

IX CONCURSO BIENAL DE TESIS DE ARQUITECTURA
FUNDACIÓN CAJA DE ARQUITECTOS

Convocatoria 2013

TITULO PROPUESTO

VACIOS IMAGINARIOS

Inicios del universo creativo de Juan Navarro Baldeweg

TITULO ORIGINAL

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*

Ignacio Moreno Rodríguez

Índice de la tesis original

1. INTRODUCCIÓN: CRITERIOS Y CONDICIONANTES

- Consideraciones previas
- Objeto de la investigación
- Metodología
- Estructura de la tesis

2. LA CONSTRUCCIÓN DE UN ESPACIO MENTAL: LA HABITACIÓN VACANTE

2.1.- Pinturas 1960-1965

- Primeras influencias
- Gesto y mano
- Vertidos y gravedad
- Apilamientos
- Pliegues y cortes
- Horizonte
- Habitaciones

2.2.- Sistemas 1965-1970

- Cinetismo
- Sistemas urbanos
- Sistemas artificiales

2.3.- Signos 1970-1975

- Iconografía dinámica
- Propuestas medioambientales de gran escala
- Simbolismo como pasaje
- Piezas
- Piezas de gravedad
- Piezas de equilibrio
- Piezas de sombra
- Piezas de luz
- Piezas de magnetismo
- Piezas de tiempo
- Piezas de sonido
- Pintura como pieza

2.4.- Habitaciones 1973-1976

- Interiores
- Interior I
- Interior II
- Interior III
- Interior IV
- Interior V
- Habitaciones
- La habitación de Duchamp

3. LA CONSTRUCCIÓN DE LA IDEA: ROTACIÓN

- Complementariedad
- Estratos
- Horizontes
- Simetrías
- Gravedad y equilibrio
- Luz y sombra
- Gesto y mano
- Series

4. CONCLUSIONES

BIBLIOGRAFÍA

ÍNDICE DE ILUSTRACIONES

La “habitación vacante” de Juan Navarro Baldeweg

RESUMEN

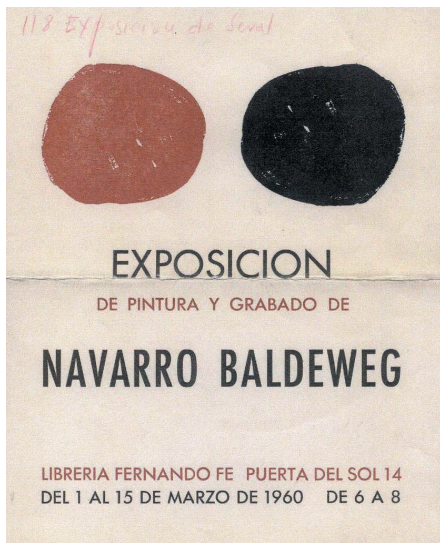


1. Introducción

“A lo largo de los años he venido elaborando una obra, como arquitecto y, también, como creador de piezas y pintura, en la que se pueden detectar unos motivos recurrentes, unos temas suscitados por el deseo de dar testimonio, a través de ella, de unas dimensiones esenciales que son ingredientes del medio físico que nos envuelve o que son factores inherentes a nuestra naturaleza orgánica individual.”

