

**David
Bestué
Juan
Navarro
Baldeweg
*07.11.2013***

Fotos: GSUS FERNÁNDEZ





ANTECEDENTES Y AUTENTICIDAD

Juan Navarro Baldeweg: La arquitectura es física y tiene que tratar con energías, fundamentalmente con la gravedad, el gran poder ordenador y constructor. También con la luz, el gran material de la arquitectura de todos los tiempos, y que he manejado con algunas piezas, instalaciones propias de un taller experimental.

Hace tiempo llegué a la conclusión de que la arquitectura es instrumental y transitiva, y tiene como cometido traer a la experiencia esa casa *antecedente*, la casa antes de cualquier casa. Todo es consecuencia de una causa anterior, de lo que antiguamente se entendía por la cabaña primitiva, la así llamada casa *del Paraíso*¹ en el libro de Joseph Rykwert, aunque también aparece en Marc-Antoine Laugier, Claude Perrault o Gottfried Semper, quien habla (este último) de la cabaña caribeña como una de las más interesantes porque distingue estratos y materiales constructivos: tejido, cerámica, carpintería (y albañilería). Es un orden extraordinario que se fundamenta en su experiencia de la Exposición Universal de 1851, donde encuentra esa cabaña caribeña dentro del Palacio de Cristal.

Hoy en día hay que considerar en arquitectura algo más que la construcción. Claude-Nicolas Ledoux incluye, en «La arquitectura considerada bajo las relaciones con el arte, las costumbres y la legislación»², un dibujo extraordinario que me gusta especialmente para explicar esa casa *antecedente*. No aparece arquitectura ni construcción, sino un árbol que da sombra, agua, una piedra en la que se sienta una figura humana, nubes y unos rayos de sol que caen

sobre esta escena... Y una serie de figuras, como los atributos de las actividades humanas, que permanecen en el mundo imaginario, en medio de la naturaleza. En ese dibujo, como antes comentaba, la arquitectura ni siquiera es construcción: es energía e información. Todo esto nos lleva a esa casa primigenia de la cual siempre se captan señales. Cualquier proyecto debe conducir a experimentar esa arquitectura esencial, sobre todo tras los últimos años, en los que buena parte de la arquitectura se ha reducido a consideraciones formales. Lo que provoca emoción es experimentar la luz, el equilibrio, y además, tu propia acción, tu propio cuerpo.

David Bestué: Cuando te referías a la cabaña según Semper, me ha resultado interesante tu reflexión sobre el orden de los materiales. En algunos de sus escritos, él habla de la aparición de los materiales falsos, algo que lo perturbaba: pilastras de hierro colado que simulaban palmeras, elementos de hormigón que simulaban piedra... Creo que en ese momento irrumpe lo *falso* o el material *aparente*, y da comienzo una especie de contaminación que se acrecentará con la aparición del plástico. A partir de este nuevo contexto, la experiencia material se volverá más ambigua.

JNB: Lo más difícil es llegar a tener un concepto en el que «quepan» todas tus actividades. Cuando hablo de las constelaciones -aunque prefiero la palabra «anillo»-, me refiero a las ordenaciones artificiales referidas al firmamento donde se identifican figuras. En mi trabajo, esas constelaciones marcan las señales de luz de esa energía primera que está allí: ese anillo de la luz, el anillo de la experiencia (de la gravedad),

el anillo de la proyección del cuerpo -que serían los dibujos manuales-... Semper habla de manto, de vestimenta de la arquitectura. Es algo que creo que también te interesa: tu escultura está más allá de cualquier forma porque el material siempre tiene un carácter transitivo. La forma no es interesante; al contrario, distrae de lo fundamental de la experiencia.

DB: Sí, y justamente creo que es lo interesante de alguien como Stéphane Mallarmé. Al hablar de lo escrito, al hablar de palabras, no habla de formas, sino de recipientes que guardan una sustancia...

JNB: Para Mallarmé el lenguaje era como una fuerza ajena al pensamiento mismo, y de ahí viene esa especie de deseo de que todo fuera más espacial.

DB: Recuerdo que cuando comencé a estudiar me costaba trabajar con la escultura; en ese momento, en la facultad de Bellas Artes se enseñaba más el modo mediante el que conseguir una forma que trabajar con la materia en sí. Se primaba la utilización de la fibra de vidrio o de resinas, o diversas maneras de conseguir que el yeso pareciera cemento o metal. Es algo que también se detecta en la arquitectura: el cómo se han utilizado muchos materiales *aparentes*, al ocultarse bajo capas de pintura o placas de mármol o granito. Son ejercicios que enmascaran su naturaleza y estructura.

