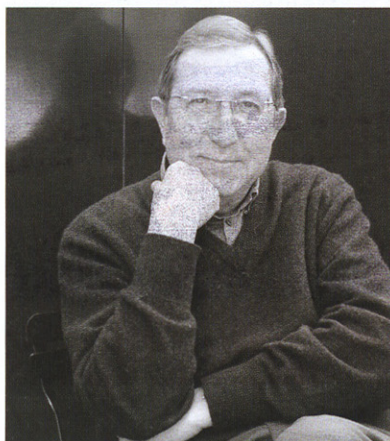




LA EXPRESIÓN DE LA DIVERSIFICADA ACTIVIDAD DE JUAN NAVARRO BALDEWEG, INICIADA POR UN LARGO EXCURSUS A TRAVÉS DE SU TRABAJO EN ESTADOS UNIDOS EN EL CENTER FOR ADVANCED VISUAL STUDIES DEL MIT, EN TORNO A GYÖRGY KEPES, SE MANIFIESTA EN ESTA ENTREVISTA AL EXAMINAR LAS DISTINTAS Y MÚLTIPLES CONEXIONES ENTRE SUS DISTINTOS QUEHACERES ARTÍSTICOS, ARQUITECTÓNICOS Y DOCENTES.

03 ENTREVISTA CON JUAN NAVARRO BALDEWEG

CELIA ARMENTERAS

Hace años decía que su pintura y la arquitectura no tenían ninguna relación y que además no quería que la tuvieran. Últimamente parece que las dos se acercan más....

En un inicio, yo había dicho en varias ocasiones que la pintura y la arquitectura iban por caminos separados. Yo creo que hay muchos aspectos aquí, de los que hablaremos a lo largo de la entrevista; unas veces será de las relaciones y otras de las diferencias. Siempre he pensado que la arquitectura, la pintura y la escultura (como las instalaciones, que en cierto modo también práctico, aunque menos porque la arquitectura en cierto modo es una gran instalación), son lenguajes específicos, o sea que tienen sus propios instrumentos. Es un hacer, pero es un hacer que tiene sus instrumentos, y que tiene sus objetivos en cada momento que difieren, y además a mí me ha gustado, efectivamente, considerarlo así, considerar cada género expresivo en la mayor libertad posible, en su libertad total.

Esto en un principio puede llevar a la esquizofrenia, pero ahora te hablaré por qué me parece que responde también a una actitud que creo que es moderna, que es moderna en el sentido de que todas las prácticas artísticas han considerado el lenguaje como un fenómeno específico en sí mismo, como una caja instrumental de la cual tu sacas tus herramientas que son específicas y construyes mundos con eso. Pero a la vez también tengo que decir que existen conexiones múltiples, enormes, por todas partes, enormes. De eso creo que hablaré luego, porque seguro que va a salir. Pero ahora te diría, en primer lugar, eso: que siempre me ha gustado considerar esa investigación específica en cada uno de los géneros expresivos, o los medios de acción dentro de las artes, y también pensar que al final todo eso se reúne en una sola mente.

"si uno trata de establecer una conexión formal entre mi pintura y mi arquitectura está condenado al fracaso"

Y de ahí viene que yo haya hablado con mucha frecuencia de la habitación imaginaria. Es una metáfora, o una idea, que sirve para aunar esas actividades distintas, como si me desdoblase en distintos artistas o en distintas personas y, sin embargo, partieran de un universo que al final es único. Nunca tuve miedo a eso. Es cierto que la gente me ha dicho, "*Juan, tú tienes una manera de pintar que no me parece que recuerda a la arquitectura, que tiene otras intenciones*". Es posible, sin embargo yo te podría explicar muy bien toda una serie de conexiones que existen entre las distintas prácticas y como se involucran, en una especie de densidad propia. Al final, te diría que en mi trabajo —quizá, en el de ahora— los aspectos más interesantes de mi obra serían los de esa habitación imaginaria, los de esa unidad última.

También hay un aspecto que me gusta señalar y que es propio de la modernidad, lo que se llaman las citas heterónomas. Por ejemplo, tu piensas en Pessoa y piensas que tienen un lenguaje y un universo imaginario propio para cada uno de sus personajes creados, y hablan a través de ellos, hablan a través de esa intención segunda de personajes, y, por lo tanto, crean una heterogeneidad, o lo que en muchos casos puedes llamar una diversificación, o la creación de distintas modalidades expresivas, pero haciéndolas convivir y uniéndose finalmente en un solo creador, en este caso Pessoa, o Machado. El propio Picasso ha tenido muchas modalidades expresivas distintas, muy distintas, y a veces conviviendo.

Nosotros estábamos, en los años 70 y 80, influidos por una crítica de arquitectura en la cual, por una parte, se valoraba mucho la especificidad del lenguaje arquitectónico, y por otra parte, cuando se hablaba por ejemplo de Le Corbusier, se hablaba de la influencia de su pintura, es decir del purismo en la arquitectura. Ahora bien, esa conexión casi siempre es formal y, si uno trata de establecer una conexión formal entre mi pintura y mi obra de arquitectura esta-

ría condenado al fracaso porque no son ese tipo de conexiones las que pueden tener más interés para explicar lo que yo llamaría enlaces entre esas actividades.

Hábleme de su estancia en Estados Unidos. ¿fue a estudiar, a hacer investigación?

Cuando inicio mi carrera fui a Estados Unidos a estudiar, al MIT. En realidad yo voy ahí como artista, voy invitado por György Kepes, que es el creador del Center for Advanced Visual Studies, en el Instituto Tecnológico de Massachussets y es una de las influencias más grandes que yo he tenido en mi vida. Porque me dio tiempo, y además tuve la facilidad, para trabajar en lo que consideraba una actividad creativa. Allí había un artista, Kepes, que, como tu sabes, es un gran fotógrafo y es un hombre que tuvo unas inquietudes enormes en lo que podríamos llamar la visión del mundo en todos sus aspectos, en la ciencia, en la técnica,... Estaba en el Instituto Tecnológico, por eso, en las artes visuales. Es el autor del libro famoso "*El lenguaje de la visión*"; uno de los libros más influyentes en las escuelas de arte; estoy hablando de un libro de los años 60, o anterior. También organizaba simposios, conferencias donde reunía sobre todo a los propios científicos del MIT, pero también a otra mucha gente, arquitectos... (allí conocí a Buckminster Fuller), a músicos, a Nam June Paik, a Nakistakis que luego estuvo en París, a escultores... A músicos, bastantes. Era un centro multidisciplinar, y ya es importante eso, que invitaba mucho.

"Fijate que, en mi caso, hay una renuncia muy deliberada de intereses en esa labor creativa —y no sé si estoy diciendo algo que no se conoce muy bien— hacia lo endosomático."

Y en ese momento yo entré ahí, porque hice un viaje para hablar con él. Yo había leído algunas



"la modernidad se distingue por una bifurcación en dos intereses: por un lado hacia ese mundo *endosomático*, el de las artes más tradicionales, [...] y, de otro lado, por saber qué es lo que se puede hacer con la tecnología, con la técnica, con los nuevos materiales, etc."

SECCIÓN DEL MUSEO DE LA MODERNIDAD
LAS BELLAS ARTES DE MONTREAL
INSTITUTO DE INVESTIGACIONES
EN ARQUITECTURA Y DISEÑO
JADAMARCA

"En el fondo aplicaba una máscara a la arquitectura, que es lo que ha hecho la arquitectura siempre. A mí me gustaba que pareciera que todos los lenguajes arquitectónicos son máscaras. Normalmente las columnas se aplican a muros de piedra..."

