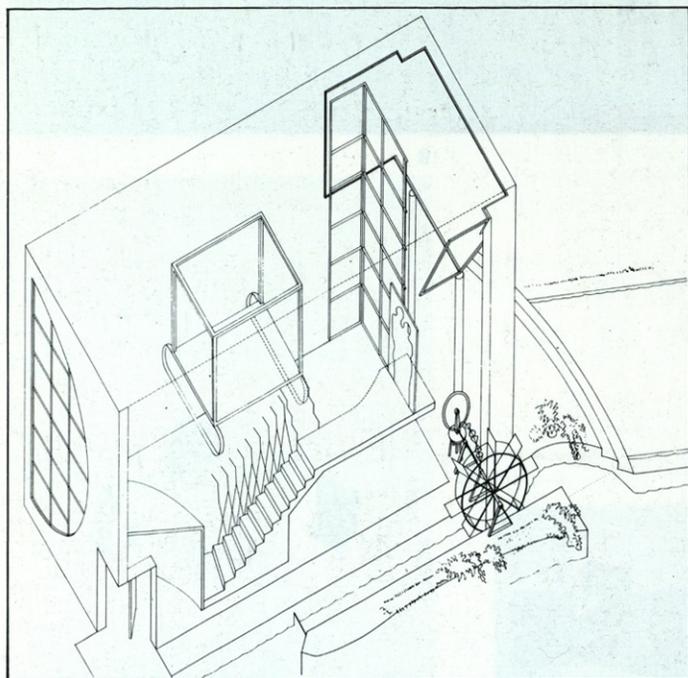


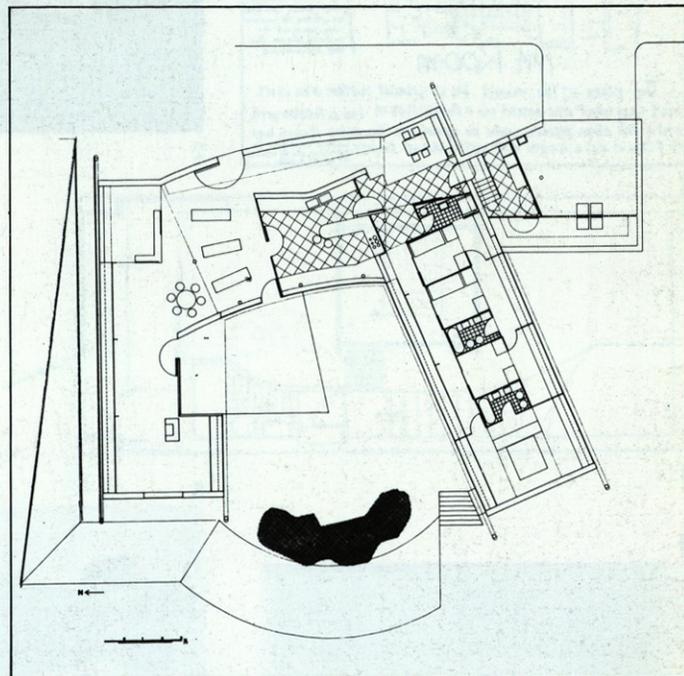
Juan Navarro Baldeweg

El Arte ante la Arquitectura, el Arte de la Arquitectura

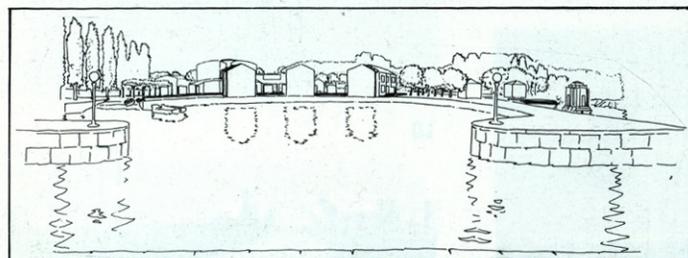
Javier Frechilla



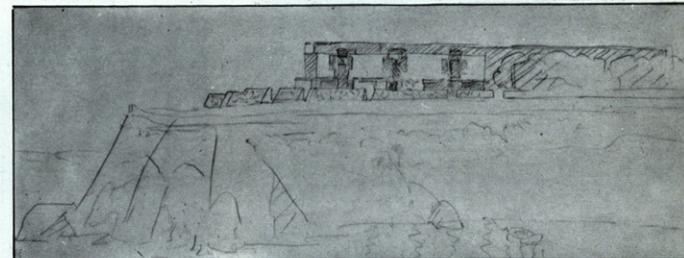
Casa para una intersección, 1976.



