la enormidad, de cómo sobresalen sobre el resto de los edificios que hay en la calle Cea Bermúdez y el encuentro con Bravo Murillo; si sigues la cornisa, se enlaza con la calle. Solamente si te retiras y vas



Princeton
© Navarro Baldeweg

Princeton
© Navarro Baldeweg



hacia atrás te das cuenta de cómo va subiendo y subiendo hasta la cota de las torres escénicas que sobrepasa con mucho la altura del resto. Ahí sí hay un deseo de crear unidades más parecidas a lo que serían las constituyentes propias de una calle a través de la fragmentación. Quizás más interesante, como efecto de todo eso, sea la secuencia de espacios en horizontal y en vertical que se crea en el interior porque allí vuelve a aparecer la misma fragmentación pero dislocada. Lo que serían los huesos del fruto, en el interior, son formalmente independientes del vuelo de la envolvente que se mueve fuera de ellos y eso creo que le da un interés especial al edificio cuando lo compruebas en el interior.

C.M.: Todos estos gestos que son de oficio, de hábil manejo de las escalas revela el interés que tienes en la arquitectura como objeto que está en un lugar y aunque lo transforme, es ya lugar también. En el edificio en Amersfoort, por ejemplo, en la fachada principal la piel está doblemente fragmentada –la escala doméstica de la ciudad pequeña– la masa de las casitas, y la escala de los huecos que se corresponde con el quiebro pequeño. En cambio, cuando le das la vuelta al edificio, la espalda que da a las vías del tren, el edificio adquiere un carácter más rotundo e impositivo, con una escala mayor y un gesto completamente lineal que acompaña a la lengua ferroviaria.

J.N.: Sí, son muy distintas las dos caras del edificio. Como están las vías del ferrocarril y pasan trenes cada poco tiempo, el horizonte bajo está ciego, aunque entra la luz; solamente el horizonte lejano y horizontal está abierto. En cambio, en el otro lado es lo contrario, puedes mirar hacia arriba, puedes mirar hacia abajo; eso es una manipulación del campo óptico muy consciente; sé que consigo manipular el campo óptico de los usuarios a través de la arquitectura.

C.M.: Eso que dices me recuerda la tesis de Jesús Bermejo, *El espacio como extensión heterogénea*, en la que se aborda el tema del campo visual y esos umbrales de distancia, la distancia próxima, la distancia media propia del espacio arquitectura y una distancia lejana que se dirige al horizonte estableciendo una bella comparación con el grabado *L'abri du pauvre* de Ledoux.

J.N.: Sí me acuerdo de eso, creo recordar que estuve en el tribunal.

C.M.: Lo digo porque veo que tienes mucho interés por cómo será percibida la arquitectura por el hombre que la habita; la vivencia espacial y toda la fenomenología que lleva aparejada.

J.N.: En la escuela lo comentaba con el ejemplo de cómo se cita a distancia en el torero y en la arquitectura. Me refiero a la diferencia que hay entre el torero que llama desde lejos al toro –o el banderi-

in the Lecture Hall of the Faculty of Law at Las Palmas or in the Hertzian Library.

J.N.: Regarding the Canal Theatres, it is a building in which you are not really aware of the real height the scenic towers reach; you have to look from the side to realise their enormity, how they raise over the rest of the buildings at the crossway between Cea Bermúdez and Bravo Murillo streets. If you follow the cornice it continues that of street. Only when you step back you realise how it raises up to the level of the scenic towers, generously surpassing the rest of the buildings. There is a conscious intention to build units similar to what would be the characteristic building blocks of a street through fragmentation. Perhaps, as an effect of all this, the greatest interest lays in the sequence of horizontal and vertical spaces created inside, fragmented again though dislocated. What would be the pits of the fruit, inside the building, are formally independent from the cantilevered facade that freely projects itself out of them; I think that gives a special interest to the building when you experience the interior.

C.M.: All these gestures that are part of your architectural trade, of skilled management of the scales, also reveal your interest in architecture considered as an object inserted in a place and, although it may transform it, it becomes part of it as well. For example, in the building for Amersfoort, the skin of the façade is doubly fragmented: the domestic scale of the small town –the housing mass– and the scale of the wall openings corresponding to the small curved swerve. However, when you turn around the building, the back façade to the train tracks, the building takes a more definite and imposing character, with a larger scale and a completely linear gesture accompanying the railway strip.

