

82 1. La máquina clásico

En un bajorrelieve del Trono Ludovisi una mujer sentada, con las rodillas cruzadas —quizás para mejor recogerse—, con la cabeza algo inclinada —quizás mirando sin ver—, parece absorta tocando una flauta. Una flauta de doble caño.

Las piernas cruzadas, los brazos doblados y el trazo en uve de la flauta demarcan un circuito de analogías visuales difícil de no advertir. Pero hay más densidad y urgencia de significación en la propia figura de la flauta.

La mujer sopla en la boquilla. Su aliento, repartido por ambos caños, recorre la flauta y va a parar fuera, saliendo a dos lugares distintos del espacio, en forma de dos tonos acordados. Como si a cada punto del espacio le correspondiera su específico valor sonoro de coordenadas, determinado, exclusivo —y revelado momentáneamente por el registro de la flauta.

Quizás no fuera difícil atribuir al sistema así distribuido las características de la máquina clásico.

Todavía cuesta desembarazarse de aquella idea mecanicista que interpretaba lo clásico como una relación lineal de copia, de dependencia y reflejo, establecida entre la obra y su modelo. Y sería hora de abandonarla, puesto que tal definición sólo sabe producir una doble impotencia: impotencia de la obra, por no alcanzar nunca íntegramente su identificación con el modelo; impotencia del modelo, por no poder manifestarse con propia voz y requerir el trámite de la obra.

Winckelmann ha recogido bien el pathos de ansiedad insatisfecha que está en tal idea de lo clásico: el modelo, inalcanzable manantial de un curso de agua, más pura pero más insípida cuanto más próxima esté al origen.

¿Y si lo clásico no fuera un manantial, ni un curso lineal de agua, sino el sistema hídrico de una región, por entero? Si lo que constituyera el sistema clásico fuera el circuito de correspondencias periféricas que relacionan entre sí el conjunto de las obras. Si lo clásico fuera una capacidad de manifestación simultánea, en distintas presencias —y, es obvio, en distintos tiempos—.

Es decir, si la forma clásica por excelencia fuera la serie, la consanguineidad —no tanto o no sólo como arborescencia, como genealogía, cuanto en la relación periférica, circular y no radial, que guardan entre sí las hojas de un árbol a los primos carnales—. Pensemos en la importancia que ha tenido para los artistas de nuestro tiempo identificados con lo clásico —Cézanne y Picasso, los primeros— la serie temática de cuadros, las referencias de un cuadro a otro, de producción propia o incorporando obras ajenas. La similitud de lo disimilar —y su inverso— entre una familia de pinturas desequilibra el atributo de unicum de cada obra singular y le superpone el interés, la atención hacia el sistema de sus congéneres. Donde, en consecuencia, la percepción del espectador se convierte entonces en percepción del registro de acoplamientos en el conjunto de obras. Y, desde el otro extremo, el trabajo diversificado del artista se encaja en la figura de una *work in progress* interminable —de un obrar—, en el que todas las correspondencias quedan abiertas, en circulación.

Para la sensibilidad clásica, lo bárbaro es lo irrepitible —es decir, en este sentido, lo que no es modélico, la pieza única— pero, sobre todo, es lo exótico, lo que queda fuera de posibilidad de engarce con nuestro corro de referencias.

Pero hay que ser más exactos: lo bárbaro es lo irrepitible, sí, pero lo clásico no es lo repetible, sino lo que es capaz de remitir por sí mismo —como un cristal multifacetado— hacia una multiplicidad de rastros, hacia una multiplicidad de cuerpos o de estilos.

Así, aunque la obra clásica puede llegar a desplegar todas sus potencialidades en la serie, lo propiamente clásico no es tanto este despliegue efectivo cuanto el reconocimiento y la consciencia de aquella capacidad de desplegarse.

Por ello, la interpretación de lo clásico nunca está resuelta. Gadamer, en *Warheit und Methode*, alude a esta condición reanudadamente tensa de la pieza clásica, continuamente exenta de interlocutor, vuelto innecesario, hasta tal punto su elocuencia es inmediata: «lo clásico es lo que se conserva porque se significa e interpreta a sí mismo; es decir, aquello que es por sí mismo tan elocuente que no constituye una proposición sobre algo desaparecido, un

On Juan Navarro Baldeweg

1. The classic machine

In a bass-relief of the Trono Ludovisi a seated woman, her knees crossed—perhaps to better withdraw within herself—with her head bowed somewhat—perhaps staring without seeing—, seems engrossed playing a flute. A double reed flute.