INTERIOR Y EXTERIOR DEL MUSEO DE ALTAMIRA



críticas en revistas de arte, porque ya me gustaba Kepes, entonces fui a verle y no sé cómo, por qué razón, me dijo: "sí sí, claro, puedes venir". Pedí una beca March, que me dieron precisamente porque tenía acceso y entrada a ese centro, y ahí comencé a trabajar fundamentalmente en lo que fue el inicio de mi trabajo como escultor, de las piezas y de las instalaciones. Porque pintor he sido antes, y allí trabajé con la escultura, y fundamentalmente lo que hice fue buscar una obra, ir en pos de una obra, que para mí ha sido esencial, define casi todo lo que he pretendido en todas las artes. Una obra muy vinculada al cuerpo, muy vinculada de la manera más despojada posible. Yo recuerdo que en aquellos años me interesaban mucho, naturalmente, los libros de ciencia, y había un libro que me fascinó, que en ese momento se había reeditado, un libro de Alfred Lotka, que es un biólogo que escribe "*Elementos de biología matemática*". Es un libro precioso, para mí muy importante; es un libro de esas reediciones que se hicieron en la editorial Dover, que tiene muchas de libros clásicos, de ciencia... Y en ese libro se hacía una distinción que para mí tiene una importancia muy grande, que es entre lo que podemos considerar herramientas *endosomáticas*, es decir, herramientas que son dotación natural, y herramientas *exosomáticas*, que son aquellas extensiones del cuerpo a través de todos los instrumentos técnicos, en una especie de gran lámina. Para que entiendas lo que quiero decir: las manos se extienden con los instrumentos, como los martillos, etc., que complementan y amplifican el poder. Entonces, fíjate, que hace un momento estaba comentando que, en el trabajo que allí empecé a hacer, comienzo a ver la importancia que tiene la definición del hombre en lo *endosomático*. Toda tecnología (y además yo estaba en el Instituto Tecnológico) es *exosomática*, y es la que ha desencadenado el mundo moderno. En realidad toda la modernidad está preocupada naturalmente —incluida la arquitectura— por los nuevos materiales industriales, el transporte... La ciudad comienza a ser un elemento de consideraciones más o menos filosóficas sobre lo *exosomático*. Fíjate que, en mi caso, hay una renuncia muy deliberada de intereses en esa labor creativa —y no sé si estoy diciendo algo que no se conoce muy bien— hacia lo *endosomático*. Que no es que no me interese, me interesa muchísimo; pero había un cambio de valores que yo consideraba importante. Porque claro, vivir en EEUU es vivir en el país del derroche, del uso permanente del automóvil, de la generación de un mundo en el que el incremento de entropía es también muy grande, y estamos viviendo también en este momento las consecuencias de esa línea; una vez que el hombre se ha desarrollado en un medio *exosomático* es incapaz de renunciar a ello. Lo *endosomático* comienza a ser casi un valor muy querido, y en el fondo una idea, la fabricación de una utopía a través de eso. En cierto modo yo me

considero pintor, en primer término. Estudié arquitectura, pero realmente me considero pintor. Entonces yo veía que las artes modernas se distinguían por una tendencia a ir o a reconsiderar lo más *endosomático*. Quiero decir, las artes primordiales y primitivas, por ejemplo el folklore, en el sentido de las cosas que ha producido el hombre con sus manos y, diríamos, sin más que sus manos, sus herramientas más inmediatas; es una canción, es el gesto, el baile, etc. Piensa en Stravinski, piensa en Brancusi, o piensa en Picasso, es decir, todos los grandes artistas modernos tuvieron esa actitud de valoración de lo *endosomático*. Quiero decir, de aquello que pertenecía a la definición del hombre. Es decir, la modernidad se distingue por una bifurcación en dos intereses: por un lado hacia ese mundo *endosomático*, que es el de las artes más tradicionales, más primitivas, más esenciales, más primordiales, más despojadas; y, de otro lado, por saber qué es lo que se puede hacer con la tecnología, con las técnicas, con los nuevos materiales, etc. Curiosamente la historia de la arquitectura ha puesto énfasis en el interés de los arquitectos por redefinir ese mundo exterior, ese mundo de las herramientas exteriores. Sin embargo, se podría hacer una historia igualmente válida (piensa en Le Corbusier, piensa en muchos arquitectos... piensa en el amor a lo vernáculo de Alvar Aalto) con ejemplos de una cantidad de arquitectos y de artistas que han tenido esa visión doble: por un lado el interés por conocer lo que significa el mundo de esa modernidad donde existen tecnologías, industrias, transportes, etc. Y, por otro lado, los artistas se han distinguido por una redefinición de lo humano, entendiendo lo humano como algo somático y por una definición del mundo alrededor. Lo que yo veía cuando estaba haciendo estos trabajos en el Center es que (seguramente rodeado por unos artistas que tenían contacto con lo que se hacía en el MIT, por ejemplo la fotografía estroboscópica o la cibernética, habían creado el departamento de computadores; ahí estaba Negroponte, o el primer Negroponte, que era una persona con la que al final también publicamos alguna cosa en la primera etapa), rechazo, por así decirlo, ese interés fundamental hacia el mundo; vamos a llamarlo *exosomático*, por tratar de celebrar o enaltecer o crear obras absolutamente austeras y despojadas, donde se valore más el cuerpo y su relación con el mundo inmediato. ¿Cuál es ese mundo inmediato? Yo el mundo inmediato comencé a definirlo, creo que Kepes me ayudó a definir mi trabajo, ya que era un gran crítico; él veía que mi interés por la ciencia era un interés por definir las coordenadas físicas del hombre, es muy importante añadir "del hombre", te diré por qué, porque es lo que te rodea inmediatamente. Kepes fue el que promovió aquel primer libro, y de ahí salió toda una línea de investigación acerca de la ciudad, como es ese libro de Kevin Lynch que se llama "*The image of*

the city". ¿De dónde viene ese libro? Posiblemente —aunque yo nunca lo hablé con Kepes— viene de que él mismo tuvo intención de hacer una investigación sobre cómo veíamos la ciudad, de cómo se podía establecer esto, igual que lo había hecho el lenguaje de la visión. Te estoy hablando de una ciudad inmanente, mucho más próxima, por así decirlo. Es para definirte cuáles eran los intereses de Kepes, por qué ese tipo de percepción estaba estimulada en ese ambiente. Es decir, que la imagen de la ciudad —cuando Kevin Lynch define la idea de nodo, la idea de foco, una serie de ideas acerca de cómo ver la ciudad— yo creo que es una visión cinematográfica, finalmente. Es decir, cómo filmaría un cineasta la ciudad. Recuerdo muy bien un día que me habló por primera vez Giga Bartok, el gran cineasta ruso, que cogía la máquina, la cámara, la tiraba por el aire mientras ésta filmaba, en ese vuelo loco. Recuerdo que, cuando me contó eso, veía lo importante que es percibir el mundo alrededor y, en este caso, usando un medio, que era el medio del cine.