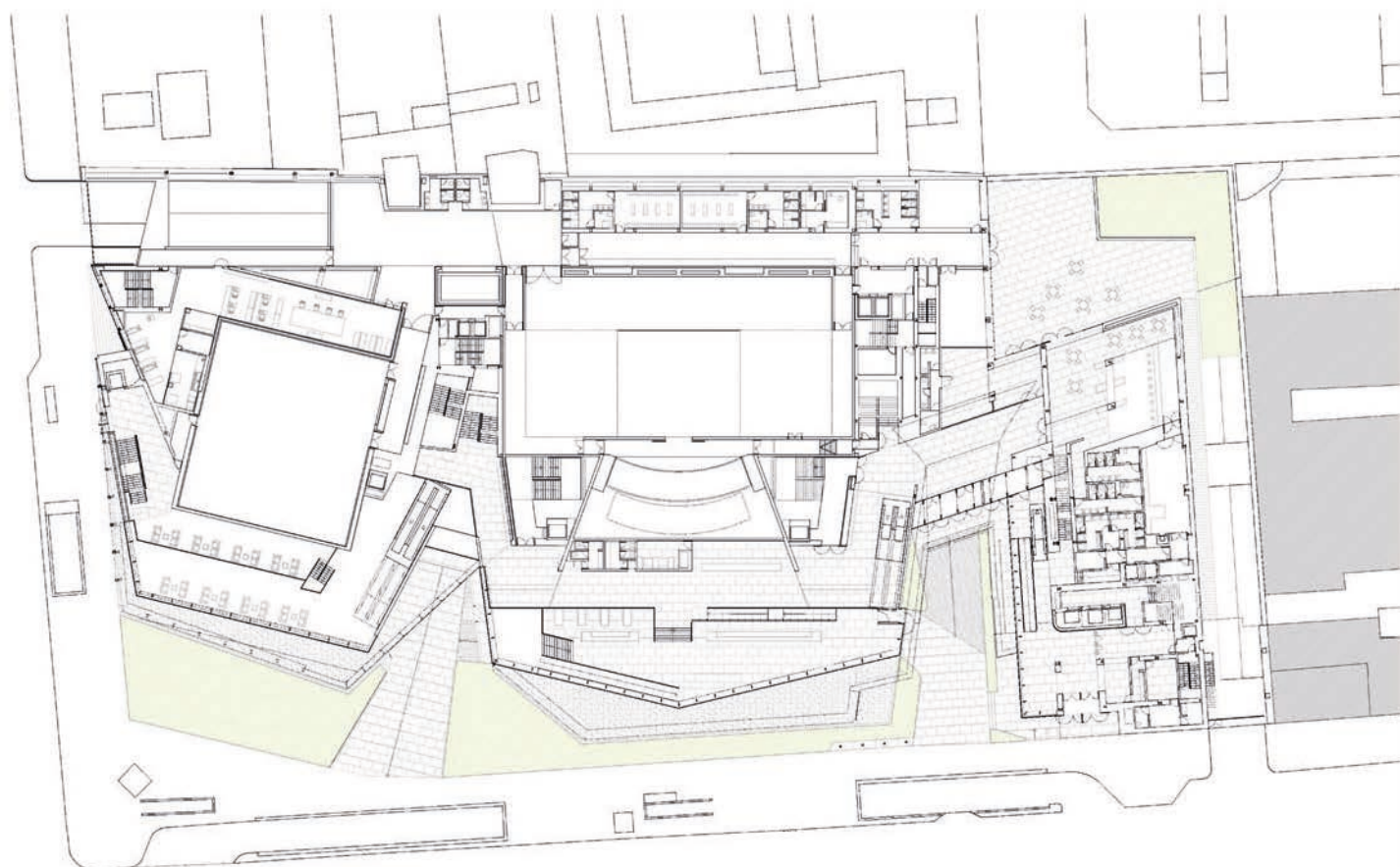
J.N.: Yes, both sides of the building are very different. Because of the proximity to the railroad tracks and trains running every few minutes, the low horizon is sightless, though lit; only the horizontal distant horizon is open. On the contrary, on the opposite façade, you can either look up or down, that is very conscious manipulation of the optical field, I know I successfully control the optical field of the inhabitants through architecture.