The crossed legs, the bent arms, and the «v» lines of the flute demarcate a visual analogy course which is difficult not to perceive. But there are more density and urgency of meanings in the flute entity itself.

The woman blows into the mouthpiece. Her breath, apportioned along the two reeds, travels through the flute and exits unto two different places in space, in the form of two chorded tones. As is each point in space were accorded its specific weight of coordinates,

specific, exclusive - and revealed momentarily by the flute's register.

Perhaps there would be no difficulty in crediting the system thus distributed with the characteristics of the machine-classical.

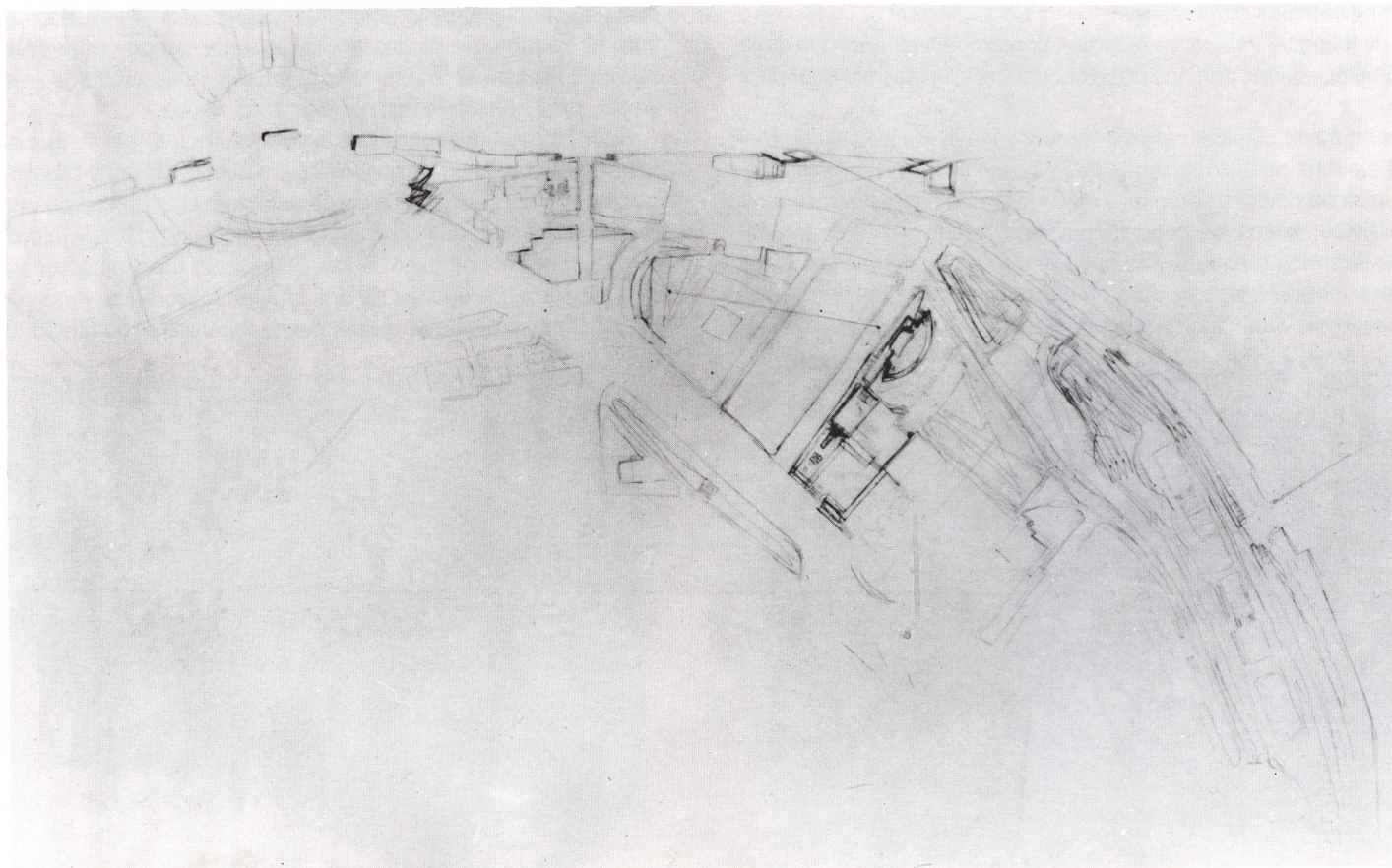
Even now it is hard to rid oneself of that mechanistic idea which read the classical as a lineal relationship of copying, of dependency and reflection, established between the work and its model. And it would be time to let it go, inasmuch as such a definition knows only to produce a double helplessness: Helplessness of the work, because it can never fully reach its identification with the model; helplessness of the model because it cannot express itself *motu proprio* and demand that the work proceed.