A veces también nos sucede a nosotros mismos, respecto a cómo nos desenvolvemos con según qué objetos. Hemos interiorizado la idea de material *falso* en nuestra vida. El hecho de que lo aceptemos hace que seamos capaces de aceptar también otras cosas. Aceptar una falsedad material implica que podemos aceptar más falsedades a otro nivel.

En mi trabajo me interesa jugar con el significado de los materiales: buscar de dónde vienen o cómo se han generado, con intención de ordenarlos sobre algo que es el desorden. En tu caso, cuando hablas de arquitectura, hablas de ordenar materiales dispersos para establecer cierto orden dentro de las posibilidades o de un caos material en el que se desconocen las jerarquías o se han distorsionado.

JNB: Me gustaría poner en duda esa idea del material falso. No creo que existan materiales verdaderos o falsos, aunque sí que un material tome la figura de otro...

DB: Más que falsos, me refiero a aquellos que engañan o que son esquizofrénicos, en el sentido de que simulan ser otro material. Casi como un espejo.

JNB: Creo que con el tema de la falsedad apuntas a cuando un material es tratado de una manera distinta a la que el propio material indica o sugiere. Leon Battista Alberti decía que había dos modos -en realidad él dice tres, pero lo reduzco a dos en mi sistema particular- de ser

1. J. RYKWERT, *La casa de Adán en el Paraíso*, Barcelona, Gustavo Gili, 1975 (reimpresión: 2005).

2. C. N. LEDOUX, «La arquitectura considerada bajo las relaciones con el arte, las costumbres y la legislación», en *Revista de las Ideas Estéticas*, n.º 134, Madrid, 1976.

escultor: el que modela y el que talla. Puede entenderse que algo es falso cuando la talla se trata como modelado. En mi trabajo tengo incluso alguna pieza llamada *Todo es verdad*.

DB: De hecho, al pasar del orden material al estructural también comentas que no hay estructuras más verdaderas que otras, sino que todo lo construible es verdadero. En ese sentido podríamos hablar del Palacio de Congresos de Salamanca (1992)...

JNB: En Salamanca doy mucha importancia al corte, no tanto a la cúpula... Desde los setenta he estado muy interesado en la figura de Gordon Matta-Clark. Lo primero que uno ve cuando se hacen cortes en un volumen es cómo entra la luz por cada rendija. Por eso, en Salamanca hay que hablar de la luz que se hace visible por esa cúpula y del sentimiento de que flota, algo completamente anormal. Aún hoy sigo pensando que el fenómeno más interesante es el sentimiento de gravitación. Aunque la gente lo crea, no hay nada con relación a la gravitación que sea falso. Por más que cualquier gimnasta aparente levitar, no lo hace, sino que tiene un apoyo. Llevar al extremo una situación puede hacer más evidentes esas señales que te conducen al origen. Con relación a esta idea, también surge otro tema importante: algo es falso por una consideración semántica, y las consideraciones semánticas existen porque uno adhiere un algo a otro algo. Y aquí entramos en el terreno del *ready-made*, que lo es todo. Es falso por principio, puesto que llamamos obra de arte al urinario de Marcel Duchamp. Lo que ocurre es que la obra no descansa en el urinario en sí, sino en el corte efectuado entre el vínculo de lo imaginario y de lo físico. Eso no solamente lo ha hecho Duchamp, sino que siempre se ha dado en arquitectura: los capiteles de cualquier iglesia bizantina provienen de otras. Las asociaciones que se establecen con un objeto no tienen nada que ver con su principio inicial. Ese interés por introducir cosas ajenas entre sí creo que también se encuentra en tu propio trabajo...

DB: En algunos ejemplos recientes sí me ha interesado trabajar con elementos que provienen de diferentes épocas, como fragmentos de altares barrocos o molduras modernistas, e igualarlos a través de la materia. Al fin y al cabo son trozos de madera, piedra o escayola, es decir, la forma ha sido dada en momentos pretéritos, pero la materia está presente, dispuesta a ser manipulada de nuevo.

JNB: La arquitectura también tiene mucho de ese acto de presentar algo, lo que desencadena un efecto en la experiencia que a uno le sitúa espiritualmente de determinada manera. Se trata de un arte muy parecido al *ready-made*: trabaja sobre los vínculos semánticos de las cosas, e incluso introduce fragmentos de cosas ajenas a su propia naturaleza o razón de ser. De hecho, tiene que ver con el uso de las cosas hechas con anterioridad y con un sentido completamente nuevo, con una sensación de modernidad total. Pero la arquitectura contemporánea es incapaz de afrontar este

modelo nuevo. Lo llamaría falso, pastiche..., rechazaría esa actitud. Sin embargo, creo que es válida y ha existido siempre.