C.M.: What you say reminds me of Jesus Bermejo's dissertation, "Space as heterogeneous extension", in which the subject of the visual field and those specific thresholds of distance are addressed: the near distance, the mid distance characteristic of the architectural

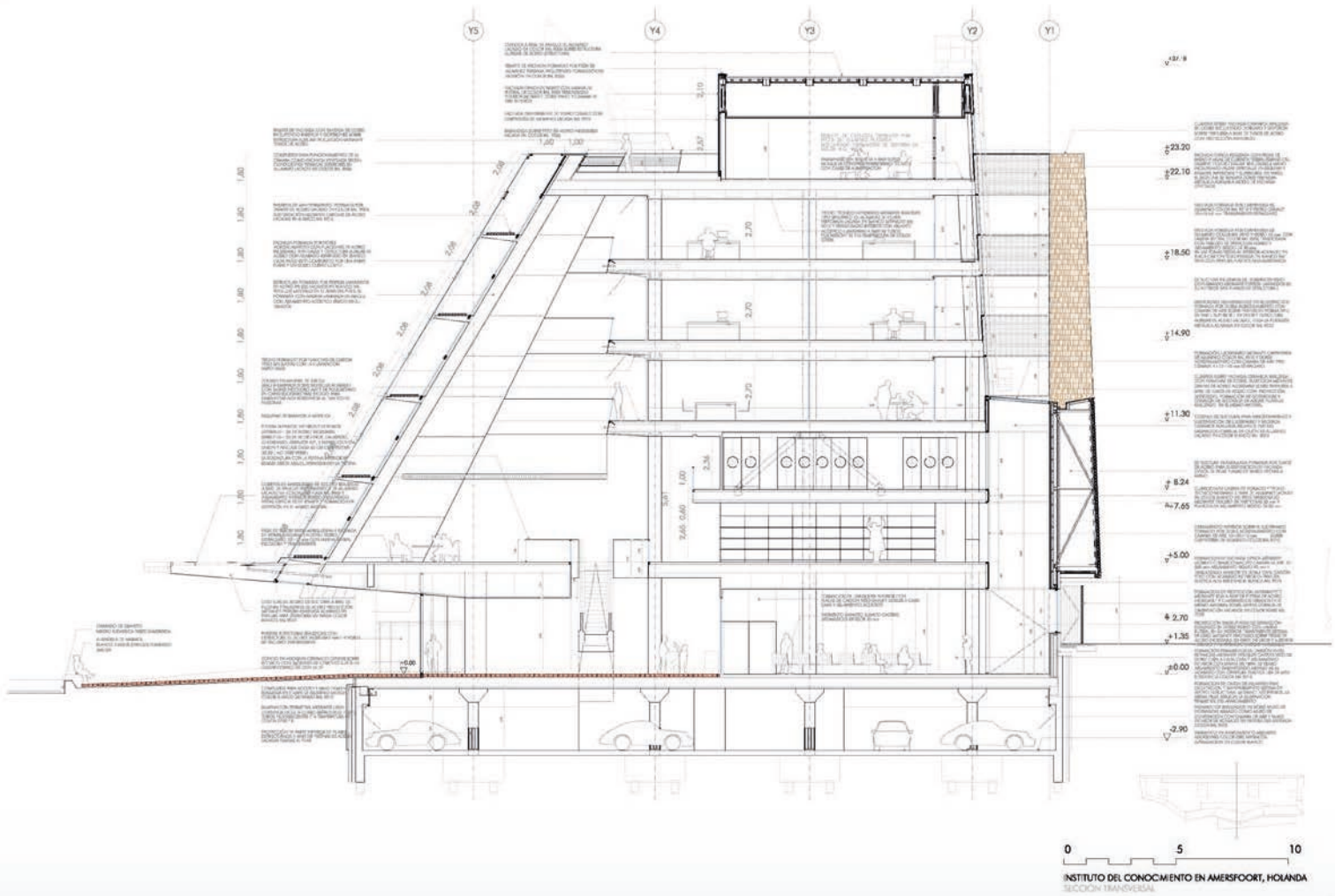
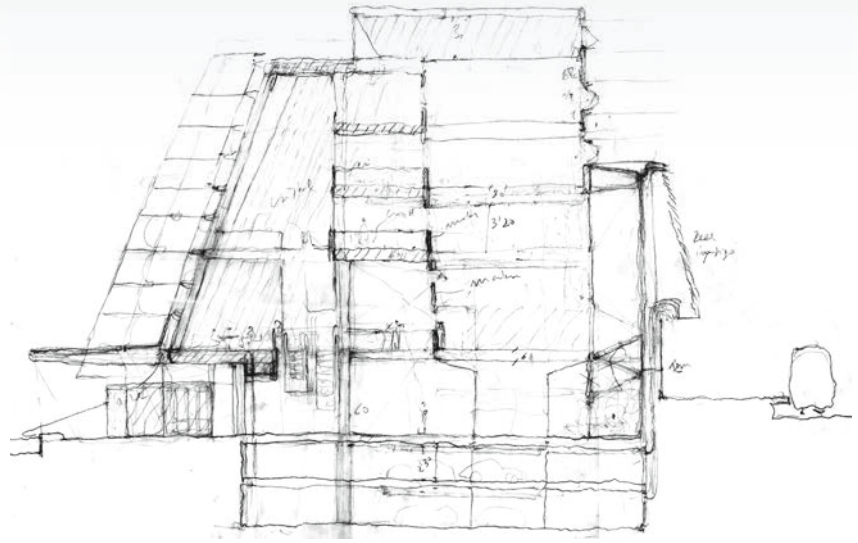
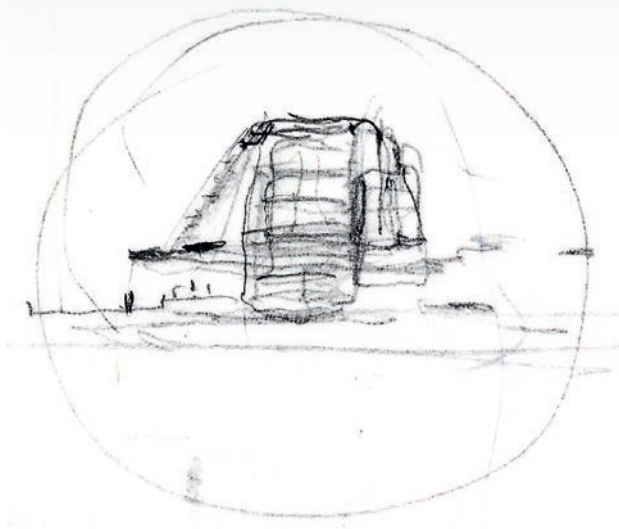


