



IVÁN
NAVARRO
WELCOME



TEMPLON
ii

Cover / Couverture
The Ladder (Sun or Moon), 2020
© Iván Navarro. Photo: Erik Kam

Editing / Édition
Théa Chevalin

Art Director
Marcello Francone

Design / Conception graphique
Luigi Fiore

*Editorial Coordination /
Coordination éditoriale*
Vincenza Russo

Copy Editor / Assistante d'édition
Anna Albano

Layout / Mise en page
Fayçal Zaouali

Translations / Traductions
French translation: Elisa Crabeil
and Marisol Ramon
English translation: Charles
Penwarden and Leslie A. Ray,
Language Consulting Congressi,
Milano

First published in Italy in 2020 by
Skira editore S.p.A.
Palazzo Casati Stampa
via Torino 61
20123 Milano
Italy
www.skira.net

All works: © Ivan Navarro by SIAE
2020
© 2020 The authors for their texts
© 2020 Skira editore

All rights reserved under
international copyright
conventions.

No part of this book may be
reproduced or utilized in any
form or by any means, electronic
or mechanical, including
photocopying, recording, or any
information storage and retrieval
system, without permission
in writing from the publisher.

Aucune partie de ce livre ne pourra
être reproduite ni diffusée sous
aucune forme ni par aucun moyen
électronique, mécanique ou d'autre
nature, sans l'autorisation écrite
des propriétaires des droits et de
l'éditeur. Le Code de la propriété
intellectuelle interdit les copies
ou reproductions destinées à
une utilisation collective. Toute
représentation ou reproduction
intégrale ou partielle faite par
quelque procédé que ce soit, sans
le consentement de l'auteur ou
de ses ayants cause, est illicite
et constitue une contrefaçon
sanctionnée par les articles L.
335-2 et suivants du Code de la
propriété intellectuelle.

Printed and bound in Italy.
First edition

ISBN Skira: 978-88-572-4453-2
ISBN Templon: 978-29-175-1539-6

Distributed in USA, Canada, Central
& South America by ARTBOOK |
D.A.P. 75, Broad Street Suite 630,
New York,
NY 10004, USA.
Distributed elsewhere in the world
by Thames and Hudson Ltd., 181A
High Holborn, London WC1V 7QX,
United Kingdom.

Iván Navarro would like to
express his sincere thanks to
Galerie Templon, in particular
Daniel Templon, Anne-Claudie
Coric, Théa Chevalin and Héléne
Valverde.

He extends his warmest thanks
to Pablo León de la Barra, Matt
Bens, José-Manuel Gonçalves,
Alfredo Jaar, Dominique Perrault
and Smiljan Radić.

He would also like to give a
special thank to the Skira Milan
team, Edoardo Ghizzoni, Luigi
Fiore and Vincenza Russo.

Iván Navarro remercie la Galerie
Templon et tout particulièrement
Daniel Templon, Anne-Claudie
Coric, Théa Chevalin et Héléne
Valverde.

Un grand merci à Pablo León de
la Barra, José-Manuel Gonçalves,
Alfredo Jaar, Dominique Perrault
et Smiljan Radić.

Iván Navarro remercie également
l'équipe de Skira Milan, Edoardo
Ghizzoni, Luigi Fiore et Vincenza
Russo.

A Conversation with Iván Navarro

Alfredo Jaar

Alfredo Jaar: In his book *Inside the White Cube. The Ideology of the Gallery Space* (1986), Brian O'Doherty describes the modern space of the art gallery as 'constructed along laws as rigorous as those for building a medieval church'. The basic principle behind these laws, he wrote, is that 'the outside world must not come in'. In effect, they are two radically different worlds. But, being an architect, for me it was very natural to work in the public space from the very start. For that reason, I'm interested in knowing what prompted you to leave the white cube, when and why. And what your first experience in the public space was like.

Iván Navarro: As a response to O'Doherty's thesis and its clear relationship with architecture, what made me consciously discover the complications of the white cube was an essay by Tadao Ando on the division of space: 'At times walls manifest a power that borders on the violent. They have the power to divide space, transfigure place, and create new domains. Walls are the most basic element of architecture, but they can also be the most enriching'. This was the moment when I also reconnected with another architect, Gordon Matta-Clark, who magically exposes walls. In this way I began a review of inspiring moments in my life in order to execute works. One of those things was to constantly witness the 'shantytowns', very basic and marginal architecture that was abundant during the 1980s in Santiago in Chile. The houses there didn't have the basic amenities typical of a lawful construction, so they 'hooked up', with a piece of bare metal, to the public lighting system to supply themselves with electricity. They are parasites of a political system of extreme social inequality.