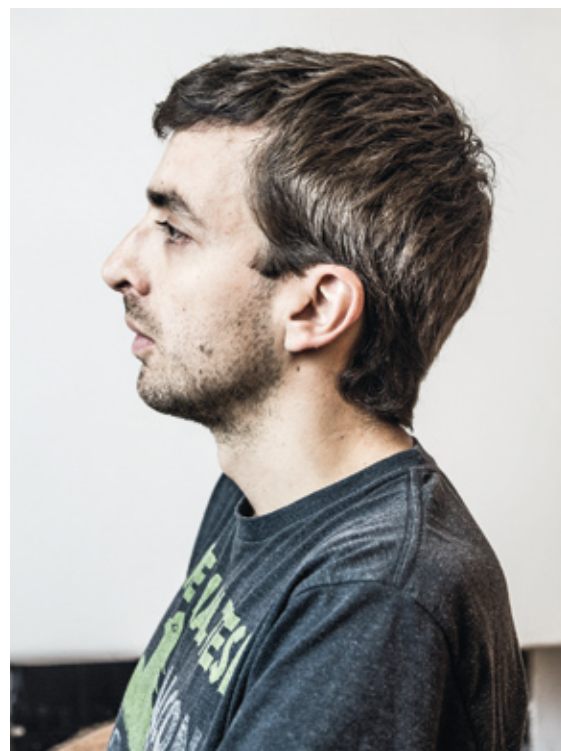
Por ejemplo, Dimitris Pikionis erige una arquitectura muy rica y llena de fragmentos, que nada tiene que ver con la coherencia constructiva o la veracidad. Como *display*, es un acto creativo de enorme repercusión psicológica y experiencial. A mi juicio, el futuro de la arquitectura va en ese sentido. Volviendo a la cabaña primitiva, a partir de ahora tendrá que ser de otra manera, distinta de la (determinada por la) construcción, casi una cabaña primitiva de la destrucción, podrá decirse.

REFERENCIAS Y ESPACIOS MENTALES

JNB: Soane llamaba poética a una actitud claramente transitiva, porque también quiere estar más allá de la construcción. Algo que, por otra parte, ha hecho siempre la arquitectura. Soane es consciente, trabaja en este sentido y sus cúpulas aparentan flotar, o están horadadas para romper su naturaleza constructiva, estructural. Cuando miro a Soane veo un reflejo de mis propios intereses; se trata de un ejemplo clarísimo de arquitecto que quiere traer señales de esa casa *anterior*. Seguramente no fuera bien comprendido en su tiempo ni en su grandeza, porque sus preocupaciones no eran formales, sino que servían para alcanzar a través de ese juego algo que estaba más allá, una experiencia.

DB: Me sucede con Enric Miralles. En la época en la que escribí sobre él³ todavía estaba en la facultad, y aunque me especialicé en escultura porque era y es lo que más me interesa, en ese momento me sentía incapaz de lanzarme a un trabajo tridimensional. *Acciones en casa*⁴ (Bestué/Vives, 2005), por ejemplo, es un trabajo que niega esta idea de lo escultórico como algo estable o autosuficiente. De hecho, aparecen artefactos escultóricos que tras ser grabados se tiran a la basura. Son provisionales y solo funcionan cuando se manipulan corporalmente. Esa incapacidad de trabajar alrededor de lo escultórico hizo que me interesara Miralles. Sus obras me parecían incomprensibles, no las entendía y pensaba que si podía hallar un sentido o razón en ellas, me serviría como modelo para plantear mis propios trabajos. Por eso las visité, entrevisté a sus colaboradores, leí sus escritos y aquello que él citaba. Descubrí que su interés superaba lo formal para entrar en ámbitos más psicológicos o narrativos. Miralles también trabajaba relacionando unos referentes del pasado con otros muy actuales. Siempre me ha entusiasmado ver cómo jugaba con estos dos mundos; por un lado, con algo muy anacrónico, y por otro, con algo que está evolucionando en ese mismo momento, como también hicieron Robert Smithson o Dan Graham.

Otro tema muy interesante, casi sinestésico, de Miralles es cómo hablaba de literatura o de pintura, referentes de otros ámbitos que el propiamente arquitectónico. También la



manera en la que trabajaba con elementos complementarios, pendulares: con lo que pesa y lo que no, con la gravedad, con lo sombrío -esa luz que aparece de forma lateral, a veces muy focalizada en según qué lugares-. Casi como un Navarro roto...