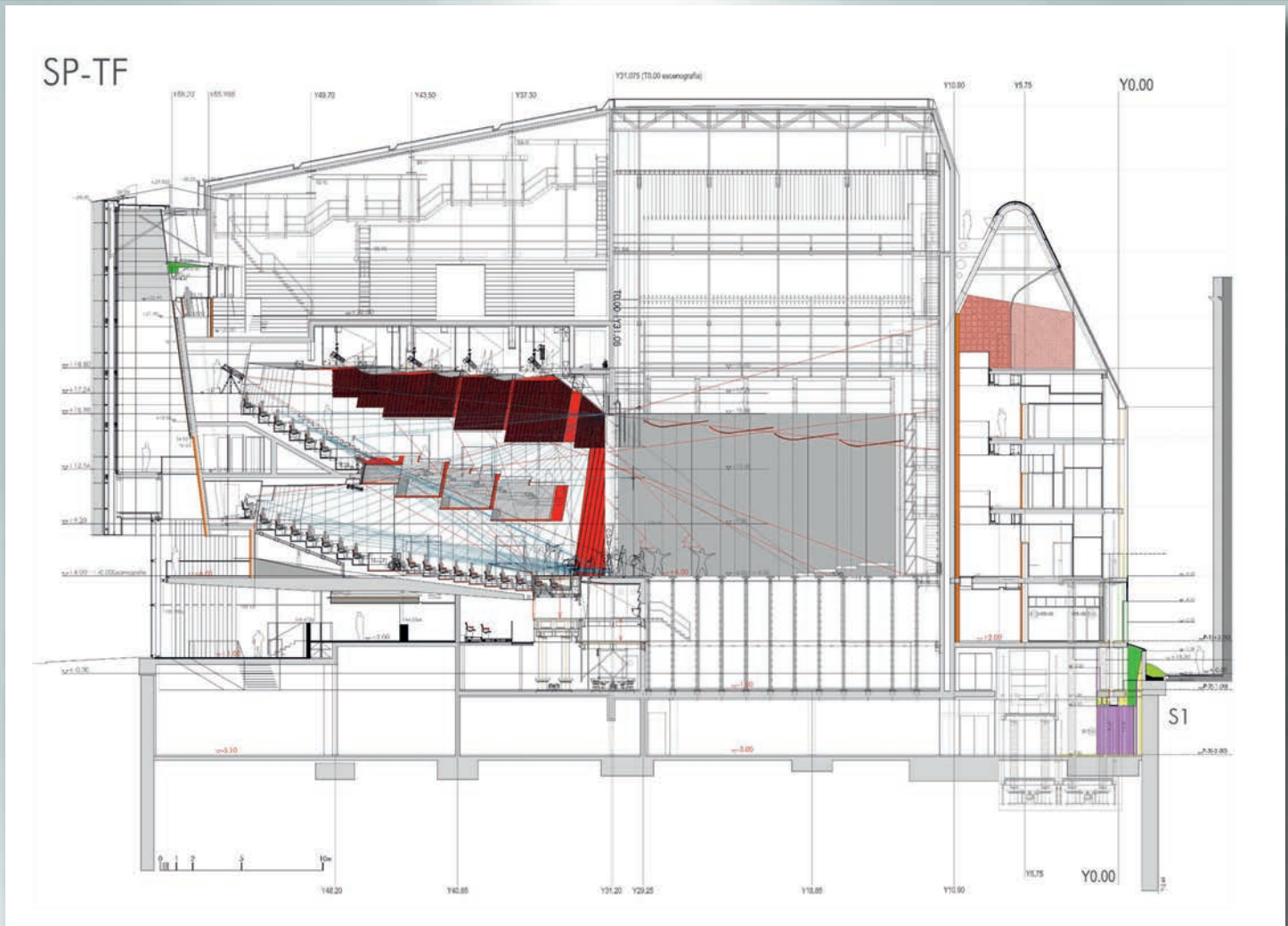
Arriba: Instituto del conocimiento, KAdE, Amersfoort. © Navarro Baldeweg
Abajo: Teatros del Canal. © Navarro Baldeweg
Top: KAdE, Amersfoort. © Navarro Baldeweg
Bottom: Canal Theatres. © Navarro Baldeweg