From 1996 onwards I began to create installations with electrical materials that were governed by the measurements of the building for their construction. They were ephemeral works, totally dependent on the architectural structure. Later, in 2004, I created the sculpture and street performance entitled *Homeless Lamp, The Juice Sucker*, which is a copy of a supermarket trolley made out of fluorescent tubes. To make it work, I pushed it around the streets of New York in search of electrical sockets, where I could plug it in illegally to light up the tubes.

Now I'd like to take this opportunity to ask you something. Your work employs a lot of electricity in the interior and exterior space. Is that a clear call to the public to get involved with your artworks?

A.J.: *Homeless Lamp, The Juice Sucker* is one of my favourite works produced by you. When I saw it for the first time, I felt you had taken a huge step towards a new complexity and meaning. It offers countless interpretations and is an extraordinary model of public sculpture.

My use of electricity has followed quite a logical progression. I created my first light box in Santiago in '79 for my exhibition *Objetos*, at the Galería CAL. When I arrived in New York in '82, I continued to use light boxes for approximately two decades. Until then, the light box was used in malls and airports to publicise objects for sale, generally clothing. My idea, which was subversive at the time, was to use those same light boxes from the advertising environment, to exhibit not these objects, but rather the workers who had created them. One day I decided to create a work where the light box was transparent and I deployed the interior of this box, with its tubes and transformers visible (*Gesamtkunstwerk*, 1988). This was the starting point for the subsequent stage, in which I began to use exposed tubes in various works. But beyond this sequence of use of electric light, I was always aware of light as one of the most important, essential materials in architecture. Therefore, it has always been present, naturally, in my practice as an architect in my art.

Homeless Lamp, The Juice Sucker has an essential component of performance that activates the work and makes it exist. Have you created other public works with this constituent element of performance?

I.N.: What you say, when deploying the interior of the box, is poetically to allow the bones of the work to be seen, on which the entire discourse rests and from which it is transmitted. There is another work that I created, from the same series as *Homeless Lamp, The Juice Sucker*, it's a wheelbarrow made of fluorescent tubes. In this case the performance consists precisely in directly manipulating the tubes of the sculpture with your hands to change their colour. This work is *Flashlight: I'm Not from Here, I'm Not from There* (2006). In this case, the street performance, pushing the wheelbarrow around Brooklyn, also became a narration, recorded on video and accompanied by a song (*No soy de aquí, Ni soy de allá*, by Facundo Cabral). This song summarises many ideas that I was working with at that time, especially how during a migration the identity of a character slowly adapts to the adversities he is experiencing. In this case I made a video clip of the project, in which you see the character handling the sculpture, with the background music telling of the relationship between colour and territorial identity.

In 2009 I saw one of your films, *The Ashes of Pasolini*, which skilfully combines historical documents, fiction, music and your own interpretation of the biographical facts. That mixture of media, references and metaphors is very hard to bring together in a space. I remember that the film could be seen inside a specially built minimalist black cube that intensified the tension of the narrative of the film. What importance do you give to the fact that most of the effectiveness of a work is its scenographic quality?

Conversation avec Iván Navarro

Alfredo Jaar

Alfredo Jaar : Dans son livre *White Cube. L'espace de la galerie et son idéologie* (1986), Brian O'Doherty décrit l'espace moderne de la galerie d'art comme « construit selon des lois aussi rigoureuses que celles qui présidaient à l'édification des églises au Moyen-Âge ». Selon lui, le principe sous-jacent à ces lois est que « le monde extérieur ne doit pas y pénétrer ». Ce sont effectivement deux mondes radicalement différents. En tant qu'architecte, il m'a toujours été très naturel de travailler dans l'espace public. J'aimerais ainsi savoir ce qui t'a conduit à sortir du cube blanc, quand et pourquoi, et comment s'est passée ta première expérience au sein de l'espace public.

Iván Navarro : Pour répondre à la thèse de O'Doherty et à ton rapport étroit avec l'architecture, j'ai découvert en toute conscience les problèmes que pose le cube blanc grâce à un écrit de Tadao Ando au sujet de la division de l'espace : « les murs manifestent parfois une puissance qui frise la violence, ils ont le pouvoir de diviser l'espace, de transfigurer un lieu et de créer de nouveaux champs. Les murs sont l'élément le plus élémentaire de l'architecture mais peuvent aussi être le plus enrichissant ». Grâce à cette lecture j'ai également renoué avec un autre architecte, Gordon Matta-Clark, qui rend les murs transparents comme par enchantement. J'ai alors commencé à passer en revue tous les moments inspirants de ma vie dans le but de créer des œuvres. Parmi ces moments, celui d'avoir été le témoin quotidien des « villages-champignons », architecture basique, marginale et abondante dans les années 1980 à Santiago, au Chili. Comme les maisons n'étaient pas équipées des services élémentaires dont disposent les constructions légales,

elles se « raccrochaient » à l'éclairage public à l'aide d'un crochet en métal nu pour s'alimenter en électricité. Ce sont les parasites d'un système politique aux fortes inégalités sociales.

