

The logo for AXA, featuring the letters 'A', 'X', and 'A' in a stylized, overlapping font. The 'X' is a dark blue color, while the 'A's are black.

UNA REVISTA DE ARTE Y ARQUITECTURA

Carmen Bolívar Montesa
Arquitecto.

Juan Navarro Baldeweg proyectando desde el cuerpo y la libertad de la mano

UNIVERSIDAD ALFONSO X EL SABIO

Villanueva de la Cañada, MMXV



© del texto: **Carmen Bolívar Montesa.**

Julio de 2015

<https://www.uax.es/publicaciones/axa.htm>

© de la edición: **AxA. *Una revista de arte y arquitectura***

Universidad Alfonso X el Sabio

28691 - Villanueva de la Cañada (Madrid)

Editor: Felipe Pérez-Somarriba - axa@uax.es

No está permitida la reproducción total o parcial de este artículo ni su almacenamiento o transmisión, ya sea electrónico, químico, mecánico, por fotocopia u otros métodos, sin permiso previo por escrito de la revista

Datos de Contacto del Autor:

cbcarmenb@gmail.com



RESÚMEN:

Juan Navarro debe a sus manos parte de sus inquietudes y capacidades. La construcción de la arquitectura comienza en el dibujo que como herramienta del proceso creativo, adquiere capacidad creativa e involucra a todo el cuerpo a través de la mano. El dibujo es el rastro del operar en el circuito: ojo-mente-mano que deja un poso biológico y define un estilo personal. Más allá del dibujo la mano cobra protagonismo en su trabajo como generadora de la presencia de la energía orgánica en el medio. Juan Navarro explora la presencia de la mano en el espacio en sus piezas de mano, desde la codificación del dibujo superpuesto a los límites del espacio a la liberación del soporte parietal en una acción heredada de los decoupsés de Matisse y la caligrafía oriental.

PALABRAS CLAVE:

Procesos creativos. Herramientas. Dibujo. Mano. Arquitectura. Juan Navarro Baldeweg.

ABSTRACT: (EN INGLÉS).

Juan Navarro owes to his hands part of his concerns and capacities. The construction of the architecture begins in the drawing, as creative process tool, that acquires creative capacity and involves the whole body across the hand. Through hand-drawing, a vestige of the biological loop: eye-mind-hand, Juan Navarro defines a personal style and establishes the uniqueness of his work. Beyond the drawing the hand receives protagonism in his work as generating of the presence of the organic energy in the environment. Juan Navarro explores the presence of the hand in the space in his handpieces, from the codification of the drawing superposed to the limits of the space to the liberation of the parietal support in an action inherited from Matisse's decoupsés and the oriental calligraphy.

KEY-WORDS: (EN INGLÉS).

Creative process. Tools. Drawing. Hand. Architecture. Juan Navarro Baldeweg.

ÍNDICE:

Introducción: La mano creativa. Herramientas gráficas en los procesos creativos de arquitectura.

Creatividad versus dibujo por la mano. La emancipación de la mano.

Bibliografía

Notas

Introducción: La mano creativa. Herramientas gráficas en los procesos creativos de arquitectura.

En el proceso creativo intervienen procesos cognitivos, procedimentales, afectivos y ambientales en los que la dimensión personal y corporal está siempre presente. Consideramos el proceso creativo como una sucesión de fases que aunan percepción,

pensamiento y representación en la producción de la obra. En el caso de la obra de arquitectura la investigación se limita a las fases de ideación y gestación de la forma entendiendo que el desarrollo del proyecto, comunicación y materialización pertenecen al campo profesional en el que participan múltiples agentes, se rige por convenciones técnicas y económicas e intervienen otras herramientas. La representación, objeto de estudio, son los dibujos de gestación y concreción del proyecto de arquitectura en los que no se fija un modelo previo, no atienden a criterios académicos y trascienden al dominio de los sistemas de representación, liberando a la mano que te lleva, a través del dibujo, a lugares insospechados surgidos del inconsciente. La herramienta es el lápiz como prolongación del cuerpo e identificada por la mano.