Winckelmann has recorded well the pathos of unfulfilled anxiety which lies in such an idea of the classical: The model, unattainable springwater, purer

but more insipid the nearer to the point of emanation.

And if the classical were not a wellspring, nor a linear water course, but the entire hydric system of a region instead? If the circuit of peripheral correspondences mutually relating the whole of the works were what would comprise the classical system. If the classical were a capacity for simultaneous expression, in different presences - and, obviously, different time periods.

That is, if the classical form *par excellence* were the string, the bloodline - not as much or not only as arborescence, as genealogy, as concerns the peripheral relationship, circular, nor radial, that leaves of a tree or blood cousins have. Let us ponder the importance which the thematic series of paintings, the references from one to another, of original production or incorporating outside works, has had for artists identified with the classical - Cezanne and Picasso



foremost. The similarity of the dissimilar —and its reverse— amidst a family of paintings unbalances the label of *unicum* of each singular work and superimposes on it the interest, the attention towards its bloodkin's system. Where, as a result, the viewer's perception then becomes perception of the synchronous register in the totality of all the works. And, from the other extreme, the diversified work of the artist inserts itself in the figure of an unending *work in progress* - of a doing, in which all the correspondences remain open, still roaming freely.

For the classical sensibility, the barbaric is what is unrepeatable —that is, in this sense, what is modellic, the unique piece— but, above all, it is the exotic, that which remains without the possibility of linking with our circle of ideas.

But we must be more precise: The barbaric is the unrepeatable, indeed, yet the classical is not the

repeatable, but rather what can, on its own, —akin to a multifaceted crystal— direct itself towards a multitude of spurs, towards a multitude of bodies or of styles.

Thus, although the classical work can rise to the deployment of all potentials within the production series, the properly classical is not quite that effective a deployment as much as it is the acknowledgement and consciousness of that capacity to so deploy.

That being so, the interpretation of the classical is never settled. Gadamer, in his *Warheit un Methode*, addresses this renewably tense being of the classical piece, forever devoid of listener, now perforce unnecessary, to such an extent is its speechcraft immediate: *«The classical is what keeps because it stands out by itself and is its own interpreter; That is which of itself is so eloquent so as not to be a proposal about something gone, mere witness to something still*

requiring interpretation, but rather which tells everyone present something, as if to each personally... This is exactly what the word Classical means: That the endurance of the immediate eloquence of a work is fundamentally limitless».

The spaciality of the classical, therefore, is not head-on. It doesn't push in a straight line towards the viewer, as a norm or figure. It is spherical: its limitless eloquence opens up, spilled towards multiple, continuous simultaneous references.

A classical performance, once resolved, contemplative: the broad delta with its multitude of arms towards the sea with which *Las Meninas* empties out upon arriving at Picasso

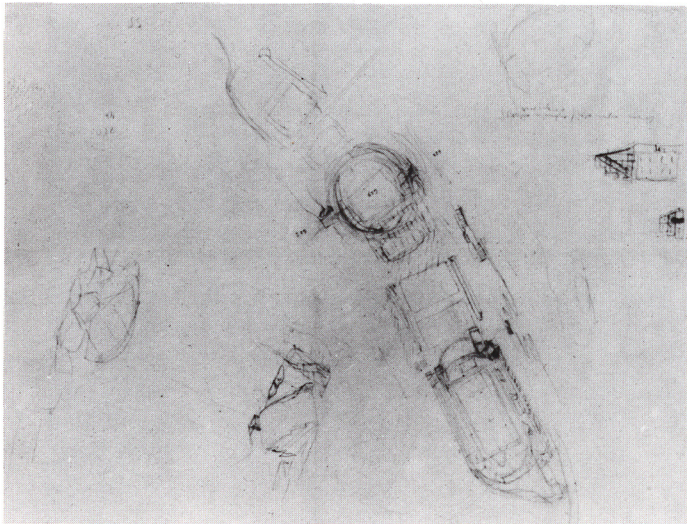
A machine-classical, wrought with tension, strung with iminenc: The masclage of dislocations of *Les demoiselles de Avignon*, willing and'able to contract itself on and refract itself towards figures, objects,

mero testimonio de algo que requiere todavía interpretación, sino que dice algo a cada presente como si se lo dijera a él particularmente. (...) Esto es justamente lo que quiere decir la palabra "clásico": que la pervivencia de la elocuencia inmediata de una obra es fundamentalmente ilimitada».