JNB: Miralles era muy especial y el territorio de referencias en el que se movía es, efectivamente, inmenso. Recuerdo que coincidimos más de una vez viajando de noche en avión. Él tenía un montoncito de libros y abría uno, lo cerraba, abría otro, lo cerraba... Iba pasando cada minuto del viaje con un libro distinto, en una fragmentación permanente, como si fuera incapaz de centrarse en un solo tema; y también, como decías, resulta llamativa esa manera en la que escribía...

DB: De hecho, el modo en el que escribió su tesis recuerda formalmente a *Un coup de dés jamais n'abolira le hasard*, de Mallarmé, con esa constelación, diríamos, de significados.

JNB: ...Que también son ambiguos. Ese es otro tema que aparece en todos los poetas; por eso no se entiende este género: normalmente la referencia semántica es vaga, como un territorio, no es algo preciso.

Al construir, es muy importante crear vínculos con la materia. Es algo que surge al juntar cosas dispares, simplemente por el hecho de acumularlas. Pero no es gratuito. Acota su posible sentido y su territorio disminuye. En mi trabajo *La columna y el peso* (1973), un

3. D. BESTUÉ, *Enric Miralles a izquierda y derecha (también sin gafas)*, Barcelona, Tenov, 2010.

4. Puede encontrarse documentación de las distintas acciones de Bestué/Vives dentro del catálogo de Cisnes y ratas, retrospectiva celebrada en el Centro de Arte Dos de Mayo en el año 2009.



~~~~~

**AÚN HAY MUCHO  
POR EXPLORAR,  
PARTICULARMENTE TODO  
AQUELLO QUE QUEDA MÁS  
PRÓXIMO A NUESTRO  
ORGANISMO, PARA MÍ EL  
GRAN OLVIDADO (DE LA  
ARQUITECTURA).**

~~~~~

ready-made, el peso acota la interpretación de la columna, la reduce porque la traslada a una interpretación gravitatoria. La correspondencia estática de los dos objetos crea un territorio con un significado cada vez más específico. A la gente le irrita que una cosa no esté definida de manera absolutamente precisa; si no es científico, se trata de una comunicación. Esa es una labor que hay que hacer desde la arquitectura y las artes: manejarse en territorios ambiguos, donde la forma de lo nuevo es lo que menos cuenta. Duchamp, claro, es uno de los mejores ejemplos de incorporación del mundo imaginario en el mundo físico. Nunca hizo una investigación en una sola dirección. Sus exposiciones son, para mí, fragmentos de actividades mentales en distintos compartimentos.

CUERPO Y PERCEPCIÓN

JNB: Hoy por hoy no sabemos demasiado sobre cómo reacciona ante los materiales el cuerpo, no existe una teoría como tal. Si este suelo fuera de acero, la experiencia de estar aquí sería muy distinta, seguramente incómoda, porque la proyección de los materiales en el cuerpo, el cómo llegan a afectarle físicamente, tiene consecuencias enormes. Los arquitectos lo saben. Cuando se habla de poner madera cerca del cuerpo es porque quizá nuestra propia naturaleza está más cerca, mientras que el acero hay que extraerlo de la tierra y transformarlo, y tiene un «sabor», por así decirlo, distinto... Aún hay mucho por explorar, particularmente todo aquello que queda más próximo a nuestro organismo, para mí el gran olvidado (de la arquitectura). ¿Por qué no trabajar en esa área inmediata al cuerpo? Tras el cuerpo está la habitación, la calle, la ciudad... No entiendo cómo (los arquitectos) no sabemos más de todos esos vínculos posibles y de cómo nos afectan.

*Carne y piedra*⁵ explica muchos de los ceremoniales y ritos sagrados a partir del entendimiento de ese núcleo de lo caliente y

lo frío, también de lo erótico... Todo esto se proyecta. En esa etapa que antes comentaba, en la que estaba sumido en lo físico y en busca de esa arquitectura antecedente, también proyectaba sobre el cuerpo humano. A través de nuestros sentidos no solo vemos, sino que tenemos receptores en todo nuestro cuerpo, una serie de aperturas al mundo muy caracterizadas y definidas. Es un hecho que ofrece las posibilidades de una estructura. Puedes dibujar un mapa a tu alrededor en el que aparezcan esas experiencias táctiles, visuales, corporales. Eso es la arquitectura, en cierto modo: reproducir ese tipo de experiencias para llegar a dominarlas.

DB: Esa idea de mapa o esquema fisiológico me interesa mucho. En ocasiones, las nociones físicas sirven tanto para estructuras externas como internas. Es algo que se entrevé en la poesía, en cómo el poeta utiliza un argot físico para referirse a estados de ánimo o sensaciones mentales: sentirse «tenso» o «desequilibrado», notar un peso dentro... Creo que si nos fijáramos más en ello, podríamos ser capaces de edificar un poema, de extraerlo del texto. En mi caso, estas estructuras íntimas me sirven para encontrar algo parecido a una escultura, y creo además que tiene que ver con esa idea de continuidad a la que aludías.