Existe una relación entre la herramienta utilizada para dibujar en las fases de gestación del proyecto y la obra. En la actividad creativa el circuito ojo-mente-mano activa el lado derecho del cerebro que se prolonga en el lápiz y se interrumpe con el uso de programas DAO –diseño asistido por ordenador- en los que se utiliza un pensamiento convergente concentrado en un trabajo lingüístico de nominalización guiado por el hemisferio izquierdo. Desde el punto de vista motriz, el trazo del lápiz se identifica con el movimiento de la mano y el cuerpo mientras que el ratón se utiliza por pulsación digital sin participación orgánica.

Leonardo Da Vinci sustituye la idea de la obra de arte como marco de la naturaleza por la de espejo, reflexión sobre el pintor, y por lo tanto introduce el componente corporal e individual en el arte que impregna la obra y la hace única. Sus dibujos crean sus propios modelos en un acto creativo donde el reflejo de la naturaleza se transforma en una emergente sucesión de metamorfosis e intuiciones nacidas de su mano. Mirar no es un reflejo de la realidad, una operación de especularidad, sino una operación demoledora y constructiva. El dibujo ya no es la forma sino la manera de percibir esta forma (Fig. 1).





Fig. 1.



Fig. 2.



Fig. 3.



Fig. 4.



Fig. 5.

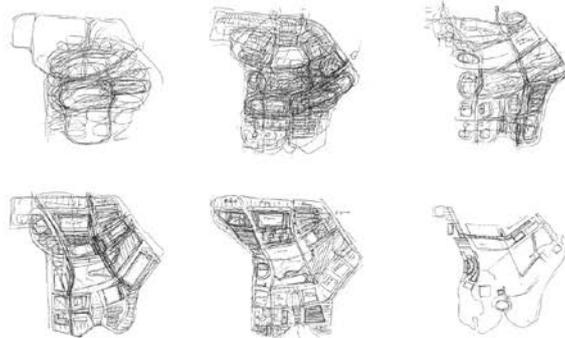


Fig. 6.



Fig. 7.



Fig. 8.

Fig. 1. Johannes Gump. Autorretrato. 1646.

Fig. 2. Jean-Baptiste Simeon Chardin. El joven dibujante. Óleo sobre lienzo. 65 x 81.5 cm. 1737. Museo del Louvre.

Fig. 3 y 4. Fotos aéreas del paisaje de Silleda. Pontevedra.

Fig. 5. Juan Navarro Baldeweg. Maqueta de la propuesta para el Recinto Ferial en Silleda, Pontevedra.

Fig. 6. Juan Navarro Baldeweg. Serie de 6 dibujos del proceso creativo para la propuesta del concurso del Recinto Ferial en Silleda, Pontevedra. 1992.

Fig. 7. Juan Navarro Baldeweg. Detalle del dibujo 1 de la serie de dibujos.

Fig. 8. Juan Navarro Baldeweg. Detalle del dibujo 4 de la serie de dibujos.

Creatividad versus dibujo por la mano. La emancipación de la mano.

De las múltiples enseñanzas que podemos extraer del curso de elementos de composición que Navarro preparó cuando sacó la cátedra en 1977 destaco la idea del dibujo como herramienta, mental y manual, necesaria para generar posibilidades de proyecto y desencadenar imágenes. Navarro observa en la mirada ensimismada de: “El joven dibujante” (Fig. 2) de Chardin los “lazos activados entre el ver y el dibujar y todo lo que la mano, tan simplemente armada, puede hacer suyo.” (2007, p. 135).

El dibujo como entidad visual acepta cualquier tipo de interpretación y la mancha libera a la imaginación convirtiendo al dibujo en germen del proyecto. Es en el dibujar donde se construye el proyecto. El dibujo es técnicamente proceso aditivo pero mentalmente, desde el lado derecho del cerebro, conlleva un proceso sustractivo de desvelación. Matisse utiliza la imagen del trazo sobre el espejo que oculta su especularidad bajo el agua condensada en su superficie diciendo: Esta imagen (del modelo del artista) se me aparece como si cada trazo de carboncillo hubiera arrancado a un espejo el vaho que me impedía hasta entonces verla (1993, p. 147-148).