Casa del Alto de la Hermosa, 1976-79.



Casa para Schinkel, 1979.



Apartamentos en Calpe, 1980.

El argumento que une estos proyectos es una reflexión constante y única que fluye, por encima de las diferencias contingentes de programa y oportunidad, exponiéndonos el mundo personal de intereses de su autor.

Esta única reflexión adquirirá valores distintos en cada una de las obras, matices en cada instalación, cuadro o proyecto, pero sólo se explicarán integralmente cuando contemplamos su obra en totalidad.

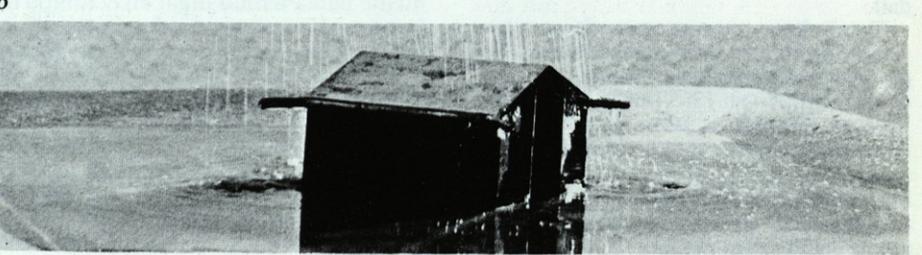
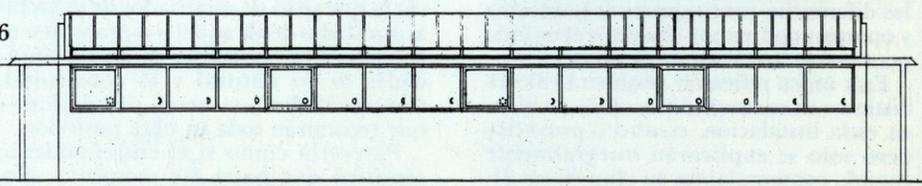
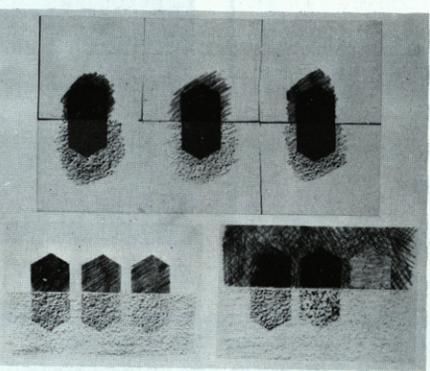
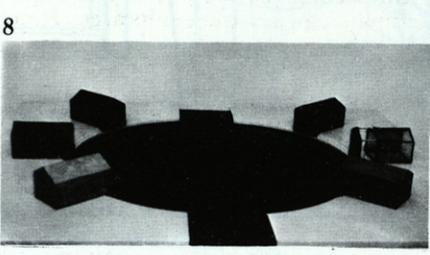
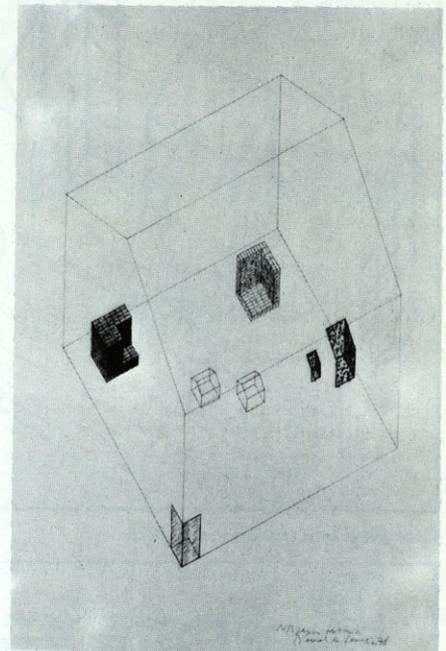
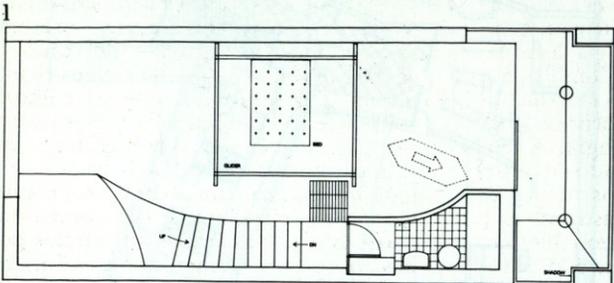
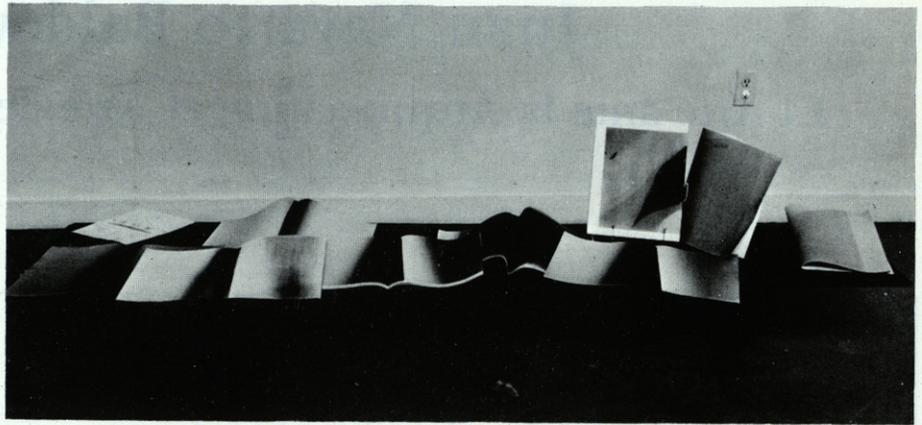
Tratándose, como se trata, de un universo íntimo creo necesario recurrir a algunas notas biográficas para adentrarnos en él. Titulado en 1965 por la Escuela de Madrid, después de pasar su infancia y juventud en Santander (no lejos de la Escuela de Altamira) pronto será becado a Inglaterra y tras un tiempo de dedicación a la docencia en Madrid partirá nuevamente becado para Estados Unidos donde