JNB: El arte es, en gran medida, abrir ese cauce de la percepción. El equivalente en el arte de la cabaña primitiva es para mí el *afterimage*, la experiencia de una imagen que no sabes si está dentro o fuera de ti. Si dispones juntos el rojo y el verde, se crea un halo de color que, en el fondo, es fisiológico. Lo llaman un *falso* color: ahí está la mentira de la falsedad... En realidad, es verdadero, está en ti. Esa sensación de continuidad conlleva un éxtasis: salir y entrar en ti mismo en relación con el entorno. Para mí, se trata de la tarea primordial del arte, tal y como lo decía Paul Klee..., ese volver al vientre de la madre, con una sensación de continuidad permanente.

Estas definiciones del trabajo del artista -activar

señales de esa continuidad-, tales como sentir la gravitación en el propio cuerpo como un fenómeno permanente, me llevan a lo que dibujaba Leonardo al poner una cuña sobre el flujo de agua y formar esos torbellinos: una señal de la naturaleza a través de la vista. Casi todo lo que uno intenta es precisamente eso. Por ejemplo, históricamente la arquitectura ha trabajado con la simetría, aunque lo moderno haya renegado de ella por razones completamente frías. La simetría es uno de los mecanismos más evidentes para percibir que el mundo vibra: es la aplicación del espacio sobre el espacio. Esa sensación (vibrante) es un hecho artístico por excelencia, que además da lugar a todas las artes de la danza y a los ritmos en los que vivimos inmersos. Tenemos una conciencia de la pulsación permanente; cualquier ser primitivo toca palmas para crear un sentimiento de continuidad con su cuerpo, porque es pulsante. Llevado al terreno de lo físico, la posición de dos cosas iguales en el espacio también crea pulsaciones. Si uno entra en Sant'Andrea de Alberti, en Mantua, por ejemplo, los efectos de continuidad de simetría se despliegan de forma impresionante. El sentimiento de repetición es en sí una activación, y tiene implícito un carácter *anterior* porque conmueve.

Hay que imaginar lo maravilloso que sería entrar en un espacio donde se diessen multiplicidades de efectos simétricos. Si miramos las plantas de las ciudades griegas o recordamos la subida a la Acrópolis, apreciamos los efectos de la simetría y el dominio geométrico. Son objetos bellísimos, precisamente porque recurren a todas las sensaciones que rodean a la idea de continuidad, una continuidad que realmente uno siente en relación con ese objeto artificial, en un mundo en el que ese objeto y tu cuerpo entran en reverberación. ☒

5. R. SENNETT, *Carne y piedra*. El cuerpo y la ciudad en la civilización occidental (traducción de César Vidal), Madrid, Alianza Editorial, 1997.



David Bestué Juan Navarro Baldeweg *11.07.2013*

ANTECEDENTS & AUTHENTICITY

Juan Navarro Baldeweg: Architecture is physics and it has to deal with energy, largely with gravity - that great power of order and construction. There's also light, the great matter of architecture throughout time, that I have managed with some pieces - my own installations in an experimental workshop. Some time ago I came to the conclusion that architecture is instrumental and transitive, and is committed to bringing to experience this *antecedent* house, house before any house. It's all the consequence of a previous cause, what used to be understood as the primitive cabin, the so-called *Paradise house* in Joseph Rykwert's book¹, although it also appears in Marc-Antoine Laugier, Claude Perrault or Gottfried Semper, the latter of which talks of the Caribbean cabin as one of the most interesting because it differentiates strati and constructive materials: fabric, ceramics, carpentry (and brickwork). It's an extraordinary sequence that is based on his experience at the 1851 Universal Exhibition, where he finds this Caribbean cabin in the Crystal Palace.

These days we must consider architecture as something more than mere construction. Claude-Nicolas Ledoux includes an extraordinary drawing in «Architecture considered as its relationship with art, habits and legislation»², which I especially like when

explaining that *antecedent* house. Neither architecture nor construction appear, but rather a shady tree, water, a stone upon which a human figure is sitting, clouds and a few beams of sunlight which fall on the scene... And a series of figures, as attributes of human activity, that remain in the world of imagination, in the middle of nature.

In that drawing, as I commented before, architecture isn't even construction: it is energy and information.