El dibujo concreto constituye un documento material con sus propias características de soporte, tipo de papel, tamaño y técnica: lápiz de grafito de determinado grosor y dureza, tinta, color, etc. En el caso de Navarro, el papel utilizado es el papel de croquis por su condición de semitransparencia y la posibilidad de superposición y copia. El dibujo por superposición genera una constante aceptación o modificación de las direcciones y la estructura principal del dibujo. El calco es una reafirmación del trazo que se va ajustando en dibujos sucesivos. La herramienta utilizada es el lápiz, de mina blanda, cuyo trazo atiende a la presión de la mano. En estos procesos hay ausencia de color como en algunas imágenes mentales¹.

Cada vez que se enfrenta a un proyecto Navarro realiza una lectura gráfica del lugar que te lleva a su conocimiento. Dibuja en papel de croquis sobre planos de situación interpretando sus huellas más o menos visibles, las curvas de nivel, los accidentes que te llevan intuitivamente a la geología, Navarro advierte que para un arquitecto es muy importante saber dónde está el suelo firme y esto lo intuyes por la forma del terreno, por el movimiento del agua, etc. en su representación². Un conocimiento que, Navarro comenta³, proviene de la educación del dibujo.

En los primeros dibujos hay una gran libertad, Navarro se deja llevar por la mano. El dibujo adquiere cierta capacidad de pensamiento autónomo. Navarro comenta que en el proceso creativo de Silleda se produce un dejarse llevar por el dibujo con una tensión que es el programa. Este es un proyecto de ordenación donde la necesidad de alojar tiene que estar en la arquitectura pero la definición completa del proyecto: el agua, la disposición de las piezas, todo eso, solo te lo da el dibujo, quizás por la forma del territorio. Un territorio físico de parcelación (Fig. 3 y 4) y un paisaje como escenarios fragmentados en los que presentar el producto artesanal, industrial o ganadero, como reflejo de la sociedad que lo consume y de Galicia a escala reducida⁴ (Fig. 5). El dibujo construye el proyecto como continuidad en el medio, sin condición de contorno, como figura en un tapiz (Fig. 6). Esta forma de dibujar extrayendo ya está contemplada en el término dibujar en inglés, drawing, cuya segunda acepción de extraer.

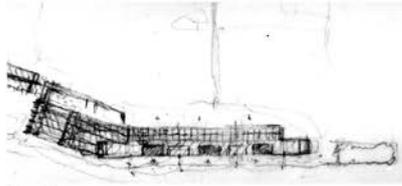


Fig. 9.



Fig. 10.

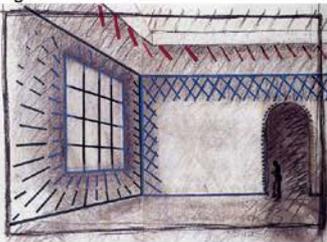


Fig. 12.



Fig. 14.



Fig. 16.

Juan Navarro Baldeweg.

Fig. 9. Croquis parcial de planta de cubiertas. *Consejerías de la Junta de Extremadura* en Mérida. Realizado 1992-1995.

Fig. 10. Planta a nivel del yacimiento arqueológico del solar de Morerías. *Consejerías de la Junta de Extremadura* en Mérida. Realizado 1992-1995.

Fig. 11. Vista del quiebro de la fachada al río de las *Consejerías de la Junta de Extremadura* en Mérida.

Fig. 12. Dibujo del *Interior V: Luz y metales*. Barcelona. Sala Vinçon. 1976.

Fig. 13. Maqueta del cerramiento del *Molino de Martos* en Córdoba. 1998.

Fig. 14. Fotografía del montaje de la instalación *Interior V: Luz y metales*. Sala Vinçon. Barcelona. 1976

Fig. 15. Fotografía de la pieza de mano; Ventana de la instalación *Interior V* presentada en el IVAM. Valencia. 1999.

Fig. 16. Pieza de luz para el cartel anunciador del concierto en homenaje a *John Cage*. 1974.

Fig. 17. Fachada sur del *Complejo del solar de Caballería*. 2000-2012. Fotografía Estudio JNB.



Fig. 11.

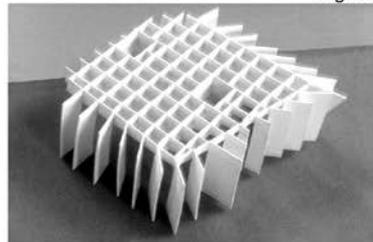


Fig. 13.