La espacialidad de lo clásico, por tanto, no es frontal. No se dirige linealmente hacia el espectador, como norma o figura. Es esférica: su ilimitada elocuencia se abre, derramada hacia múltiples, continuas referencias simultáneas.

Un despliegue clásico, ya resuelto, contemplativo: el ancho delta de múltiples salidas con que desemboca *Las Meninas* al llegar a Picasso.

Una máquina clásico, cargada de tensión, pendiente de inminencia: el maclaje de dislocaciones de *Les demoiselles d'Avignon*, capaz y ansiosa de contraerse en y de refractarse hacia figuras, objetos, cuadros, estilos, tiempos, lenguajes diversos —y es sintomático que la crítica bienpensante haya requerido el subterfugio, para aparentar comprender esta obra, de transformar la pintura del cuadro en un episodio ordenado temporalmente, suponiéndola inacabada.

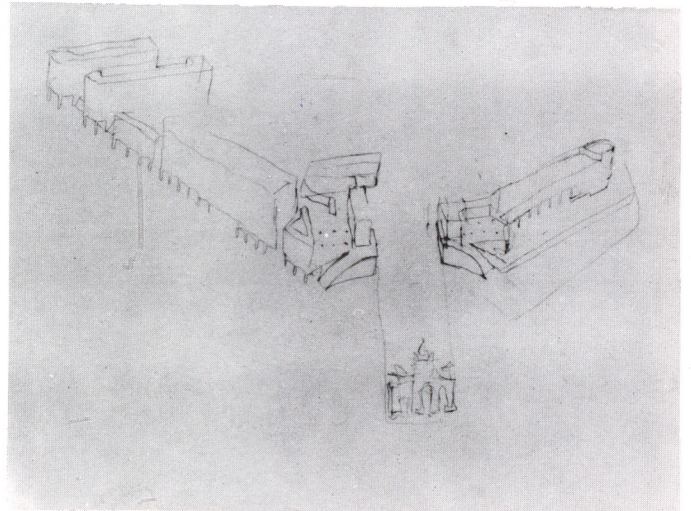


interrumpida o apresuradamente modificada al hilo de los hallazgos ocasionales de su autor.

2. Un proyecto de Juan Navarro Baldeweg

Es posible que, desde las pinturas que ha titulado *Academias*, la obra de Juan Navarro Baldeweg —pintura y arquitectura— esté orientada hacia la exploración del modelo de máquina clásico. Más aún, el conjunto de su producción anterior queda reinterpretado a partir de tal concepto y se integra en este nuevo sistema —menos visual, más metafórico y, por ello, más capaz—.

Si Adolf Loos descubría la buena arquitectura por lo mal que resulta en las revistas, es posible que la arquitectura de Navarro Baldeweg conozca también algo de esa dificultad de representación. No me refiero a lo que Loos sugería —la percepción de la arquitectura era para él una experiencia demasiado táctil para ser traducida a los términos ópticos de una imagen fotográfica—, sino a algo muy distinto, a algo que quizás pueda llamarse simultaneidad en la



paintings, styles, periods, diverse languages —and it is symptomatic that the straight thinking critic has enlisted the painting of the work into a temporarily ordered episode, believing it unfinished, interrupted or hurriedly modified incidentally to the occasional finds of its author.

2. A project by Juan Navarro Baldeweg

It is possible that, from the paintings he has titled *Academias*, the work of Juan Navarro Baldeweg — painting and architecture— is directed toward exploration of the machine-classical model— Moreover, the whole of his former production becomes reinterpreted past that concept, and integrated into that new system less visual, more metaphorical and, thereby, more capable.

Whereas Adolf Loos would discover the good architecture due to its poor appearance in magazines,

it is possible that the Navarro Baldeweg architecture may also know something about that difficulty in representation. I am not referring to what Loos suggested —the perception of architecture was for him an experience too tactile to be translated into the optical terms of a photographic image— but rather to something quite different, something that perhaps could be called simultaneity in the work of Navarro Baldeweg. What I am referring to is that one of his projects or one of his paintings can hardly be understood without referring to the totality of his remaining projects and paintings, without placing in jeopardy the circuit of evoked correspondences. To explain, then, the relations uncovered in a sole project— for example, the one in Turin —no matter how tinged and concrete the description achieved, would always distort the articulations that should address it to the sum total of previous works— which leave it

pending any future works.

In that situation the writing becomes postponed, pending and its gaze lost in the undefined continuity of the associations.