trabaja con Gyorgy Kepes en el famoso Center for Advance Visual Studies.

Será, a mi juicio, esta última experiencia la que sirva de catalizador de todas las acumuladas desde aquel temprano descubrimiento en Santander de las continuidades de lo natural y lo construido. Continuidades —a veces paradójicas— que recorrerán toda su obra posterior.

Parecería como si el entrenamiento sensitivo que hasta ese momento sólomente había tenido lugar en el campo de la artes plásticas —recordemos sus diversas instalaciones conceptuales en torno al minimal, el povera, el land art, etc., que fueron en parte recogidas en sus primeras exposiciones a su vuelta de E.E. U.U.— fuera a encontrar un móvil, un medium para llegar, a la que quizás sea su tarea más empeñada y sorprendente: relacionar su experiencia plástica con su práctica arquitectónica. Y entendamos bien

ésto. No se trata de ornamentar ni tan siquiera de buscar un fondo, un espacio coherente para su obra plástica, sino de hacer intervenir en la génesis del proyecto, en los materiales propios y disciplinares de la arquitectura, aquello que era lo nuclear de su reflexión en el campo conceptual del arte. Establecer la soldadura entre Arte y Arquitectura sin confundirlos. Este medium fue, desde mi punto de vista, la habitación, la estancia, proponiendo con Kahn que “la Arquitectura viene de construir la Habitación”. Centrará sus esfuerzos, allá por el 73, en estudiar la habitación —imaginaria debemos añadir— buscando en sus estructuras más profundas la expresión física de las mismas. Sus instalaciones vinculadas a los fenómenos de la luz, la gravedad, el magnetismo buscan la activación de la estancia, otra lectura de la misma donde “la mirada se conduce así desde los elementos



de composición arquitectónicas a un punto originario inestable, un núcleo de pensamiento móvil y abierto, a un lugar evanescente donde se definen las formas de *ser* y de *estar* del hombre en el mundo".

La "Habitación vacante" los "Útiles próximos" y las "Habitaciones" que centran sus exposiciones de 1976 a la vuelta de América nos dan muchas de las claves para sus obras de arquitectura.