All this takes us to that primitive house from which signals are always radiated. Any project must strive to experiment with that essential architecture, above all throughout the last few years, in which a good portion of architecture has reduced itself to formal consideration. Those things which provoke emotion are experimenting with light, balance, and also your own action, your own body.

David Bestué: When you refer to the cabin according to Semper, I find your thinking about the sequence of materials interesting. In some of his writings, he talks about the appearance of fake materials, something which confounded him: steel pilasters hung to look like palm trees, concrete forms that looked like stone... I think that in that moment the *false* and the *apparent* material barges in, and it sets off a kind of pollution that increases with the appearance of plastic. As of this new context, the material

experience becomes more ambiguous.

JNB: The most difficult thing is reaching a concept in which all your activities «fit». When I talk about constellations - although I prefer the work «ring» - I'm referring to the artificial arrangement relating to the firmament, within which figures are identified. In my work, those constellations mark light signals from that primary energy that is there: that ring of light, the ring of experience (of gravity), the ring of the body's effect - what would be hand drawings - ... Semper talks of the cloak, the clothing of architecture. It's something that I also think would interest you: your sculpture is beyond any shape because the material always has a transitive character. The shape isn't interesting; on the contrary, it distracts from what is fundamental to the experience.

DB: Yes, and I rightly think that that is what is interesting about someone like Stéphane Mallarmé. Speaking of writing, speaking of words, not speaking about shapes, rather of recipients that contain a substance...

JNB: For Mallarmé language was like an alien

1. J. RYKWERT, *Adam's House in Paradise. The Idea of the Primitive Hut in Architectural History* (New York: Museum of Modern Art, 1972).

2. C.N. LEDOUX, "Architecture considered within its relationship with art, habits and legislation", in *Architectural Theory: From the Renaissance to the Present. 89 Essays on 117 Treatises*, ed. Bernd Evers (Cologne, Taschen, 2003).

force to thought itself, and from there comes that species of desire for everything to be more spatial.

DB: I remember when I began studying I found it hard to work with sculpture; at that time, in the Fine Arts faculty they taught more the way in which you could obtain a shape rather than working with the material itself. The use of fibreglass or resins took precedence, or diverse ways of getting the plaster to look like cement or metal. This is something that can be seen in architecture: how many *apparent* materials have been used, hiding under layers of paint or granite or marble plaques. They are practices that mask their nature and structure.

Sometimes we make it happen to ourselves, with respect to how we get along according to the object. We've internalised the idea of *fake* materials in our lives. The very fact that we accept it makes us capable of also accepting other things. Accepting a material falseness implies that we can accept more falseness on other levels.

In my work I'm interested in playing with the meaning of materials: finding where they come from or how they've been generated, with the intention of ordering them over disorder. In your case, when you talk about architecture, you're talking about ordering dispersed materials with the aim to establish a certain order within the possibilities of material chaos, in which hierarchy is unknown or has been distorted.

JNB: I'd like to put this idea of fake material into question. I don't believe that any real or fake materials exist, although yes a material can take the form of another...

DB: More than fake, I refer to those that mislead or that are schizophrenic, in the sense that they pretend to be another material. Almost like a mirror.

JNB: I think that with the subject of falseness you are alluding to when a material is treated in a way that is different to what the material itself indicates or suggests. Leon Battista Alberti said that there are two ways – in reality he said three, but I reduce them to two in my particular system – of being a sculptor: he who models and he who sculpts. It can be understood that something is fake when the sculpting is treated as modelling. In my work I even have a piece called *Everything is true*.

DB: In fact, in going from the order of material to the structural you also say that there aren't any structures that are more real than others, rather that everything buildable is real. In that sense we could talk about Congress Palace in Salamanca (1992)...

JNB: In Salamanca I think that the cutting is hugely important, not so much the dome... Ever since the seventies I've been very interested in Gordon Matta-Clark. The first thing you see when you make cuts en masse is how the light comes in through each crack. That's why, in Salamanca, you have to talk about the light that becomes visible in the dome and the feeling that it is floating, something



which is completely unusual. Even today I still think that the most interesting phenomenon is that of the law of gravity. In spite of people believing to the contrary, there's nothing false about gravity. As much as any gymnast seems to levitate, he doesn't, he has a support. Taking a situation to the extreme can make those signs that take you to the origin more evident. With regards to this idea, another important subject arises: something is false through semantic consideration, and semantic considerations exist because someone relates one something to another something. And here we're entering the territory of the *ready-made*, which is completely that. It is fake on principle, given that we call Marcel Duchamp's urinal a work of art. What happens is that the art doesn't stop at being a urinal itself, but in cutting the link made between imagination and the physical. Duchamp is not the only one who has done this, but it has always been a given in architecture: the capitals in any Byzantine church come from others. The associations made with one object have nothing to do with its initial beginning. That interest in forcing foreign things together, I think, is also to be found in your own work...