Pero mi interés era "a ver qué puedo hacer yo sin ningún instrumento, despojándome de instrumentos". Y entonces es cuando comienzan a aparecer las piezas, que son la columna y el peso. La columna y el peso, que se ha visto muchas veces reproducida; es el peso que se pone al lado de una columna. Con lo cual yo activo, en el flujo de sus impresiones y en el flujo de la gravitación, activo una señal; activo una señal perceptiva de lo que es una esencia, un elemento esencial o una dimensión esencial de la arquitectura. No te creas que es fácil, me llevó mucho tiempo, y estaba incluso relacionado con la música, con la idea de suelo como tambor, que es una idea estructural. Es decir, las columnas en el fondo fijan unas membranas que son los forjados... Y según te ibas acercando a la columna la vibración era menor; entonces empecé a hacer unas piezas que tenían originalmente un sentido en cierto modo musical. Pues ten en cuenta que yo estaba rodeado también de músicos; por ejemplo había una chica música, Mariana Macher, que había trabajado con John Cage; incluso, ahí, conocí a Ronald Feldman y otra gente relacionada con la música, como Nam Jun Paik en ese momento, aunque es una música de tipo dadaísta; también asistí a algunos conciertos...

Y bueno, lo cierto es que me interesaba mucho ese mundo inmediato; es decir, cómo podemos activar señales del mundo en el que vivimos que sean, digamos, indicativos de nuestra inmersión en la naturaleza en un sentido inmanente. Es decir, la naturaleza está en todas partes, en la luz, por ejemplo, en la orientación, en cualquier flujo, en el agua, en el electromagnetismo, en todas las dimensiones que nos atraviesan. Antes he dicho que es importante "del hombre" porque también, una de las principales líneas de investigación que desarrollé (que además estaban motivadas por la pintura) es que nosotros también producimos signos de nuestro propio

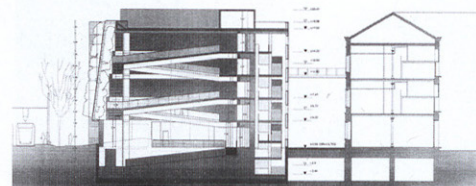
cuerpo hacia el exterior. Es decir, que nosotros enviamos señales, cantamos espontáneamente, o pintamos, espontáneamente las paredes de nuestra habitación. Es decir, nosotros proyectamos en el entorno, así como el entorno nos está enviando signos de él.

"Yo no rechazaba la tecnología, pero sí me daba cuenta de que se puede gozar enormemente con los medios más elementales, hasta un punto que yo mismo decía: me gustaría hacer un arte sin manos."

Pero lo más importante de todo esto, lo que quería decir, es que todos esos signos, toda esa activación de señales, fuera lo más directa posible, es decir, que no se emplearan elementos técnicos sofisticados. Y te voy a decir que esto era una especie de ideal, ideal en el sentido de buscar una ideología; una ideología donde se valore por encima de todo esa celebración de la vida, pero de la vida sin más. Esa vida, diríamos, absolutamente pobre. Una de las cosas que siempre digo es, qué maravilla cuando ves esas películas como *Buena Vista Social Club*, que con un vasito de ron, con un puro y con un cante, con unas cosas muy sencillas, es decir, con un arte *povera*,... Porque es muy rico en ritmos y sonidos, pero pobre en el sentido de que nuestra vida es muy rica con muy poco. Esa es la ideología que estaba buscando fundamentalmente.

Yo no rechazaba la tecnología, pero sí me daba cuenta de que se puede gozar enormemente con los medios más elementales, hasta un punto que yo mismo decía: "me gustaría hacer un arte sin manos". Casi todas las piezas son muy elementales, y además son transitivas; eso es esencial para todo lo que he pensado luego en arquitectura. Es esencial, absolutamente esencial, casi tienes el sentido de que la emoción no está en ellas y no son para nada formales; la columna y el peso es una articulación que algunos han llamado conceptual, pero para mí es fundamentalmente física, yo soy muy contrario a esa asociación de mi trabajo con una idea de lo conceptual. Esto en realidad es *preconceptual*; es en el fondo una relación del cuerpo con el mundo. Entonces es cuando comienzo a desarrollar este mundo, digamos, de la habitación del hombre con excelencia de los sistemas de coordenadas, de la inserción en los flujos naturales, en la idea de que en cualquier parte puede haber un motivo de goce, simplemente celebrando este mundo en el que vivimos, donde estamos. Y, digamos, muchas de estas señales son sólo esa experiencia pasiva del mundo y, a la vez, ahí comienzo a hacer piezas que yo llamo *de mano*, que son piezas donde se proyecta el cuerpo por el cuerpo, como muchas veces he dicho.

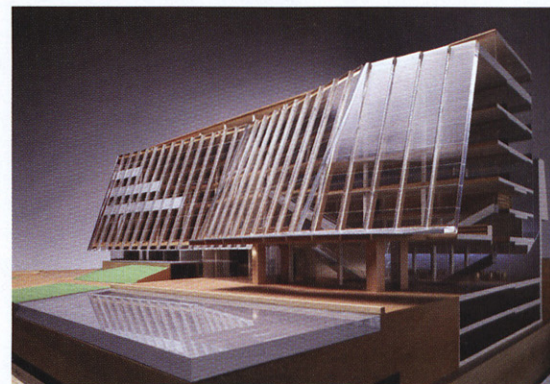
Por ejemplo, cuando uno se pone a cantar, es una especie de exposición, de expresión del hecho mismo de vivir para que se enteren los demás, o para nadie. Yo muchas veces he habla-



"...las columnas en el fondo fijan unas membranas que son los forjados... Y según te ibas acercando a la columna la vibración era menor; entonces empecé a hacer unas piezas que tenían originalmente un sentido en cierto modo musical."

SECCIÓN DEL AUDITORIO DE LA MÚSICA Y LAS BELLAS ARTES DE VITORIA. INSTITUTO DE INVESTIGACIÓN ARQUEOLÓGICA Y PATRIMONIO, AMERSFORT, HOLANDA.

"En el fondo aplicaba una máscara a la arquitectura, que es lo que ha hecho la arquitectura siempre. A mí me gustaría que pensases que todos los lenguajes arquitectónicos son máscaras. Normalmente las columnas se aplican a muros de piedra..."



do de mensajes para nadie. Y entonces comencé también (y esta es una de las cosas que últimamente he desarrollado más) a trabajar en unas piezas que consistían en redibujar la habitación; es un arte parietal, en ese sentido; se hacen las paredes como estaban haciendo algunos artistas en ese momento; es decir, todo lo que yo hago tiene que ver, en cierto modo, con cosas que se estaban haciendo en el medio del arte.

Como decía antes, estaba más o menos rodeado por algunos artistas, algunos músicos... y teníamos también una habitación imaginaria, un cambio de impresiones... Lo cierto es que ese deseo de proyectarse yo veía que se estaba dando de una manera..., por ejemplo, en algunos artistas que pintaban paredes, en lugar de cuadros, pintaban en la misma sala. Y también el redibujarlo de una manera tautológica, pero con las manos libres, eso para mí era muy importante.

Verás por qué es tan importante: porque muchas de las cosas que estoy haciendo últimamente tienen que ver con eso. Vamos a volver otra vez a lo de lo *endosomático* y a lo *exosomático*. Esto me abre un campo enorme, que es el interés por la caligrafía. Porque la escritura es una de las armas o extensiones de la comunicación artificial, extensiones de tus propios pensamientos, de la palabra, de la voz, en medios escritos. Hay dos tipos de lenguaje fundamentales que son, por un lado, el lenguaje mediante pictogramas, que son el inicio del lenguaje escrito, y luego el lenguaje alfabético, que es un lenguaje escrito que reproduce el habla. Bueno, ese es un medio tecnológico de un poder en el mundo inmenso, es un aparato tecnológico de una potencia brutal.