Instituto del conocimiento, >
KAdE, Amersfoort
© Navarro Baldeweg
KAdE, Amersfoort >
© Navarro Baldeweg



0 5 10 20
Planta de acceso, cota +1.50
Teatro del Canal





llero—, frente a los momentos en los que la distancia es algo menor y luego en los que la cercanía es estrecha. Son las tres escalas: la suerte de matar, los pases de muleta y el toreo con el capote en los momentos iniciales de la corrida; son algo muy bello desde el punto de vista de la arquitectura. Esa visión de la faena, de lo que es torear, tiene esas escalas del horizonte, muy claramente. Los edificios deben de citar a distancia larga, media y corta, y se debe tener conciencia, como arquitecto, de esas distancias.

C.M.: Un poco el esquema clásico de los planos de profundidad de la pintura: el primer plano, el plano medio y el horizonte. Esa idea del espacio en el toreo ha sido objeto de una conferencia por ese torero que es pintor, Esplá creo.

J.N.: Sí, me parece que Esplá ha pintado, aunque desconozco la conferencia. Evidentemente, en el toreo, hay un juego espacial; además son un tipo de gestos que se dan en la arquitectura también.



Izquierda: Teatros del Canal. © Navarro Baldeweg
 Derecha: Instituto del conocimiento, KAdE, Amersfoort. © Fernando G. Pino

Left: Canal Theatres. © Navarro Baldeweg
 Right: KAdE, Amersfoort. © Fernando G. Pino

Por ejemplo, un arquitecto que tiene una conciencia muy clara de esto, sobre todo en algunas obras, es Otto Wagner en Viena. En sus intervenciones urbanísticas, especialmente la de la entrada del río en el canal, las figuras y las piezas arquitectónicas que introduce están en relación con los horizontes lejanos, con los medios y con los próximos. Así se lo he contado a los alumnos para explicarles esa fragmentación del horizonte en distintas escalas; hoy creo que se da en casi todos los arquitectos.