À partir de 1996, j'ai commencé à créer des installations avec les matériaux électriques régis par les normes de construction de bâtiments. Ces œuvres étaient éphémères, entièrement dépendantes de la structure architecturale. Plus tard, en 2004, j'ai réalisé la sculpture et performance de rue *Homeless Lamp, The Juice Sucker*, qui est une imitation d'un caddie de

Beige, 1995
Oil on canvas and performance replacing existing paintings in different locations such as living rooms or hotel lobbies. The idea was to find new spaces to do art interventions.
Huile sur toile et performance remplaçant des peintures existantes dans différents endroits tels que les salons ou les halls d'hôtel. L'idée était de trouver de nouveaux espaces pour faire des interventions artistiques.
19 1/2 x 35 1/2 in. / 50 x 90 cm



supermarché construite avec des tubes fluorescents. Pour la faire fonctionner, je l'ai poussée le long des rues de New-York à la recherche de prises électriques auxquelles je pouvais illégalement la brancher afin d'allumer ses tubes lumineux.

J'en profite à présent pour te poser une question. Dans ton travail, tu utilises assez souvent des lumières électriques, à l'intérieur comme à l'extérieur. Est-ce une façon d'attirer l'attention du public et de l'impliquer dans ton œuvre ?

A.J. : *Homeless Lamp, The Juice Sucker* est l'une des œuvres de ta production artistique que je préfère. La première fois que je l'ai vue, j'ai senti que tu avais fait un grand pas vers une complexité et une signification nouvelles. Elle offre des lectures infinies, c'est un modèle extraordinaire de sculpture publique.

Mon utilisation de la lumière électrique a suivi une progression assez logique. J'ai créé mon premier caisson lumineux à Santiago en 1979 pour mon exposition « Objetos » à la Galería CAL. Une fois arrivé à New York, en 1982, j'ai continué à travailler avec des caissons lumineux pendant une vingtaine d'années. Le caisson lumineux était jusqu'alors utilisé dans les centres commerciaux et les aéroports pour faire la publicité de produits en vente, généralement de vêtements. Mon idée, subversive à l'époque, était d'utiliser ces mêmes caissons lumineux du secteur publicitaire pour montrer non pas les produits mais les travailleurs qui les ont créés. Un jour, j'ai décidé de réaliser une œuvre avec un caisson lumineux transparent dont j'ai déployé l'intérieur, de sorte que ses tubes et ses transformateurs soient apparents (*Gesamtkunstwerk*, 1988). Cela a été le point de départ de l'étape suivante, quand j'ai commencé à utiliser des tubes visibles dans plusieurs œuvres. Outre cette période lors de laquelle je travaillais avec la lumière électrique, j'ai toujours considéré la lumière comme un des matériaux les plus importants et essentiels de l'architecture. C'est pourquoi depuis toujours, elle fait naturellement partie de ma pratique architecturale et artistique.

Homeless Lamp, The Juice Sucker est dotée d'une composante performative essentielle qui active l'œuvre et la fait exister. As-tu créé d'autres œuvres publiques intégrant cet élément performatif ?

I.N. : Ce que tu dis sur le fait de déployer l'intérieur du caisson a une résonance poétique, cela revient à montrer le squelette de l'œuvre, là où tout le discours repose et se transmet. Il y a aussi une autre œuvre que j'ai réalisée, issue de la même série que *Homeless Lamp, The Juice Sucker* : c'est un chariot construit avec des tubes fluorescents. La performance consiste à manipuler les tubes de la sculpture à même les mains pour en changer la couleur. Cette œuvre s'intitule *Flashlight: I'm Not from Here, I'm Not from There* (2006).

Die again (Monument for Tony Smith)
2006

The work was inspired by Tony Smith's famous six-foot steel cube *Die* (1962). Smith's sculpture was designed to match human scale; he claimed anything larger would be a monument and anything smaller an object. My piece, a twelve-foot black cube is accordingly titled *Die Again (Monument for Tony Smith)*. From the outside *Die Again* is a massive black cube made of steel and plywood, but it contains an entrance where part of the surface opens like a door, inviting the viewer to enter the structure. Like entering a tomb, the viewer follows a dark passageway to the 'heart' of the cube. The spiraling corridor is lit only by mirror and light boxes on the wall, which create illusory tunnels of light leading to nowhere. Once the viewer arrives at the inner chamber, he encounters a five-point star embedded in the floor. The star is made of five triangles of light plunging into deep space underfoot, as the viewer positions himself at the vortex of these sensorial forces.