Quizá por ese primer paso que está más próximo a las pinturas, a la representación, los artistas, los escritores chinos y japoneses, enseguida comienzan a liberar los signos haciéndolos *endosomáticos*, porque la caligrafía es volver a la mano aquello que se aleja de la mano. Por eso existe lo que se llaman los lenguajes escritos cursivos, donde la mano comienza a garabatear sobre la base de un signo, hasta el punto de que vuelve a ser un arte. Eso es muy importante; esa ida y vuelta es muy importante para la arquitectura. Esa ida hacia algo *exosomático*, vamos a decirlo así, para transformarlo y acercarlo a lo *endosomático*, como si hubiera una obligación de sentir que ese mundo que estás creando pueda reconducirse y en él no sentirte alienado.

Esa vuelta, ese rehacer el camino de vuelta, tiene que ver con haber hablado de redibujar habitaciones. Porque la habitación es una cosa fría, distante, que a veces puede ser muy alejada; puedes sentirte muy alejado, puedes sentirte en cierto modo alienado, puede darte miedo, puedes sentir una especie de frío sentimental muy grande en una habitación del mundo. Pero el hombre comienza a dibujarla y a redibujarla. Mis primeros pasos fueron redibujarlas no gratuitamente, pues eso, aunque es un impulso típicamente pictórico: ese impulso que es proyectarte, como quien canta; yo hacía dibujos de la propia

habitación, redibujando los bordes, los límites... Habrás visto algunas reproducciones. En el fondo aplicaba una máscara a la arquitectura, que es lo que ha hecho la arquitectura siempre. A mí me gustaría que pensases que todos los lenguajes arquitectónicos son máscaras. Normalmente las columnas se aplican a muros de piedra... Hay momentos extraordinarios de la arquitectura donde hay una identificación de la estructura, de sostén y de soporte, con la propia arquitectura; pero en gran medida, la retórica es francamente una máscara, es una aplicación sobre el muro de unos elementos... Por ejemplo los romanos, salvo en los momentos más extraordinarios tardíos, por ejemplo en la arquitectura que hace Adriano o la de los que trabajan para él, donde sí hay una identificación donde aparece la columna como un elemento de soporte, pero en muchos casos es simplemente un tejido aplicado, superpuesto a la arquitectura. Por eso creo que no debemos tener ningún miedo a que esa actividad sea aparentemente gratuita, yo creo que es una de las actividades más distintivas de la arquitectura. Porque tiene mucho que ver con muchos aspectos de la arquitectura, tiene que ver incluso con lo que está ocurriendo con la ciudad en este momento y con un camino en nuestro propio medio artificial, que yo pienso que hay que enderezar o corregir, que es parte de las obligaciones del arquitecto. Volvemos atrás, a esa vuelta de la definición del hombre hacia lo *endosomático*, que ha tenido muchas manifestaciones en el arte. Por ejemplo, lo que se llama minimalismo, que es un poco la época a la que yo podría pertenecer cronológicamente. Es decir, cuando yo estaba en EEUU, el minimalismo de Donald Judd es muy importante, así como otros artistas que tienen otros objetivos, de los que no vamos a hablar.

El minimalismo siempre se ha entendido como hacer objetos que sean muy básicos, un cuadrado, un cubo... En realidad eso no es así; lo que tú estás definiendo es tu relación con algo muy sencillo, con lo cual, cuando tú te confrontas con algo que es muy elemental, tu relación con esa cosa tan elemental comienza a ser autorreflexiva, comienzas a tener conciencia de ti mismo. Entonces el minimalismo es en el fondo un arte que busca analizar la experiencia y por lo tanto tu confrontación con ese elemento tan sencillo. Por ejemplo, la pintura de Burnett Newman es en el fondo tomar conciencia de estar tú en pie ante una barra pintada, que es en el fondo uno de los temas que llamaría de conciencia del horizonte. Por ejemplo, cuando Mies Van Der Rohe dice *menos es más*, aunque es un aforismo, o una condensación metafórica de una actitud generada ante la vida, en el fondo está también señalando uno de los aspectos más esenciales, a mi juicio, de Mies Van der Rohe, que es que también él tiene una tendencia hacia lo *endosomático*, siendo un hombre muy preocupado por los nuevos materiales. Pero esa desnudez con la que presenta esos objetos en el fondo son tan a con-

ciencia de sí mismo como fenómeno corporal. Es decir, el *menos es más comprensión de ti mismo*. Ahí hay una tendencia moderna, seguramente no suficientemente analizada: ese despojamiento de más intereses en el mundo que te rodea es en el fondo una riqueza interior, es tener una conciencia de ti mismo mucho mayor. Yo creo que Mies es en ese sentido una persona muy equilibrada. Además, después de todo, es un hombre que reintroduce en su arquitectura un alma que es el alma neoclásica, porque aunque pudiera parecer que es muy moderno, también hay en su mundo una idea de la simetría, del estar en pie, de lo despojado, de lo que es más sencillo, más ordenado... Entre otras cosas para que tu experiencia, la experiencia de ti mismo, sea más grande, mayor. Creo que ese es el sentido del *más*. Es decir, esa oscilación entre volcarse hacia lo externo o volcarse hacia lo interno se ha dado siempre en la modernidad. No sé por qué las historias de arquitectura moderna hablan excesivamente, a mi juicio, de los nuevos materiales y de cosas así... Y, sin embargo, yo creo que hay, en cierto modo, de una manera muy definida en todas las restantes artes un deseo de redefinición del hombre más que del entorno.

Y lo que yo pretendía con ese trabajo en las coordenadas esenciales (volviendo otra vez a mi trabajo en el Instituto con Kepes) era tratar de hacer obras que te llevaran a esa experiencia. En realidad son obras que podrían asociarse al minimalismo porque efectivamente, el minimalismo lo que hace es tomar conciencia de cómo estás tú ante ese objeto elemental. Es, en definitiva un trabajo sobre tu propio cuerpo, sobre tu propia percepción.

"...esa ida y vuelta es muy importante para la arquitectura. Esa ida hacia algo *exosomático*, vamos a decirlo así, para transformarlo y acercarlo a lo *endosomático*, como si hubiera una obligación de sentir que ese mundo que estás creando pueda reconducirse y en él no sentirte alienado."

Bien, pues en ese sentido, las obras que estaba realizando, en la creación de ese mundo, si quieres, algunas hablaban de algo un poco zen, en el sentido de que con muy poco podías llegar a comprender muchas cosas. Pero es el cuerpo lo que interesa. También muchas veces he dicho que la arquitectura es un arte del cuerpo, porque efectivamente es lo que excita con mayor intensidad, tu experiencia de estar en un lugar. Y la idea de transitividad de la que he hablado hace un momento, siempre está referida a esa idea de que a través de esa activación, de ese signo, te lleva a lo que yo llamo la *casa antecedente*, la casa que está antes. He usado también en algunos ensayos, la casa que está en la lejanía, la casa que está en el horizonte, la casa que nos rodea en todas partes; y la arquitectura concreta, un proyecto concreto, es un proyecto que en el

fondo siempre lo veo como una proyección de esa experiencia mayor, más distante; la casa con sus paredes en la lejanía.

Es una metáfora, naturalmente, pero es una metáfora que a mí me sirve para poder señalar sobre el valor transitivo que debe tener la arquitectura. Otra manera de definir esa arquitectura de la lejanía es una caja de resonancia, porque todas estas piezas, gravedad, luz, etc., que hacía el hombre mismo proyectándose en las paredes, todo eso es una activación de signos sobre tu relación con el estar en el mundo, estar *aquí* en la tierra, en la vida y, por tanto, todo lo que nosotros hagamos debe ser una amplificación de esa experiencia, que es la que verdaderamente vale, a la que verdaderamente deberíamos ir. Bueno, esto es lo que se refiere a los trabajos que comencé a realizar que para mí son básicos que luego he desarrollado toda mi vida en distintas líneas.