Son, en cierta medida, la asimilación de un método de proyecto. Aquel que se basa en construir desde la memoria a modo de puentes metafóricos entre elementos y campos diversos de lo natural, lo artificial, lo social y lo construido, facilitándonos "aclaraciones" a los fenómenos cotidianos, enraizándose en estos últimos, excitando aquello que siempre estuvo allí, evidenciando lo obvio, que por tal nos parecía oculto o nos pasaba desapercibido.

En alguna de estas instalaciones como "Pieza de Sombra en forma de libro, fuente y fuga" (1973), Navarro nos dice que la "página se convierte en extensión que recoge la imagen resultante de la intersección del azar en que los fascículos se han abierto y las circunstancias en las que se encuentra el libro en el transcurso de las horas, en diferentes momentos de luz: la habitación inserta en el movimiento solar", significa esto que es ésta la que mediará como explicación del fenómeno, la que activará y hará evidente el vínculo de la habitación al universo. Podríamos decir que el libro, inseparable ya de la arquitectura que lo imprimió, es el que confiere el carácter de la estancia, de esa renovada habitación.

Sin embargo ya con su primer proyecto "Casa para una intersección" (Arquitectura N° 204-205) las cosas han cambiado radicalmente. Será la habitación, la arquitectura en sentido estricto la que tomará la responsabilidad de la excitación. Así, la flecha de luz que recorre los paramentos proporcionada por el lucernario nos trae a la cabeza las preguntas y afirmaciones de Kahn: "¿qué gajo del sol posee tu edificio? ¿qué luz entra a tu habitación?... El sol nunca supo cuan grande es hasta que chocó con un edificio... La luz natural nos da la hora del día y el acontecer de las estaciones".

La Habitación, la casa, pasará a ser ahora la protagonista de la reflexión invirtiendo el proceso del ready-made Duchampiano. Si en Duchamp encontramos el objeto utilitario descontextualizado, para ser convertido en obra de arte, en su casa, —casa de y para una intersección—, la obra de arte lo será por ser y ser usada como objeto utilitario como bien nos aclara el propio autor al hablar de la balaustrada cuando dice que "obviamente esta imagen se asocia al desnudo bajando la escalera, pero también en la expresión particular del diseño de las piezas metálicas de la balaustrada, se advierten concomitancias con similares sugerencias antropomórficas"; lo mismo ocurre cuando la noria se acomoda a su función de molino sirviendo de enlace entre la casa, el agua y la piscina.

Todo el programa del universo de J.N.B. se nos extiende en esta primera obra. Las continuidades entre lo natural

y lo artificial, el proceso de activación de signos en el espacio, la composición como collage de descubrimientos fortuitos e incluso la obviedad desconcertante: dado que el problema planteado es una casa para una intersección, que ésta sea no sólo física —cruce del agua y el camino— sino conceptual, un "reducto de intersecciones entre diversos reinos y dominios".

Sin embargo, el bello ejercicio, seis años después, se nos revela como tal, como un entrenamiento para tareas más afinadas y sutiles, menos artificiosas donde las alusiones sin perder intensidad sean utilizadas de manera menos forzada, más insertadas aún en las raíces del proyecto arquitectónico. Y esto ocurre, creo que con fortuna, en dos proyectos tan diversos como son la casa del Alto de Hermosa y en la de Schinkel (Arquitectura N° 219). Ambos, a diferencia del anterior, son comprensibles y valorables con el instrumental crítico al uso en la arquitectura. Fijándonos en la primera, por ejemplo, encontramos el programa convencional de un chalé saturado de recursos dispositivos modernos, de traza próxima a lo auliano, construido con una estructura metálica razonable, cubierta a dos aguas de pronunciados canales como corresponde a la región climatológica en que se ubica, etc. Para el observador poco atento la casa podría fruirse por esa vía y quedar agotada en ese punto. En términos parecidos podríamos leer la propuesta para Schinkel y el juicio sería igualmente positivo.