Fig. 15.



Fig. 17.

El dibujo de lo que existe es un acto de aprendizaje, de percepción que activa la sensibilidad de presencias no visibles. Navarro dibuja en planta sobre planos topográficos del lugar. En el tejido todos los hilos están presentes desde el principio, hay un trabajo de construcción que parte de un “ovillo enredado”⁵. Ovillo o diagrama Deleuzeniano⁶ es necesario un primer momento de caos en el que te dejas llevar por la mano -como una piezas de mano- en una búsqueda casi táctil de la identificación con la geología del lugar.

Estos dibujos son piezas de entropía que contienen construcción y destrucción. La acción de tejer identifica la estructura del proyecto, enredando y desenredando, surge fácilmente toda la geometría que definen la estructura general. Al tejer se van integrando las condiciones dimensionales y funcionales con el lugar. (Fig. 7 y Fig. 8) El dibujo va perdiendo peso, liberándose del soporte en el que se apoya como formas libres⁷ y de ahí surge el proyecto. Navarro aclara como surge la figura en el tapiz diciendo: “Por leyes generativas, de conexión y por el orden de elaboración, se crean figuras, cuya naturaleza revela un conjunto de variables: los hilos.” (1999, p.39).

Existe un conocimiento oculto que proviene de la mirada y del dibujo y aparece en las líneas que trazamos, un sentimiento que aflora como un gesto. En los primeros dibujos para la Sede de las Consejerías de Mérida (Figs. 9, 10 y 11) hay un quiebro característico que coincidió luego con la situación de la muralla, de algo subterráneo, pura arqueología.

La conciencia del problema se aborda dibujando. En el caso del Molino de Martos en Córdoba no existía un problema de ordenación, ni de situación. La actuación sobre la reconstrucción de la construcción preexistente era un problema de presencia. Juan Navarro advierte cómo el dibujo te lleva a establecer relaciones que nacen del inconsciente como la afinidad entre la pieza Ventana (Fig. 12) y la planta del Molino⁸ (Fig. 13)

Pero el dibujo no solo es una herramienta en el proceso creativo, el dibujo es una huella corporal e intelectual. A través del dibujo Juan Navarro manifiesta lo corporal en el arte, las piezas de la mano se conforman como interposiciones de lo orgánico. Su primera pieza de mano está incluida en la instalación Luz y metales en la sala Vinçon (Fig.14) en 1976 en la que con tiras de vinilo representa la luz –por trazos inclinados paralelos o concéntricos alrededor del foco- y la sombra –por trazos cruzados-. Más tarde libera el dibujo de su soporte parietal y las piezas (Fig.15) planas aéreas se recortan sobre el espacio haciendo referencia a los recortables de Matisse y los recortables populares chinos, (Navarro, 2007). En realidad, en 1974 Juan Navarro realizó, por encargo de Ivan Tcherepnin, una sencilla pieza de luz (Fig.16) para el cartel anunciador del concierto en homenaje a John Cage que incluye la interposición de la mano. Unas letras recortadas en papel y adheridas a un vidrio descolgado producían sombras en la pared donde se leía el nombre de John Cage (Moreno, 2004).

En las piezas de mano se puede observar una liberación creciente de la mano que produce un eco orgánico. De la abstracción de la luz como dibujo con un rayado que enfatiza la luz y sombra en los límites de la habitación ejecutado recortando de forma rectilínea de vinilos, al efecto de proyección sobre un plano de la sombra por la luz incidente sobre el recorte ondulado de las letras de un mensaje, Juan Navarro activa la coordenada corporal incorporando la presencia orgánica del trazado libre y gestual de la mano en un trabajo heredero de la caligrafía oriental y el ornamento que se incorpora a su arquitectura reciente (Fig. 17).