3. Madrid, greek island

The Greek terrain was not homogeneous. It came included as sequence of boundaries, as experience of borders. Thus such density of sacred denizens. Any spring, rock, copse, had its deity. Any geographic unevenness which could be named, which was that and none other, would be weighted with the title of its denizen. The personality inhabiting it identified the scope and character of each parcel. The names were names of personal characters, just by translating one can notice: the luxuriant, the windy, the steep, she that rains in the morning, the sonorous, the rocky, the verdant, the abundant.

obra de Navarro Baldeweg. Me refiero a que difícilmente puede comprenderse uno de sus proyectos y pinturas, sin poner en evidencia el circuito de correspondencias evocadas. Explicar, entonces, las relaciones que se descubren en un proyecto único —por ejemplo, el de Turín—, por matizada y concreta que consiguiera ser la descripción, siempre falsearía las articulaciones que deben referirlo al conjunto de obras previas —que lo interpretan y que él mismo reinterpreta— y que lo dejan pendiente de las obras futuras.

En esa situación la escritura se aplaza, pendiente y perdida la vista en la indefinida continuidad de las ocasiones.

3. Madrid, isla griega

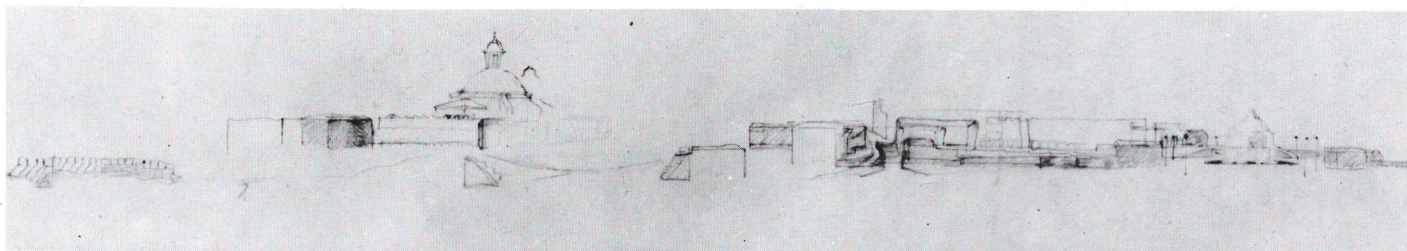
El suelo griego no era homogéneo. Venía comprendido como secuencia de demarcaciones, como experiencia de límites. Por eso tanta densidad de habitantes sagrados. Cualquier fuente, roca, bosquecillo tenía su divinidad. Cualquier accidente geográfico que pudiera designarse, que fuera aquel y no otro, quedaba sobrecargado

con el título de su habitante. La personalidad que lo poblaba identificaba la extensión y carácter de cada parcela. Los nombres de las deidades eran descripciones paisajísticas, los topónimos eran nombres de caracteres personales, basta traducir para advertirlo: la frondosa, la ventosa, los escarpados, la que llueve de mañana, la sonora, la rocosa, la verdeante, la copiosa...

Allí es distinto de aquí: ese es el fundamental gesto descriptivo del espacio griego. Y eso se dice de todas las formas posibles.

Se entra en Madrid por la Puerta de Toledo como quien llega a una isla griega. Allí es distinto de aquí, donde yo estoy, desde donde miro. Allí, sobre aquel farallón batido de piedra gris, hay un paisaje autónomo —hay un escenario. Una casa; el sol, astros; la luz aclarada de antes de una lluvia. Tras esa boca escénica asoma, más angosto, encarnado como una invaginación, un embudo más interior, a otra escala, encogido: el tejido de la propia ciudad —fábrica de ladrillo, puertas y ventanas. Una calle pintada, un fondo de garganta, una puerta de entrada hacia lo interior.

Quien entra a la ciudad, pasa como a través de una presencia. ¿Cuál debe ser el nombre de la que por aquí habita?



There it is different from here: that is the fundamental descriptive gesture of the Greek space. And that is said in every possible way.

You enter Madrid by the Toledo Gate as if you were arriving at a Greek isle. There it is different from here, where I am, whence I see. Yonder, on that beaten jutting grey rock, there is a self-contained landscape. A house; the Sun, stars; the thinned light preceding rain. Behind that scenic opening there looms up, narrower, incarnate like an invagination, a deeper funnel, on another scale, shrunken: the city's own weave — a brick, doors and windows fabrics— a painted street, the bottom of a gorge, an entry door leading in.

He who enters the city, passes sort of like through a presence. What should be the name of that which dwells around there?

José Quetglas