Accompanying the visual sensation is an audio component — a slow, rhythmic, expressionless voice singing the Beatles' *Nowhere Man* (1964) (here performed by Courtney Smith) set only to the raw percussion of a hand beating against plywood. Inside the cube, the song seems to be coming from underground, suggesting a ghostly presence. The combination of the darkness, the abyss, the echoes of light and the slow lament all converge to create a psychological experience that is the inverted interior of the otherwise impenetrable black cube. *Die Again* was conceived and built according to a principle of repetition. Just as the structure itself is made up of a series of identical 4 x 4 foot segments that can be systematically built and unbuilt, the light boxes offer endless reflections of light fading into emptiness, and the song loops into itself over and over in the same continuous tone. The intended result is a sense of alienation, whether ecstatic or horrific, brought on by the extreme repetition of each element.

Cette œuvre s'inspire de *Die* (1962), le célèbre cube en acier de Tony Smith mesurant 1m83 et conçu pour s'adapter à l'échelle humaine. Selon Tony Smith toute œuvre plus grande constituerait un monument et toute œuvre plus petite, un objet. Mon installation, un cube noir de 3m66 de long, s'intitule *Die Again (Monument for Tony Smith)* en référence à l'œuvre originale. À première vue, *Die Again* se présente comme un énorme cube noir en acier et en bois contreplaqué. Mais il est également doté d'une entrée : une portion de la surface du cube s'ouvre telle une porte, invitant le public à s'introduire dans la structure. Comme s'il entrait dans un tombeau, le spectateur traverse un couloir sombre menant jusqu'au « cœur » du cube. Seuls des caissons lumineux et réfléchissants accrochés au mur éclairent ce couloir en forme de spirale, créant l'illusion de tunnels illuminés ne menant nulle part. Une fois dans la chambre intérieure, le visiteur découvre une étoile à cinq branches incrustée dans le sol. Cette étoile se compose de cinq triangles lumineux qui semblent plonger au plus profond de l'espace, tandis que le spectateur se place au cœur du vortex de ces forces sensorielles.

Un contenu audio accompagne cette perception visuelle : une voix lente, rythmique et monotone chante *Nowhere Man* (1964) des Beatles, ici interprétée par Courtney Smith, avec pour seul accompagnement instrumental une percussion à main nue sur du bois contreplaqué. À l'intérieur du cube, la chanson semble émaner des profondeurs souterraines, évoquant alors une présence fantomatique. La conjugaison de l'obscurité, de l'abîme, des résonances lumineuses et de la lente lamentation concourt à créer l'expérience psychologique à l'œuvre dans le pendant intérieur de ce cube noir, autrement inaccessible. La conception et la construction de *Die Again* répondent à un principe de répétition. À l'instar de la structure, qui se compose d'une série de segments identiques (1m22 x 1m22) systématiquement démontables et remontables, les caissons lumineux offrent d'infinis reflets d'une lumière absorbée par le néant, tandis que la musique tourne inlassablement sur elle-même, sur le même ton monotone. L'effet recherché est celui d'un sentiment d'aliénation, qu'il soit extatique ou terrifiant, induit par une répétition à l'extrême de chaque élément.

Un Río de Sangre 2020

Digital print on paper
Tirage numérique sur papier
78 3/4 x 59 in. / 200 x 150 cm

This is the map of Santiago, Chile. The names of the streets were replaced by a list of parts of the human body. This work was inspired by a very strong earthquake in Chile (March 1985) that I experienced when I was 13 years old. Many people disappeared under the debris of fallen buildings. That day, before the earthquake happened, I left my bike with a friend who worked in a liquor store. When I went back to pick up my bike to go home, hundreds of bottles of red wine had fallen to the ground and broken, causing a river of red liquid to run down the streets which I imagined to be the blood of the victims. Later, as in many major disasters, fragments of unidentified human bodies were found scattered in unexpected places. The city was full of body parts.

Ceci est une carte de Santiago du Chili. Les noms des rues ont été remplacés par une liste des parties du corps humain. Cette œuvre s'inspire d'un puissant tremblement de terre advenu au Chili en mars 1985, que j'ai vécu lorsque j'avais treize ans. De nombreuses personnes ont disparu sous les décombres des bâtiments effondrés. Ce jour-là, avant que le tremblement de terre ne se produise, j'avais laissé mon vélo chez un ami qui travaillait dans un magasin de spiritueux. Quand je suis revenu le chercher pour rentrer chez moi, des centaines de bouteilles de vin rouge étaient tombées par terre en éclats, créant une rivière de liquide rouge coulant le long des rues, que j'imaginai être le sang des victimes. Plus tard, comme lors de nombreuses catastrophes majeures, des fragments de corps humains non identifiés ont été retrouvés çà et là, dans des endroits insoupçonnés. La ville était remplie de morceaux de corps.