Sin embargo, mucho más es lo que nos ofrece la casa; el universo personal del autor —en arquitectura, la respuesta siempre es un dato, nos dirá— emerge suavemente por entre y el conjunto de la construcción. Otra vez la consideración de los elementos —tierra, aire, agua y fuego— vendrá a buscar la incorporación de la casa al mundo natural, esta vez de la mano de la simetría de la lluvia que peina con raya en medio a la edificación como en su "casa de la lluvia" o de la estratificación "natural" de sus bandas horizontales: lo pétreo, que nos ata a la tierra, las lunas —nuevamente lo obvio desde el juego semántico luna/luna— que nos vincula al acontecer del tiempo, o la pérgola arborescente definiendo el último plano de las bandejas. Junto esto la casa cotidiana, adánica, tessenoviana, confortable, evocada por las ropas, libros y vasijas colocados en las vitrinas y protectoramente mirándose un ala en la otra.

Y si contemplamos la casa de Schinkel otro tanto podríamos decir. De la mano ahora de los juegos narcisistas de la simetría y el eco que nos devuelve la casa a la casa, el proyecto cobra una nueva dimensión que nos retrotrae a toda la obra anterior: la disquisición de los materiales, el valor del agua y el virtual reflejo... aspectos también recogidos en la pieza "Casas en el canal" (1979).

En mi opinión un sutil cambio se ha producido. Si en sus primeras habitaciones eran las instalaciones las que marcaban el hilo conductor, las que calificaban el espacio y la arquitectura es ahora ésta la que marca los caminos para las piezas. "La casa de la lluvia", "Casas en el ca-

nal" e incluso el interior de la Bial de Venecia del 78 son hijas de los proyectos —ya maduros— de arquitectura de J.N.B.: del arte ante la Arquitectura, al arte de la Arquitectura. (¿No sería también verdad la frase aplicada a su pintura nuevamente pegada al lienzo?). En el proyecto de Calpe esta madurez es aún más clara produciéndose la paradoja de que siendo el proyecto en que menos se imponen a primera vista las características propias del autor —los ecos lejanos de un Sota y sobre todo de Alvaro Siza parecen estar muy presentes— podemos nuevamente encontrar los mismos temas que recorren toda su obra. Suele él afirmar, temeroso de fáciles confusiones, que la arquitectura es construcción. Y este aspecto se revela potentemente en este proyecto. Parece responder a las preguntas de cómo se construye con la tierra —se labra, se excava, se incisiona—, de cómo se construye con la luz —observemos el ambiguo dibujo de los huecos—, en cómo se construye con el agua... Para el arquitecto J.N.B. lo conceptual no supone en absoluto un desdén de la ficción sino todo lo contrario; un acentuar sus condiciones matéricas, transpasar contenidos de unos a otros campos sensoriales por medio de las asociaciones metafóricas pero recordando siempre cuales son los instrumentos de la disciplina arquitectónica y del arte utilitario.

Comenzábamos estas notas advirtiendo que el argumento que unía estos proyectos era una reflexión constante y única y quizá deberíamos haber dicho trabajos en vez de proyectos, pues resultará obvio al lector que esa continuidad también se mantiene en sus escritos y en su docencia. Y esto no sólo en las posiciones que se mantienen, sino en las obsesiones propias, —el agua, la simetría...— en sus intereses, en lo circular de su trabajo, evidenciado sobre todo en su forma de dibujar, fiel reflejo de su forma de pensar, donde lo proyectado pasa casi desapercibido, confundido e igualado con lo puramente re-presentado; donde lo natural y lo artificial mantienen estrecha continuidad obedientes a un solo orden establecido desde la íntima lejanía con la que se observa, que tiene semejanzas con la cualidad del Rey Midas que parece iluminar todo con una única luz material, revelándonos lo obvio, suavemente, sin más que señalarlo con su lápiz o su següeta, obligando a que no sólo nos parezca coherente sino necesario, porque en definitiva, y parafraseando a M. Duchamp, la cuestión no es saber si las interpretaciones son verdaderas o falsas sino si resultan interesantes o no en función de quien las haga.

Javier Frechilla

1. Dibujo de L. Kahn.
2. Pieza de Sombra en forma de libro, fuente y fuga, 1973.
3. Casa para una intersección, 1976.
- 4 y 5. Casa de la lluvia, 1979.
6. Casa del Alto de la Hermosa, 1976-79.
7. Casas en reflejo, 1979.
8. Casas en el lago, 1979-80.
9. Sexto interior. Bial de Venecia, 1978.
10. Canal de Castilla.