C.M.: Me gustaría plantear el tema de la caligrafía del que has hablado antes, pero en el que no has hecho referencia a tu propia obra. Me refiero a las referencias que haces a la cultura oriental o al expresionismo abstracto de Mark Tobey o Franz Kline, por un lado, con unas caligrafías pintadas en el plano a una escala de dibujo, y a la transposición que haces de esas manifestaciones caligráficas al mundo tridimensional de la escultura colonizando el espacio o a la propia arquitectura en la exposición de Gaudí, ya una escala todavía mucho mayor en el caso de la fachada del edificio de la universidad Pompeu-Fabra o en el proyecto para Vitoria¿qué piensas de lo que significa transponer el gesto manual del brazo o de la mano a la escala de la arquitectura?

J.N.: Eso es algo que he hecho porque es un tipo de investigación que no hacía nadie en arquitectura. Ha habido un tipo de ornamentación que vemos, por ejemplo, en obras de Herzog y de Meuron pero que a mi juicio son demasiado pequeñas, inexpresivas; son casi como pequeñas celosías que salen directamente de un ordenador.

En mi caso, todo eso nace de una pieza del año 76 que es cuando redibujé la habitación manualmente. Aplico una máscara cuyo origen es manual; es como repintar la cara de una; tal vez tiene que ver con el tatuaje, o con las máscaras, con las pinturas en los cuerpos, etc. Hay también un deseo corporal, que es poner el cuerpo donde no está. Es hacer *explo-tar* el cuerpo en las paredes, que es un poco el origen del ornamento y de todas las pinturas murales. Es como volcar fuera de ti mismo algo que pasa por ti. Ese deseo de hace años, cuando se ha podido



recortar aluminio o acero con el ordenador, ha permitido pasar los dibujos a esos materiales. Y me fui dando cuenta de que era mejor cuando más grandes fueran y que a la impregnación, digamos, de lo biológico, no le afectaba el tamaño.

En el museo del CGAC de Siza hice una figura negra que tiene 5x6x6 metros; era una nube o se veía como tal allí arriba, pero como es manual, inmediatamente se reconoce el carácter físico-orgánico que tiene esa pieza y no resulta opresiva. De ahí ya se salta a lo de la PompeuFabra en donde tuve mucha suerte porque Barcelona tiene a Gaudí, que ha soltado muchísimo la mano a través de los oficios y en tamaños muy grandes también, por ejemplo, en la conformación de las chimeneas. Cuando les propuse eso no les extrañó, les pareció una idea interesante a los que decidían. Y creo que fue algo maravilloso porque es posible que en Madrid me lo hubieran negado por razones económicas o porque podrían no haberlo visto. También estaba por allí Enric Miralles, que ha hecho un despliegue de la mano por el aire como no se ha hecho nunca, exceptuando a lo mejor a Gaudí o a Jujol. Cuando he estado allí he podido comprobar –sobre todo en la envolvente– que el espacio interior es muy agradable; no tienes una sensación de algo terrible, a pesar de que es enorme.

C.M.: ¿Quizás por el tema de los horizontes y el propio gesto?

J.N.: No. Creo que tiene mucho que ver con que notas que su origen es la mano; no te quepa la menor duda, su origen es orgánico, es casi una caricia. Es lo que podríamos decir un gesto orgánico. Creo

space and the far distance yearning the horizon is discussed establishing a beautiful interpretation with the engraving *L'abri du pauvre* by Ledoux.

J.N.: Yes I remember that, I think I was part of the jury.

C.M.: I say this because I see you very interested in the way architecture is perceived by its dweller; the spatial experience and all the phenomenology that it entails.

J.N.: At the architecture school I used to comment on it using the example of incitement at a distance regarding bullfighting and architecture. I refer to the difference between the bullfighter prompting the bull from far –as the *banderillero*– and the times when the distance gets narrower and finally where there is close proximity. There are three scales: the fate of killing –*suerte de matar*–, bullfighting with the redcape –*la muleta*– and the preliminary bullfighting stages with the yellow-pink cape –*capote*– at the opening moments of the fight; they are really beautiful from the point of view of architecture. That interpretation of the bullfight, of what bullfighting is really about, has, very clearly, these scales of the horizon. Buildings should incite at long, medium and short distances, and, as an architect, one should be aware of these distances.