Ahora podemos seguir hablando de conexiones, por ejemplo.

Hay muchas conexiones. Por una parte, a la vez que hago esas piezas, tu piensa ahora en ese frente de artistas heterónimos, vamos a decirlo así, donde uno que es escultor hace escultura, otro que hace arquitectura, otro que hace pintura y otro que hace instalaciones, incluso en algún momento determinado hice algo de vídeo, pero eso lo abandoné porque me parecía que era más próximo al cine. Lo cierto es que guardé muy confiadamente y sin preocuparme de esta múltiple personalidad que había dentro de mí, esas actividades a la par. Siempre he trabajado a la par, nunca he dejado de trabajar en ninguna de ellas. Por ejemplo, en la arquitectura hay una influencia muy grande, que se puede detectar, entre la pintura que hice en un momento determinado de paisajes y una cierta manera de abrir la luz cenital en edificios concretos.

Hace un año o dos di una conferencia sobre ese tema que se llamaba, tenía un nombre divertido, *Miscelánea colectiva*, una miscelánea es un conjunto más o menos ordenado o desordenado, de conexiones. Y en esa conferencia yo hablaba de cómo se relacionaba mi actividad de pintura con las piezas y con la arquitectura, estableciendo una constelación donde aparecían indistintamente obras en cada uno de esos géneros expresivos. Entonces hablaba precisamente de esas conexiones, en esa constelación. Creo que en algún texto de la Caja de Resonancia se escribe sobre eso, por ejemplo en la Región Flotante, en la que hablo precisamente de ese deseo de lo distinto y lo distante, y no tener miedo a lo distinto y a lo distante; y traerlo generalmente a las exposiciones antológicas que he hecho, por ejemplo en el IVAM, donde había de todo.

Por ejemplo, las piezas de gravedad tienen un origen incluso anterior, porque en los años antes de ir a Estados Unidos yo había hecho pinturas vertidas (Jackson Pollock, Morris Lewis...). Yo tengo algunas pinturas muy radicales en ese momento, dejaba caer la pintura, resbalar por el

lienzo, son pinturas hechas por gravedad. Entonces ese interés por la manifestación desnuda, en el sentido de que no pretendías hacer nada con ellas, era algo que había realizado ya previamente, es decir, la expresión directa de la gravitación. Se producen cuadros de una enorme energía, porque esa energía se nota. Te digo esto porque, efectivamente, existen conexiones entre los cuadros y las piezas, las piezas y la arquitectura... Hay elementos de arquitectura que inician una investigación. Bien, este es un panorama muy general de todas mis actividades, de cómo se conectan las obras, de por qué me interesa lo distinto, de por qué me interesa lo distante, de por qué me parece que la especificidad no esta reñida con las conexiones que puedan existir, los enlaces, y como se nutren en la interdisciplinariedad, y como se nutren las distintas expresiones entre sí. Eso en mi caso podría muy bien, pieza a pieza, obra a obra, explicar de donde vienen, como saltan de un género expresivo a otro.

Entonces, por lo que dice, la inspiración le viene a partir de una obra que le lleva a la otra y así sucesivamente...

Exacto. Yo creo que es muy divertido. La idea de habitación imaginaria en el fondo es la idea de meterse en la mente de una persona. Yo me divertí mucho haciéndolo y me sigo divirtiendo. Es muy entretenido y está muy nutrido por cosas de aquí y de allá. Y por eso lo he practicado permanentemente. Te diría que toda mi obra es una obra en proceso pero múltiple. Yo nunca he podido parar, estoy constantemente haciendo mis esculturas. Ahora estoy haciendo una serie de cabezas huecas que son como gráficos en el espacio.

¿Y las copas?

Lo de la copa de cristal es curioso, porque es una reflexión sobre la percepción. Para mí, la copa de cristal es un desencadenante de la idea de que el mundo que nosotros percibimos es continuidad del mundo de alrededor, y la copa de cristal es en cierto modo una retina inorgánica, es como si fuera una reflexión del mundo alrededor, con las escenas más triviales que se dan en las copas de cristal: un cazador, el perrito... Esa retina, esa especie de ojo, que queda ahí fijo, que además sigue siendo estimulado por la luz, sigue siendo transparente, y por tanto detrás puedes ver el paisaje, etc. Esa continuidad entre realidad, percepción, mundo, etc, ese carácter transitivo que tienen las artes del cristal, que siguen viviendo en el mundo real; porque si hacemos un cuadro (siempre se ha dicho que es una ventana a un mundo virtual, el que representa el cuadro), pero en el cristal, yo veía que se daba una transitividad; es decir, que eran permeables a los cambios de luz, a la vida. Cuando tu coges la copa estás moviendo una realidad que limita unas figurillas en el espacio, es un pequeño teatro, un teatro mágico. Y eso me interesaba como una metáfora de las propias percepciones.

¿Cómo llegó a eso? ¿Que le llevó a crear la copa?

Pues hay cosas muy elementales que vienen de la niñez como tú sabes. Casi todas las grandes experiencias son infantiles. En casa había una copa de cristal de Bohemia que era de mi madre, que era roja y transparente. En esa copa había una escena de bosque: unos árboles, una liebre que saltaba y un ciervo; es una cosa típica. Ese mundo de ensoñación, y además de eterno retorno, como diría Nietzsche, que siempre aparece y vuelve a aparecer... A mí me fascinaba enormemente, se me queda grabado, igual que en casa había un plato grande chino, que me lleva a la fascinación por todas las artes orientales. Luego, con el tiempo, cuando ya tenía dinero para comprarme libros, incluso para poder pedirlos aquí y allá... Y además se hacían muchísimas exposiciones de arte oriental en el Metropolitan, y en todas partes del mundo. Es decir, que no sólo es el arte de occidente el que me interesa. Tengo un conocimiento bastante grande de cosas que me han interesado, como la caligrafía.

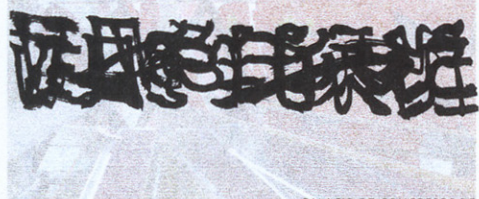
Decíamos hace un momento, ese interés por el mundo que te rodea, por las distintas artes e influencias... yo recuerdo que a mí me influyó mucho un libro que se llama *El estilo del siglo XX*, de Steve Lock, que es un libro muy sencillo, en el sentido de que fundamentalmente es una especie de cajón donde se introducen todas las manifestaciones de las distintas artes y ciencias, fotografía... Me lo regaló mi padre cuando tenía 14 años. Me fascinaba ese mundo de relaciones, incluso formales, que se establecen entre distintas imágenes, entre la fotografía y a lo mejor un cuadro de Arp, o cosas de ese tipo; y, evidentemente, mi fascinación por una figura como Kepes también es por eso. Kepes en el fondo es un integrador de todas estas cosas. Kepes comenzó, cuando era joven, con una fascinación por el folclore de su país, húngaro, yo creo que eso es también típico de toda modernidad. Ten en cuenta además a Bela Bartok, qué es como Falla en España. Eran personas que tenían el mundo del folclore como algo interesante, porque son las manifestaciones más inmediatas de los hombres; por eso interesan, desde un mundo incipiente hacia una complejidad artificial. Esas experiencias infantiles tienen una transcendencia esencial para lo que ocurre en desarrollos posteriores.