DB: In some recent examples yes, I have been interested in working with elements that come from different eras, such as fragments of baroque pedestals or modernist moulding, and matching them through the material. In the end they are all just bits of wood, stone or plaster, in other words, the shape has been given in a previous time, but the material is present, willing to be manipulated again.

JNB: Architecture is also a lot about the act of presenting something, that which unfurls an effect in a person's experience that puts them spiritually in a specific way. It's an art that is very similar to the *ready-made*: it works with the semantic links of things, and even introduces fragments of alien things into its own nature or reason for being. In fact, it really is to do with using older things and a completely new

meaning, with a totally modernist sensation. But contemporary architecture is unable to face this new model. It would call it fake, pastiche..., it would reject that attitude. Nonetheless, I think it's valid and that it has always been around. For example, Dimitris Pikionis erects very rich architecture, full of fragments, that has nothing to do with constructive coherence or veracity. Like *display*, it's a creative act that has a huge psychological and experiential impact. In my eyes, the future of architecture is going in that direction. Going back to the primitive cabin, from now on it has to be done in another way, different to (determined by) construction, almost a primitive cabin of destruction, we could say.

REFERENCES AND MENTAL SPACES

JNB: Soane called a clearly transitive attitude poetic, because he also wanted to be beyond mere construction. Something that, on the other hand, architecture has always done. Soane is conscious, working in this manner, and his domes appear to float, or they are pierced in order to break their constructive, structural nature. When I see Soane's work, I see a reflection of my own interests; it's a crystal clear example of architecture that wants to evoke feelings of that *old* house. Surely it wasn't well understood in its time or in its grandeur, because his preoccupations weren't formal, rather that, through that effect, they strove to reach something beyond: an experience.

DB: I get that with Enric Miralles. When I was writing about him³ he was still studying, and even though I specialised in sculpture because that was what most interested me, at that time I felt unable to launch myself into three-dimensional work. *Acciones en casa*⁴ (Bestué/Vives, 2005), for example, is a work that denies the idea of the sculptural as something stable or self-sufficient. In fact, sculptural artefacts appear that, after being made, are thrown away. They are provisional and only work when they are corporally manipulated. □

~~~~~

**THERE'S STILL A GREAT DEAL TO BE EXPLORED, IN PARTICULAR ALL THAT WHICH STAYS CLOSEST TO OUR OWN ORGANISM, WHICH IS, TO ME, THE GREAT FORGOTTEN (WITHIN ARCHITECTURE).**

~~~~~

That incapacity to work around the sculptural meant that I was interested in Miralles. His pieces seemed incomprehensible to me, I didn't understand them and I thought that if I could find sense or reason in them, it would serve as a model for me to pose my own work. For that reason I visited them, I interviewed his collaborators, I read his written work and that which he cited. I found that his interest went above the formal in order to get into a more psychological or narrative scope. Miralles also worked relating references from the past with some very recent ones. I've always been very enthusiastic to see how he juggled these two worlds; on the one hand, with something very anachronistic, and on the other, with something that was evolving at that very moment, like Robert Smithson or Dan Graham did. Another of Miralles' very interesting aspects, almost synesthetic, is how he spoke about literature or painting, references from other fields apart from architecture itself. Also the way in which he worked with complementary, pendular elements: with what weighs and what doesn't, with gravity, with the dismal - that light that appears in a lateral manner, sometimes very focussed depending on the place -. Almost like a *broken* Navarro...

JNB: Miralles was very special and the terrain of references upon which he moved is, basically, immense. I remember we bumped into each other more than once travelling by plane at night. He had an enormous quantity of books and would open one, close it, open another, close it... Every minute of the journey he'd have his nose in a different book, in constant fragmentation, as if he were incapable of concentrating on only one subject; and also, as you were saying, the way in which he wrote was striking...

DB: In fact, the way in which he wrote his thesis formally reminds of *Un coup de dés jamais n'abolira le hasard*, by Mallarmé, with that constellation, let's say, of meanings.

JNB: ... Also they are ambiguous. That's another issue that rears its head with every poet; that's why the genre is not understood: normally the semantic referencing is vague, like a terrain, it's not something precise. When building, it's important to create links with the material. It's an issue which comes up when joining distinct things, simply for the fact they are being put together. But it's not

gratuitous. It narrows its possible meaning and it's terrain shrinks. In my work *La columna y el peso* (1973), a *ready-made* piece, the weight narrows the interpretation of the column; it's reduced because it moves it to a gravitational interpretation. The static correspondence between the two objects creates a field of meaning that is increasingly specific. It annoys people when something isn't defined in a precise manner; if it isn't scientific, it's about communication.