C.M.: A bit like the classic structure of depth planes in painting: the foreground, middle ground and the far horizon. That idea of space in bullfighting has been subject of a lecture by the bullfighter who is also a painter, Esplá I believe.

J.N.: Yes, I think Esplá has painted, but I am not familiar with the lecture. Obviously, in bullfighting, there is a space game; besides, that type of gestures occur in architecture too.

For example, an architect who has a very clear understanding of this, especially in some of his works, in Vienna, is Otto Wagner. In his urban interventions, particularly at the entry of the river into the canal, figures and architectural pieces are introduced in relation to the distant horizons, to the middle ground and to the foreground. I have described it in this way to my students trying to explain the fragmentation of the horizon at different scales; today I think it is present in the work of most architects.

Pompeu Fabra. © Lourdes Jansana

Pompeu Fabra. © Lourdes Jansana

32



C.M.: I would like to raise the issue of calligraphy you have mentioned before, but which you have not related to your own work. I bear in mind the references you make to oriental culture or to abstract expressionism such as that of Mark Tobey's and Franz Kline's. On the one side, with calligraphy painted on a plane at a drawing scale, on the other side to the transposition you make of these calligraphic forms to the three-dimensional world of sculpture colonizing space or to architecture in the exhibition for Gaudi, and to a much larger scale in the case of the façade of the Pompeu Fabra University or the project for Vitoria. What is your opinion regarding the transposition of the hand or arm gesture to the scale of architecture?

J.N.: That is something I have done because it is a kind of research that no one was addressing in architecture. There has been a type of ornamentation that we see, for example, in some of the works by Herzog and De Meuron, but in my opinion they are too small, expressionless; they are almost like a lattice work directly produced by a computer. In my case, all that is originated from a work dated in the year 76 which is when I manually redraw the room. I applied a mask whose origin was handmade. It was like painting someone's face; maybe it had to do with the tattoo, or with masks, or with body painting, etc.

There is also a bodily desire; it consists in transposing the body where it is not present. It is like spreading the body over the walls, which is in fact the origin of ornament and mural painting. It's like pouring out of yourself something going through you. That longing over the years, once it has been possible to cut aluminium or steel with the computer, has allowed transposing the drawings to those materials. And I began to realise that the larger they were the better, and that the somewhat *organic* impregnation would not affect the scale.

In the CGAC museum Siza I built a black figure which is 5x6x6 meters; it was a cloud or so it looked like up there, but as it is handmade, the physical-organic character of the piece is promptly recognized, consequently not becoming oppressive. Hence it is rendered to the Pompeu Fabra where I was lucky because Barcelona has Gaudi. He has unconstrained handwork through trades and in large sizes as well, for example, in the shaping of chimneys. When I proposed it, it seemed an interesting idea to those who took the decisions. And I think that was a wonderful thing because it is possible that in Madrid it might have been denied for financial reasons or because they could have not regarded it favourably. Enric Miralles, who has unfolded the hand in the air like it has never been done before –excepting perhaps Gaudi or Jujol–, was also there. When I have visited the building I have been able to realise –especially in relation to the skin– that the interior is very nice; you do not have a sense of something oppressive, although it is enormous.





que gestos orgánicos los hay y nunca son opresivos en Alvar Aalto. Cualquier cosa, incluso aunque sea un plano ciego, estoy pensando en el Casa de la Cultura de Helsinki encargado por el partido comunista creo, que es de ladrillo ciego completamente, y tiene algo maravilloso ya que notas que está hecho con la mano. Sé que corro riesgos, y los sigo corriendo, y que incluso lo hice por esos riesgos, e inevitablemente estás sujeto a una crítica fácil; como decir que eso es muy pictórico, o algo así. No me importaba porque alguien tenía que hacerlo. Quiero decir que una vez que tienes una idea tienes que llevarla a cabo, tienes que ponerla a prueba. Probarla no significa que no puedas fracasar, pero aún así quizás no importe tanto porque gracias a eso se exploran territorios y como digo, alguien lo tiene que hacer. Hay ciertos sacrificios; la gente piensa que mi obra es educada y lo es, pero también corro riesgos, y riesgos que son muy fácilmente criticables. Me parece que es parte de la experimentación, y me ha gustado precisamente por eso.