Juan Navarro Baldeweg

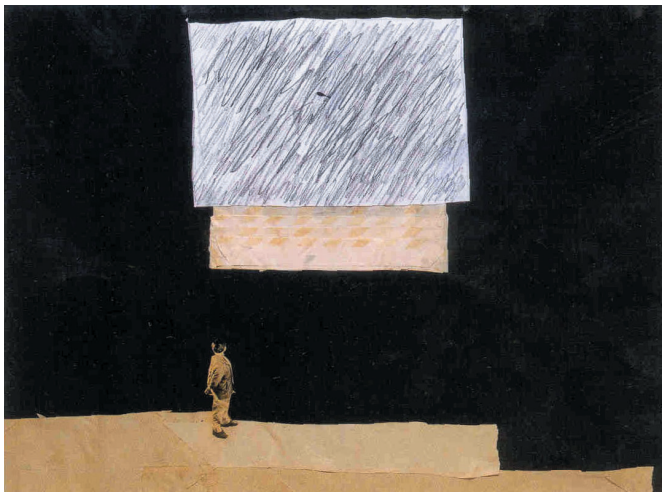
La obra de Juan Navarro Baldeweg pone de manifiesto la existencia de un origen común y una multiplicidad de relaciones entre sus diversas propuestas plásticas y arquitectónicas, como explica él mismo en este fragmento del texto de 2001 “La caja de resonancia”. Las piezas a que hace referencia son consecuencia de un extenso proceso de definición previa mediante numerosos dibujos, maquetas o fotografías que, en ocasiones no terminan con la materialización de la misma, sino que trasciende a otros ámbitos más complejos, como reflejo sobre su arquitectura o pintura. “La arquitectura se hace en dos habitaciones”, afirma en el texto de 1993 “Del silencio a la luz”; una de ellas sin existencia física en la que, sin embargo, se realiza la mayor parte del trabajo, y la otra, en donde los proyectos se materializan a partir de sus condicionantes, como resultado de superponer las configuraciones producidas en cada una de estas dos habitaciones. El trabajo desarrollado durante su periodo de formación artística e intelectual, comprendido entre 1960 y 1976, que coincide respectivamente con el inicio de sus estudios de grabado y arquitectura en Madrid y con el regreso de Estados Unidos, tras cinco años de estancia en el *Center for Advanced Visual Studies* del M.I.T., dirigido por el discípulo de Moholy-Nagy, Gyorgy Kepes, permite identificar unas líneas argumentales que relacionan las ideas y los principios de su arquitectura posterior. Los temas que utiliza son recurrentes; se producen antes de su aplicación en una u otra disciplina, y sobre ellos vuelve una y otra vez buscando su esencia inalcanzable, como una reflexión continua y única que adquiere matices distintos en cada una de las obras, pero que sólo es posible entender en su totalidad. Desde este planteamiento, el objeto de mi investigación ha sido la identificación del origen de los temas y argumentos mediante los cuales Juan Navarro Baldeweg realiza el tránsito desde una habitación a la otra, así como la justificación de su presencia, influencia y evolución sobre el conjunto de su arquitectura posterior. Para ello, he dividido la investigación en una primera parte descriptiva que he denominado **La construcción de un espacio mental: la habitación vacante**, en la que clasifiqué las propuestas que realizó durante estos años de formación en cuatro etapas: *Pinturas 1960-1965*, durante sus estudios de arquitectura y sus primeras exposiciones individuales; *Sistemas 1965-1970*, que corresponde a la realización de su tesis doctoral y un trabajo de investigación en el Centro de Cálculo de la Universidad Complutense de Madrid; *Signos 1970-1975*, que coincide con su estancia en *el Center for Advanced Visual Studies* del M.I.T.; y *Habitaciones 1973-1976*, durante el tiempo que combina la realización de piezas con la instalación de interiores en el M.I.T. y en España. En una segunda parte, analítica, titulada **La construcción de la idea: rotación**, he realizado un análisis transversal de los temas recurrentes, identificados en estas primeras propuestas, que he clasificado como: *estratos, horizontes, simetrías, gravedad y equilibrio, luz y sombra, gesto y mano, y series*, aplicados sobre ejemplos concretos de su arquitectura. Con ello pretendo que la presentación conjunta de sus diferentes manifestaciones artísticas por temas ofrezca la configuración de un ámbito personal e íntimo que defina su verdadera habitación vacante como un **vacío imaginario** que está por ocupar.



(1)



(2)



(3)

- (1) Portada de la tarjeta de presentación de la primera exposición individual de Juan Navarro Baldeweg. Librería-Galería Fernando Fe, Madrid, 1960.
- (2) Juan Navarro Baldeweg. *Autorretrato y máscara* (díptico), 1960. Tinta y gouache sobre papel, 26 x 19 cm. / 17 x 11 cm. Colección Navarro-Ríos, Madrid.
- (3) Juan Navarro Baldeweg. *Sin título*, 1963. Collage sobre papel, 38x55 cm. Colección Rafael Moneo.