Desde los años 70 estuvo muy dedicado a la enseñanza, pero últimamente parece que se dedica menos. ¿Ha dejado de interesarle?

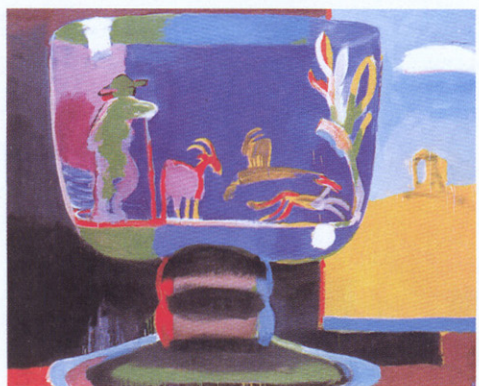
Me gusta muchísimo la enseñanza, me sigue gustando. Aunque yo tengo que decir que cuando volví a España, después de Estados Unidos, lo que yo traía entre manos no era un tema que aquí interesase demasiado. En esa época, estaba todo bastante dominado por ese concepto de arquitectura como disciplina, y lo que yo traía era fundamentalmente lo más abierto de las distintas disciplinas en convivencia. Siempre noté un cierto distanciamiento con respecto a lo imperante.



"Te diría que toda mi obra es una obra en proceso pero múltiple. Yo nunca he podido parar, estoy constantemente haciendo mis esculturas..."



PALACIO DE CONGRESOS DE
PALMA DE MALLORCA.
CROQUIS DEL JUEGO DE CAFÉ
Y TÉ ALESSI Y COPA DE
CRISTOPIA AZUL Y VENTANA II
(200 X 235 CM.).
AUDITORIO DE LA MÚSICA Y
LAS BELLAS ARTES DE VITORIA.



"Lo de la copa de cristal es curioso, porque es una reflexión sobre la percepción, un desencadenante de la idea de que el mundo que nosotros percibimos es continuidad del mundo de alrededor"

Es decir, a mí me interesa muchísimo la enseñanza, pero sí que he vivido durante un tiempo cierto conflicto, digamos personal, de no poder hablar de lo que profundamente me interesaba a mí más, y aportar más, incluso. A través del doctorado hice algunos cursos en los que hablaba de cosas que a mí me interesaban.

Porque yo he hablado poco de mi propia obra, hablaba de las cosas que me resultaban interesantes, y esas cosas que me interesaban más, a veces eran cosas de arte, a veces eran cosas de arquitectura,... Después, efectivamente, a partir de un momento, mi trabajo profesional se hizo muy grande, y tengo un estudio relativamente pequeño, por lo que mi dedicación a la arquitectura tiene que ser muy grande. Y además me doy cuenta que mis actividades como artista, como pintor, me llevaron a una reducción de la dedicación a la enseñanza.

Por otra parte yo había ido a varias escuelas americanas. Empecé yendo a Filadelfia, después fui a Princeton, después fui a Yale, después fui a Harvard y ahí ya me paré. Luego me siguieron invitando, pero ya siempre dije que no. Ahora ya no me invitan, pero... de vez en cuando alguna conferencia; pero ya no me gusta tanto, ni viajar ni dar clases. Y aquí también he reducido mi dedicación, aunque tengo mis contratos; mis obligaciones con la universidad las he reducido a un mínimo, de manera que ahora lo que yo hago es organizar a lo mejor el programa de un curso, las tesis doctorales, los tribunales de fin de carrera, etc...una serie de actividades más distanciadas del contacto con el alumno. Tengo contacto directo con algunos alumnos que quieren que les dirija una tesis doctoral o cosas de ese tipo. De todo lo demás he tenido que reducir mi actividad.

Entonces, ¿cómo ve la enseñanza de hoy, qué le recomendaría a los jóvenes profesores?

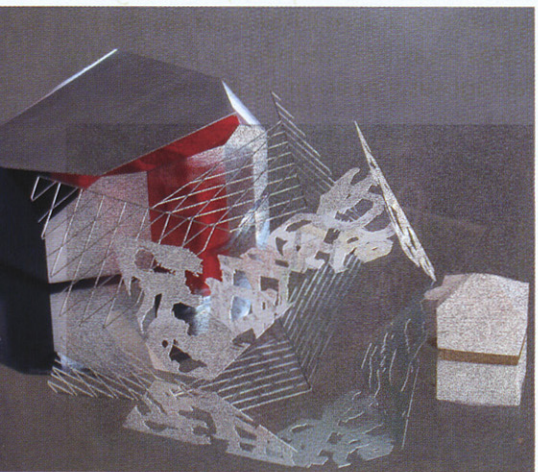
Bueno, primero, podríamos hablar de programas, programas de proyectos, cursos de proyectos. De todo lo que hemos estado hablando hoy me queda una cosa muy importante, y es que de los procesos creativos una cosa que sí se puede enseñar en proyectos es la de cómo los grandes arquitectos, los grandes creadores de la estructura, han elaborado un proyecto. Acabo de recibir ahora un libro que se llama "*Les heures Claires*" sobre Le Corbusier, y en él se describe con todo detalle la evolución, el proceso interno del arquitecto con su cliente, del arquitecto consigo mismo, de sus propios procesos creativos, cómo el proyecto va conformándose, cómo se va definiendo. O ese otro libro de William Curtis que se

llama "*Le Corbusier at work*" que es sobre el Carpenter Center. También es un libro que define muy bien lo que un profesor de proyectos puede enseñar a los alumnos. Pero eso mismo se puede hacer en casi todos los proyectos en los que hay suficiente información.

Por ejemplo la monografía de Birkhauser sobre Kahn, donde vienen todos los estadios, no sólo del proyecto final, sino que viene desde el primer croquis hasta el último documento del proyecto de ejecución... Entonces una de las cosas que sí me parece que debe constituir el centro de una asignatura de proyectos es la explicación detallada al alumno de los procesos de proyectar de grandes proyectos. Eso está dando pie para muchas tesis. Las tesis doctorales se están dedicando a analizar uno, o dos, o tres proyectos en su propia evolución interna; es decir, cómo el arquitecto ha ido elaborando sus ideas, no sólo en la cronología de su quehacer creativo de años anteriores, sino dentro del propio proceso singular de esa obra. Esa es una de las cosas que me parece que son más productivas para la enseñanza. Esa tarea teórica es muy importante.

Lo que yo he podido observar también un poco de la experiencia, no sólo de la Escuela de Madrid sino de las escuelas de fuera en las que he dado clases, es que se presenta el proyecto con un desarrollo muy grande en los inicios, cosa que es muy importante, pero con un desarrollo más escaso en las etapas subsiguientes, en los distintos estadios del proceso. Por ejemplo -y este es un tema que me preocupa, porque lo estoy viendo en los proyectos de fin de carrera- es que ese principio del proyecto está muy pensado, muy elaborado, digamos muy articulado con el pensamiento y con la propia presentación del proyecto, y que luego al desarrollo más concreto...no tanto. Quiero decir que hay un trabajo creativo, un trabajo de reflexión en las primeras etapas, pero un vez que se ha cubierto esa primera etapa existe un esfuerzo de reflexión que a lo mejor es cómo unir una viga de hormigón con la pared de piedra, por ejemplo.

Es decir, que ahí hay también una labor de invención enormemente importante; deberíamos valorar el proceso, decir: Bueno, a partir de ahora vamos a seguir pensando con la misma intensidad ese segundo estadio, como si fuera algo desde sus orígenes, porque indudablemente, la mejor arquitectura es en gran medida cómo unir los materiales, y no tanto, a lo mejor, cómo definir de una manera determinada el espacio, o imaginar qué cosas quiere el mundo de hoy, o todas esas reflexiones, a veces muy farragosas y poco productivas.