Lo que también es cierto es que creo que debe emplearse en alguna parte, no debe ser el motivo dominante. En el caso de los gestos que yo llamo en el aire, lo mejor es que estén en alguna parte del papel, no en todo. Y en ese sentido también, la Pompeu Fabra es muy claro: hay un edificio normal, dentro del orden de las cosas de la arquitectura y un lugar donde se celebra ese asunto, pero acota-

do. También lo explico por el concepto mismo de garabato, que es característico del jugar con el espacio; con un espacio complementario que no es el garabato mismo. O sea, que el garabato aparezca flotando en un espacio neutro, como ocurre con la caligrafía, porque si no pienso que sería demasiado empalagoso. Estos son aspectos de la experiencia.

C.M.: Una última pregunta dirigida a los estudiantes de arquitectura. Si tuvieras que hacerles alguna recomendación ¿qué les dirías?

J.N.: Pienso que deben esforzarse mucho en la conceptualización de lo que hacen, que no sólo desarrollen mucho sus habilidades en dibujo manual sino también en el pensamiento de la filosofía de apoyo a todas esas cosas. Y luego, también, no tener miedo a explorar, incluso a fracasar. Es decir, plantearse un camino y ver hasta dónde se llega; eso me parece que es algo propio de las escuelas. Quizás también ser un poco independientes; siempre hay modas, avalanchas... si hay alguien que quiera resistirse a eso que lo haga; creo que yo también me he comportado así en algún momento.

C.M.: Bueno, pues muchísimas gracias por todo, por la paciencia y por la espontaneidad de las respuestas sobre preguntas que he procurado hacer desde todos los frentes.

J.N.: Gracias a ti.

En Madrid a 19 de abril de 2012

Exposición de Gaudí

Gaudí Exhibition

C.M.: Perhaps because of the horizons and because of the gesture itself?

J.N.: No. I think it has a lot to do with the fact that you are aware of its handmade origin; there is no question about it, its origin is organic, it is almost a caress. It is what you might call an organic gesture. I think these kind of organic gestures are found in Alvar Aalto and they are never oppressive. Anything, even if it is a wall without any openings, I am thinking on the House of Culture in Helsinki commissioned by the Communist Party, I think; it is a completely sightless brick wall and it has something wonderful because you realise it has been handmade. I know I take risks and keep taking them, and I know I did it because of them; inevitably I am subjected to an easy criticism, to be told that it is very pictorial or something of the sort. I did not care because someone had to do it. I mean, once you have an idea you have to try it out, you have to test it. Trying out does not mean you cannot fail, even so, it maybe not that important as new fields can be explored and as I say, someone has to do it. There are certain sacrifices to be made; people think that my work is polite and it is so, but it also takes risks, and risks that are very easy to criticise. I think it is part of the experimentation, and I like it because of that.

However, I also tend to think it should only be used partially; it ought not to be the dominant motive. In relation to the gestures that I call "in the air", it is best for them to be somewhere on the paper, not in all its extension. In that sense, the Pompeu Fabra is quite clear: there is a conventional building, within the typical order of architecture, and a place where the subject is addressed, however confined. I also explain it in relation to the concept of doodle, which is characteristic of playing with space; with a complementary space that is not the doodle itself. That is, the doodle should appear floating in a neutral space, as it happens with calligraphy; otherwise I think it would be overbearing. These are aspects of experience.

C.M.: One last question intended for architecture students. If you had to give them any counsel what would that be?

J.N.: I think they should work hard in the conceptualization of what they do; not only should they strongly develop their handmade drawing skills but they should also reflect on the philosophy to support all those things. And then, of course, they should not be afraid to explore, or even to fail. I mean, considering an approach and see how far you get; I think that is something appropriate for schools. Maybe they should also be a little independent; there are always fashions, avalanches... if anyone wants to resist to that just do it, I think I have behaved so at some point.

C.M.: Well, thank you for all the patience and the spontaneity of your answers about questions I have tried to do on all fronts.

J.N.: Thank you.

Madrid, April 19, 2012





Paisaje. © Navarro Baldeweg

Landscape. © Navarro Baldeweg

JUAN NAVARRO BALDEWEG