La constelación de la mano articula todos los anillos y caracterizada por la presencia del cuerpo, la mano establece la relación entre lo físico y lo metafísico, el cere-

bro y la conciencia propia de la creación artística. La libertad de la mano produce una reverberación en el espacio de los orgánico que Juan Navarro explora en garabatos. Esta proyección del cuerpo sobre el espacio la describe diciendo: “Al deseo cumplido de la mano de prolongarse en el espacio lo llamo garabato, porque el garabato es la expresión más pura de la proyección del cuerpo en algo externo. (...) A mí me interesa explorar precisamente ese momento primero, mágico, de una expresividad orgánica sin restricción, sin obligación de cumplir algo, del puro ornamento, podríamos decir.” (Navarro, J. 2011, p.70)

Bibliografía

- DELEUZE, Guilles (2007): *Pintura. El concepto de diagrama*, Cactus, Buenos Aires.
- FOCILLON, Henri (1984): *La vida de las formas. Elogio de la mano*, Xarait, Madrid.
- MATISSE, Henri (1993): *Retratos en Escritos y opiniones sobre el arte*, Debate, Madrid.
- MORENO, Ignacio (2004): *La “habitación vacante” de Juan Navarro Baldeweg. Análisis, origen e influencia de las ideas, mitos y conceptos de su experiencia artística aplicados a su arquitectura*. (Tesis doctoral). ETSAM, Universidad Politécnica, Madrid.
- NAVARRO, Juan (1977): Programa del curso 1977-78. Elementos de Composición. Grupo B. Profesores: Javier Climent Ortiz, Angel Fernández Alba y Javier Gil Zuricalda. ETSAM, Universidad Politécnica, Madrid.
- NAVARRO, Juan. (1996): Tapiz, aire, red. En Muñoz Millanes, J. (Ed.). (1999). *La habitación vacante*, Pre-Textos de Arquitectura, Valencia.
- NAVARRO, Juan (2002): *La región flotante en Navarro*, M. (Ed) (2007): *Una caja de resonancia*, Pre-Textos de Arquitectura, Valencia.
- NAVARRO, Juan (2002): *Constelaciones*, Universidad Pública de Navarra, Cátedra Jorge Oteiza. Gobierno de Navarra, Pamplona.

Notas

¹ Quizás por eso las fotos en blanco y negro tienden a ser como ensoñaciones y liberan la imaginación, su espiritualidad y sentimiento de ausencia y silencio suscitan al pensamiento y la reflexión.

² Desde “el acuerdo entre la mirada y la mano” por el que Navarro identifica a Aalto, éste actúa como un cartógrafo haciendo una lectura del territorio topográfica, atendiendo a los accidentes y su geometría sinusoidal que esculpe montes y limita lagos, una geometría que traslada al diseño de piezas de vidrio y mobiliario.

³ Esto tiene mucho que ver con la educación del dibujo... Tú dibujas una estatua, y el sentimiento que tienes de lo que son zonas duras y blandas del cuerpo es una de las cosas más evidentes al inicio del dibujo, lo blando y lo duro de un cuerpo al dibujarlo se adquiere casi instantáneamente porque hay una cosas más fijas que otras, ese sentimiento es común en un pintor... Para mí la forma más rápida de adquirir ese tipo

de sensibilidad y conocimiento es a través del dibujo.” Bolívar, Carmen. *El proceso creativo. Conversación con Juan Navarro Baldeweg*. Estudio de arquitectura Navarro Baldeweg Asociados. 24.01.2013.

⁴ Un extracto de la memoria del concurso de ideas para el Recinto Ferial en Silleda, Pontevedra describe un mapa animado de Galicia diciendo: “Una feria debe ... ser escaparate inteligible de la vida comercial y social... En nuestra propuesta la arquitectura ... recreará el mundo vivo de una sociedad activa, proyectándose y concentrándose en ella como en un mapa animado.

⁵ En una conferencia en Princeton un profesor advirtió a Navarro de esta imagen.

⁶ En este sentido podríamos decir que opera el concepto de diagrama de Deleuze (Deleuze, 2007). Deleuze advierte que “el asunto de la pintura no es pintar cosas visibles sino lo invisible”, es pintar fuerzas no formas, partiendo del concepto de diagrama del que emerge la forma por deformación.

⁷ Como el ornamento, se separan del soporte y cobran vida (Focillón, 1989).

⁸ La idea de la pieza del Molino de Martos en Córdoba en principio proviene de dejarme llevar por la mano; cuando estaba dibujando el croquis pensé que encima del molino original tenía que haber algo y dibujé unos rayos; entonces me di cuenta de que era parecido a la ventana” (Moreno, 2004, p. 247).