En fin, esas etapas que suelen estar detrás de las primeras ideas, empezar como si fueran primeras ideas. Esa es una de las cosas que yo echo en falta, con lo cual, claro, el problema es que va en contra de los calendarios, los cuatrimestres y estas cosas. Pero me parece a mí que tendríamos que corregir esto, a lo mejor haciendo cuatrimestres donde efectivamente se tome el principio ya establecido con la prioridad y se vuelve a pensar como un inicio. O sea, pensar siempre el proyecto, en cualquier estadio como un inicio de algo. Considerar que la creación se disemina, por así decirlo, se extiende, se expande en todos los estadios del desarrollo productivo. Yo creo que es una de las críticas que se pueden hacer a la situación actual, no sólo a la Escuela de Madrid, sino a casi todas las escuelas.

¿Cómo ve la situación actual arquitectónica y artística? ¿Qué le interesa más y qué menos?

A mí me interesa mucho casi todo. El haber ido hacia esas ideas esenciales, ese pensamiento de arquitectura como un hecho transitivo, como un hecho de activación de signos de esa casa en la lejanía que decía antes, me permite ser nihilista. A mí no me asusta, ni pretendo ser hegemónico, ni en mi pensamiento ni en el pensamiento de otro. Vamos a ver, creo que la arquitectura se ha diversificado mucho. Hay muchos tipos de arquitectura que responden a demandas sociales muy distintas, y cada uno personalmente elegirá la que más le apetezca. Por decirlo de alguna manera, hay Armanis y hay sastres a medida. Esto se da también en la música, es decir, hay gente que es muy popular, que tiene una demanda enorme socialmente y hay otros que a lo mejor son más investigadores. Yo no sé en qué situación ponerme, pero me parece que mi vocación espontánea natural es ser más investigador, más de hacer cada cosa una a una y que sean un ejemplo de una pequeña investigación o teoría que te hayas montado.

Para hablar en términos generales creo que una de las grandes preocupaciones tiene que ver con eso que he comentado antes, como una reflexión sobre la bioeconomía, es decir, cómo el mundo es cada vez más entrópico, en el sentido de que la generación de entropía es cada vez mayor. Entonces, hay una línea de actividad en mi trabajo, pero también lo tengo como experiencia antigua de artista que han trabajado del lado de la entropía. A ver si trato de explicarlo de una manera sencilla. El arquitecto o el pintor, parece que tenemos que dar forma, crear formas. Generalmente de cosas menudas, es decir, materiales de construcción o elementos menudos con los que levantas una construcción. Pero hoy en día trabajamos cada vez más, y eso ya es entrar en el terreno de la ciudad, con elementos que ya están contruidos, que ya son enteros. Trabajamos, no con elementos sino con construcciones completas, es decir, con construcciones en marcha, en proceso. Y en ese sentido, artistas antiguos contemporáneos de la época en que yo estaba en Estados

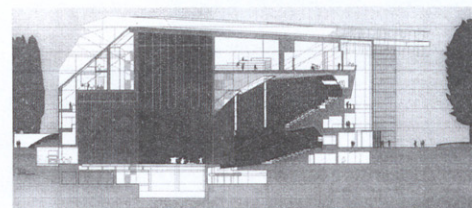
Unidos eso se daba muchísimo. Por ejemplo Gordon Matta Clark, como sabes es un artista que hacía fisuras en los edificios, que habría huecos. Producía una entidad, un objeto arquitectónico de otro objeto arquitectónico. Eso qué es ¿formación? No, eso es una metamorfosis, y a la vez es un hecho destructivo, a la vez que constructivo. La idea de construcción y destrucción entra en una rueda muy cerrada, por así decirlo. Eso es lo que yo llamaría, en líneas generales, trabajar del lado de la entropía. La entropía es cómo las formas se van destruyendo, pasando por estadios en los que van descendiendo en una escala, digamos, de potencial energético, devolviéndoles una nueva cara, haciendo de ellos una nueva cara. Eso es inevitable en la ciudad de hoy. La ciudad de hoy está más o menos construida, entonces tenemos que reconstruir con ese elemento que es entero, que ya está construido, para realizar otra construcción.

De manera que nuestra sensibilidad va hacia las artes iniciales de estos personajes como Gordon Matta Clark, u otros que trabajaban en esa vertiente de los detritus. Este tipo de arte, al estar en este momento, es lo que se está haciendo más en arquitectura. Que podemos clasificarlo de mil modos; arte parasitario, palabra bastante interesante para definir cómo entramos en una cosa ya hecha; lo puedes llamar, si quieres, arte de camuflaje, en el sentido de que entras en algo para darle una nueva cara. Hay muchos artistas de los que podríamos poner ejemplos, pero no vamos a ponerlos para que no queden nombres excluidos de ese trabajo.

Yo creo que es algo muy común en la ciudad de hoy, y en la arquitectura de hoy, ese pensamiento que en el fondo se inició hace mucho tiempo. Estamos hablando de Gordon Matta Clark, de Robert Smithson, que hacía los *non-site*. Todo esto son trabajos de ese mundo donde la energía decrece y a la vez se producen nuevas entidades a partir de otras entidades completas. La ciudad es así, esto no lo tenía, las preocupaciones del arquitecto moderno no eran esas. El arquitecto moderno tenía el problema de la contextualidad. Yo creo que la contextualidad ha perdido valor como idea motriz de la arquitectura, precisamente porque en realidad todas las intervenciones en la ciudad son intervenciones en un mundo en proceso, en una especie de metamorfosis. El problema que tenía el arquitecto moderno es que intervenía en una ciudad que era antigua y su lenguaje era muy distinto, pero hoy en día hay muchos lenguajes, son muy distintos y ha perdido sentido ese pensamiento. Yo creo que lo que es interesante creativamente es precisamente tener conciencia de que tú transformas, no formas; que transformas lo que te dan con tu obra, lo que te dan como medio alrededor de tu obra. La actitud es bastante distinta. Yo creo que eso es algo que no ocurriría en la modernidad, sino que es algo que está ocurriendo por primera vez ahora. Yo diría que los artistas tienen una conciencia mayor de la idea de transformación y



AMPLIACIÓN DE LA UNIVERSIDAD POMPEU FABRA DE BARCELONA. SECCIÓN DEL AUDITORIO DE LA MÚSICA Y LAS BELLAS ARTES DE VITORIA. JUEGO DE CAFÉ Y TÉ ALESSI.



"La mejor arquitectura es en gran medida cómo unir los materiales, y no tanto, cómo definir de una manera determinada el espacio, o imaginar qué cosas quiere el mundo de hoy, o todas esas reflexiones, a veces muy farragosas y poco productivas."



menos de la idea de contextualización.

¿Los artistas y los arquitectos?

Sí, los artistas siempre lo han trabajado. Yo te he puesto el caso de Matta Clark, que a mí durante los años 70 me interesaba enormemente porque me daba cuenta de que tenía la clave de algo. Estaba en Nueva York, en una ciudad ya muy hecha, con muchos edificios industriales abandonados. Y, en el fondo, lo que le pasa a una ciudad en este momento es que hay cada vez más zonas en desuso en la propia ciudad, paisajes que no son ni naturaleza ni ciudad misma vivida, sino que son unos paisajes semiconstruidos, medio abandonados, y que requieren un tipo de pensamiento distinto, cada vez más. Y, además, la idea de naturaleza ha desaparecido como tal, no existe la naturaleza virgen.