2. La construcción de un espacio mental: la habitación vacante

Pinturas 1960-1965

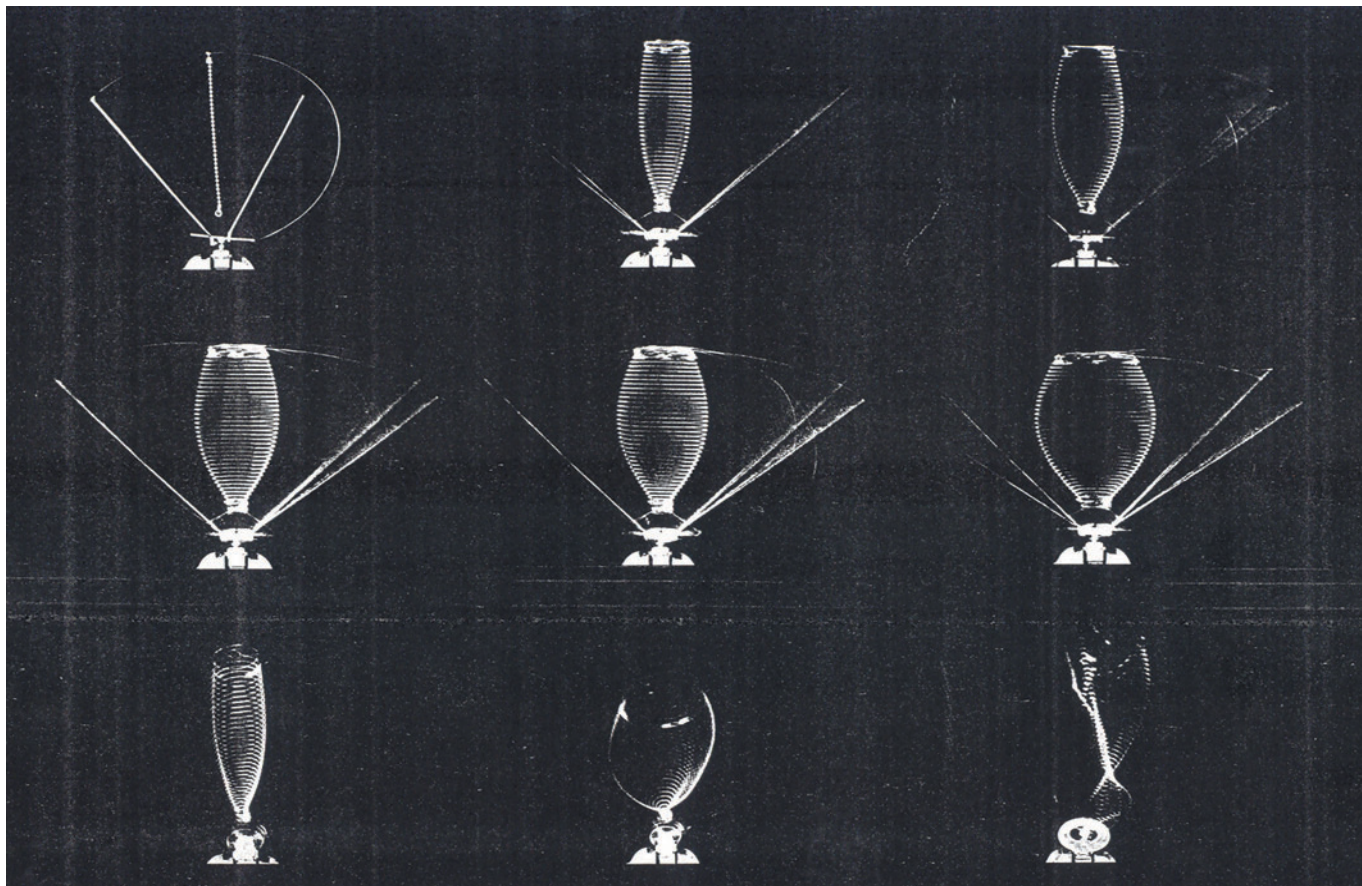
Muchos temas recurrentes en el devenir artístico de Juan Navarro Baldeweg están ya presentes de manera incipiente en su escasa producción de la primera mitad de los años sesenta. Las obras de esa época evidencian una inquieta curiosidad por la pintura norteamericana y los movimientos artísticos de vanguardia más influyentes, así como por las propuestas teóricas de quienes en ese momento las sustentaban.