That's a task that has to be undertaken within architecture and the arts: handling yourself on ambiguous terrain, where the shape of the new is what is least important. Duchamp, of course, is one of the best examples of the incorporation of the imaginary world within the physical one. He never investigated anything in only one direction. His exhibitions are, to me, fragments of mental activities in different compartments.

BODY AND PERCEPTION

JNB: This day in age we don't know very much about how the body reacts before materials, there's no existing theory as such. If this floor were made of steel, the experience of being here would be very different, probably uncomfortable, because the effect of materials on the body, that which comes to affect the body physically, has huge consequences. Architects know that. When we talk about putting wood near to the body it's because perhaps our own nature is closer, while steel has to be extracted from the earth and transformed, and it has a different «flavour», to put it one way. There's still a great deal to be explored, in particular all that which stays closest to our own organism, which is, to me, the great forgotten (within architecture). Why not work in the immediate vicinity of the body? After the body there's the room, the street, the city... I don't understand how we (the architects) don't know more about those possible links and how they affect us. *Flesh and Stone*⁵ explains a lot about sacred ceremonies and rituals from the standpoint of that nucleus of hot and cold, also of the erotic... All of it is projected. In that stage that I was talking about before, in which I was gripped by the physical and in search of that background architecture, I was also projecting onto the human body. Through our sense we don't only see, but we have receptors all over our bodies, a series of highly characterised and defined openings to the world. It's a fact that gives the possibilities of an structure. You can draw a map around yourself in which all the tactile, visual and corporal experiences appear. That's architecture, in a sense: reproducing those kind of experiences in order to dominate them.

DB: That idea of a map or physiological diagram interests me greatly. On occasion, physical notions work as much for external structures as they do for internal ones. This is something that is glimpsed in poetry, in how a poet uses physical argot to refer to states of mood or mental sensations: to feel «tense» or «unbalanced», noting a weight within. I think

that if we were to focus more on that, we would be able to edify a poem, to extract it from text. In my case, these intimate structures serve to find something similar to a sculpture, and I also think it has something to do with that idea of continuity that you alluded to.

JNB: Art is, on the whole, the opening of that channel of perception. In art, the equivalent to the primitive cabin is, for me, the *afterimage*, when you don't know whether the experience of an image is inside or outside of you. If you put red and green side by side, a halo of colour is born that, ultimately, is physiological. They call it a *fake* colour: and there's the lie of the false... In reality, it's real, it's in you. That sensation of continuity leads to ecstasy: going in and out of yourself with relation to the surroundings. In my eyes, it's art's primordial task, just as Paul Klee said..., that going back into the womb, with a permanent sense of continuity.

These definitions of the artist's work - activating that feeling of continuity - as much feeling gravity in the body itself as a permanent phenomenon, take me to what Leonardo drew when putting a cot on a flow of water and creating those whirls: a badge of nature through sight. Almost everything that a person tries is precisely that. For example, historically architecture has worked with symmetry, despite the fact that modern architecture has abandoned it for reasons that are completely frivolous. Symmetry is one of the most evident means of perceiving that the world vibrates: it's the application of space on space. That sensation (of vibration) is a common part of art, that also gives rise to all the dance arts and to the rhythms within which we live, immersed. We are aware of the constant pulsing; every primitive being touched palms to create a feeling of continuity in its body, because it pulses. Taken to the field of physics, the positioning of equal things in space also creates pulse. If you go into Sant'Andrea de Alberti, in Mantua, for instance, the effects of continuity are impressively deployed. The feeling of repetition is in itself an activation, and it implicitly has a *past* character because it stirs you.

You have to imagine how wonderful it would be to enter a space where multiplicities were given symmetrical effects. If we look at the groundplans of Greek cities or we remember the rise of the Acropolis, we can appreciate the effects of symmetry and the dominance of geometry. They are achingly beautiful objects, precisely because they make use of all the sensations surrounding the idea of continuity, continuity that really is felt with regards to that artificial object, in a world in which that object and your body enter in reverberation. ☒

.....

3. D. BESTUÉ, Enric Miralles a izquierda y derecha (también sin gafas) / Enric Miralles from left to right (and without glasses) (Barcelona: Tenov, 2010).

4. Documents on the different actions of Bestué/Vives can be found in the catalogue *Cisnes y Ratas*, a retrospective held in the Centro de Arte Dos de Mayo in the year 2009.

5. R. SENNETT, *Flesh and Stone: The Body and the City in Western Civilisation*, (New York / London: W. W. Norton & Company, 1996).