Ya que estamos hablando de la ciudad, ¿qué le sugiere el lugar donde se levanta el Teatro del Canal? ¿Qué influencia puede tener su ubicación sobre el desarrollo de la ciudad?

La calle de Bravo Murillo sí está más vinculada a teatros y a cines. Lo que es indudable es que el teatro del Canal va a exigir, y así se concibió en un inicio, una transformación de todos esos espacios libres que hay enfrente y una reestructuración del entorno inmediato. Como tú muy bien sabes, para mí ha sido algo doloroso al no haber, como no hubo, unas buenas relaciones entre el Ayuntamiento y la Comunidad de Madrid para que haya una intervención coordinada. Pero en este momento sí que están empezando a considerarlo, porque se está terminando el teatro y, efectivamente, es muy obvio que ahí hay unas entradas de coches que van a chocar mucho con la idea de entrar al teatro y esa intervención más pronto o más tarde se va a hacer. Ya están hablando la gente de la Fundación del Canal, que sienten esa responsabilidad. Es decir, pasadas las diferencias que pudo haber en un momento determinado, el teatro mismo demandará una reestructuración fundamental en el entorno del teatro. Y respecto a su ubicación, pues pasa un poco como con el Auditorio de Madrid, que también queda un poco al margen. Pero yo estoy convencido que dará cultivo de las zonas colindantes donde se establecerán cosas asociadas a los teatros, como restaurantes... Yo no sé si las salas de cine que ya existen cobrarán más importancia... Es verdad que la calle José Abascal es un eje, en este momento, de gran circulación, y por tanto me parece esencial hacer una mediana en la zona más próxima al teatro para que los coches puedan aparcar. Por otra parte hay un aparcamiento abajo que no sé si se usa mucho o poco, pero podría reconsiderarse, creo que es privado, podría tratar de dársele un uso más general. Esa pregunta es interesante porque ahora que se está acabando la obra se empieza a abordar esa cuestión como debía haberse hecho desde el inicio.

Revisando su obra, ¿le gustaría poder cambiar algo?

Yo sé que hay insuficiencias en obras que tal vez podrían estar acabadas mejor, o incluso que se trataran mejor, que tiene su importancia. Quiero decir, son cosas que dependen de uno mismo y cosas que no dependen de uno mismo. Por ejemplo, el uso que se ha hecho de las salas de Altamira me parece que está en contradicción con el propio edificio, y eso tiene fácil remedio, que es hacer otro uso de esas salas. Esas salas son ideales para hacer exposiciones de pinturas de la época, quiero decir, de las réplicas de las de Francia o del Cantábrico. Podía ser un museo donde se explicase no tanto la antropología, sino la propia cultura de Altamira famosa por eso. Con relación a las obras que pueda haber hecho con anterioridad, lo que más duele, son aquellas que no se han podido hacer, por ejemplo, una obra que me duele no haber hecho, porque me parece que es muy bella y estaba muy en la línea de mi propia investigación en ese momento, es el Museo Allende en Santiago de Chile. Y otro que me duele no haber hecho es la ampliación del Reina Sofía, porque creo que es muy bello, con las tres salas relacionándose entre sí, con aquella estructura en forma de trípode, liberando por completo el Hospital de lo que es la propia ampliación. Era una intervención que a mí me parecía muy bien.

"Ése es un mensaje que yo les daría a los arquitectos: no hay que tener miedo a trabajar en la periferia de las cosas, porque nutren al centro."

Y luego también me apetecía mucho poder llegar a hacer –tenía muchas ideas– el Palacio de Congresos de Mallorca. En esa obra hay una aplicación de esa idea de la mano extendiéndose en el proyecto. Me parece que es un tema del que no hemos hablado mucho, pero que tiene mucho interés porque creo que la gente me interpreta mal. No es que la pintura se adueñe de la arquitectura, es que creo que es una manifestación, como aquella que decíamos de la máscara, muy concreta, muy diferenciada de lo que sería la estructura, donde el tipo de imagen pictórica no representa absolutamente nada, es mucho más parecido a la caligrafía. Y que –por volver a la imagen que decíamos al inicio– es rehacer o llevar hacia lo *endosomático*, hacia el cuerpo, lo que está alejado del cuerpo con un tipo de intervención gráfica muy fuerte, muy discutible, soy absolutamente consciente, pero es mi investigación y es una apuesta en ese sentido. En otro de los proyectos que he terminado ahora, el Centro de Investigación Económica de la Universidad Pompeu Fabra, que fue un concurso que ganamos hace años y ahora se ha terminado, hay una especie de *brise-soleil* de elementos dibujados con toda libertad. Esto en el caso de Palma Mallorca hubiera sido más gracioso. Y sin embargo, yo creo que aunque se

puede considerar un poco pictoricista, no lo es en absoluto. Está dentro de una teoría muy artesanal... de esa transitividad del cuerpo hacia fuera, no es una experiencia pasiva la arquitectura. Y de hecho se ve con toda naturalidad. Cuando entras en este espacio no te choca absolutamente nada.

Fíjate que es algo que continúa con algunas de las ideas que tenía Alvar Aalto de educar orgánicamente la arquitectura moderna. Es una línea, algo que se puede hacer hoy, y que se hará seguramente cada vez más, pero que tiene una evolución hacia lo orgánico, y por eso está contrastado con una arquitectura bastante fría, minimalista, es una especie de contraste muy deliberado.

Esos son los temas en los que estoy trabajando ahora, pero que tienen su explicación. Lo uno lo vinculo a trabajos de hace treinta años. Los trabajos reaparecen. En realidad mi obra es muy coherente conmigo mismo, a pesar de que, como he dicho antes, soy caprichoso... Para hacer esto yo comprendo que hace falta tener una cierta seguridad, esa seguridad viene de mi trabajo periférico a la propia arquitectura. Ese es un mensaje que yo también diría a los arquitectos, no hay que tener miedo a trabajar en la periferia de las cosas, porque nutren al centro. Yo creo que si no hubiera hecho tantas experiencias con lo que yo llamo garabatos esos elementos no hubieran tenido valor, pero efectivamente es algo que he trabajado.

¿Tiene previsto incorporarlo a algún otro diseño de pequeño tamaño como el juego de café?

No, lo estoy aplicando a la arquitectura, fíjate lo que es esto en Burgos, en el Museo de la Evolución. Mira el tamaño que tiene.

Hemos hablado de Kepes como figura fundamental de su reflexión artística. ¿Existe una figura equivalente en su trayectoria arquitectónica?

Indudablemente mi relación con otro artista de la arquitectura, que fue De La Sota, es innegable. Estuve dando clases con él en la Escuela desde que acabé. Es un caso raro, porque cuando lo pienso no he dejado, nunca, desde los dieciocho años, de venir a esta casa. Bueno, desde los veinte, cuando ingresé, porque el curso de ingreso se hacía fuera y una vez que ingresabas a los veinte años venías a la Escuela y es cuando hacemos los cursillos de dibujo. Conocí a De La Sota, que se dió cuenta de mi interés por el arte, e hizo un escrito para que expusiera a los veinte años y de ahí nació una amistad para toda la vida, una amistad más allá de la colaboración. Yo he trabajado con otros arquitectos, con Ramón Molezún. Pero De La Sota tiene una importancia muy grande en mi vida, es un mentor, una especie de persona con la que me identifico. Seguramente, junto con mis padres, son los dos territorios de los que hemos hablado hoy la arquitectura y las artes en general.