En sus primeros cuadros anticipa la presencia de algunos de los temas más frecuentes de su obra posterior (gesto, gravedad, luz, horizonte visual), y pone de manifiesto el trasvase de influencias entre diferentes medios de expresión. En ellos, el origen de cada referencia y su naturaleza material siempre es identificable gracias a la convivencia independiente de las estructuras plásticas que los componen, ordenadas libremente y sin dependencias mutuas, según el concepto de estratos, que comienza a definir como alternativa al principio acumulativo de collage. Son propuestas atravesadas por fuerzas que recorren y relacionan cada uno de sus diferentes elementos. Son acciones en el tiempo provocadas por efectos propios de la pintura y su materialidad como: la presencia insistente de la mirada, en los dibujos y guaches de su primera exposición de 1960 (1-2); el gesto expresivo y banal de la mano del artista, en la portada del libro *Antigua casa madrileña*, de Vicente Aleixandre, que Juan Navarro realiza en 1961; las pinceladas continuas y sistematizadas que se repiten sin fin más allá del plano del cuadro, como parodia del gesto del *action painter*, en *Blanco sobre azul* de 1963; los golpes de pintura dejada caer sobre la tela por el efecto de la gravedad en el cuadro *Sin título* de 1964; el apilamiento de estructuras gráficas de diferente naturaleza en el cuadro *Sin título* de 1965; el contraste de luz que brilla detrás de los cortes y dobleces efectuados sobre chapas y cartulinas en los collages de 1964 y 1965; ó la fluidez de la pintura líquida derramada por su propio peso sobre el plano vertical del lienzo, en el cuadro *Sin título* de 1964.

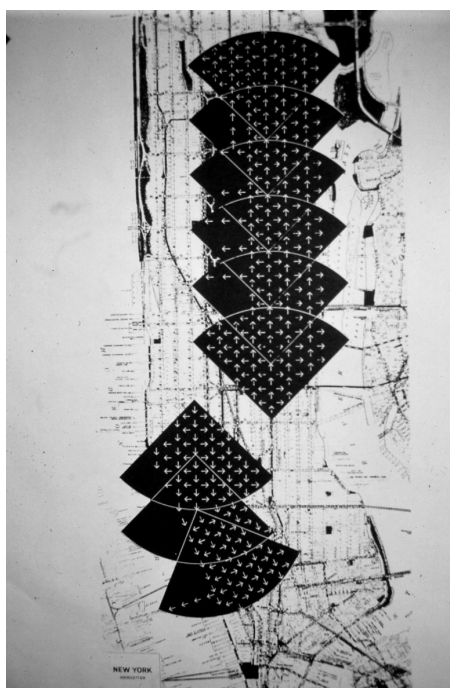
La experiencia de la arquitectura le hace entender el plano del cuadro como un espacio habitado en el horizonte por la presencia de unos personajes interpuestos que aparecen, en primer término, en una serie de collages de pequeño formato realizados en 1963 y 1964 (3), influido por los fotomontajes de Mies van der Rohe. El espacio imaginario de la representación se confunde, por extensión, con el espacio real del espectador, lo que le sugiere entender la pintura como arquitectura. La escala del espacio existente entre estos personajes y el lienzo que contemplan determina, por identificación, el espacio entre el espectador y el objeto contemplado. Una presencia fundamentada en el mundo de la percepción, que tendrá como consecuencia, en propuestas posteriores, la aplicación de este proceso de forma inversa hasta conseguir que la arquitectura pueda ser percibida como un espacio virtual.

Sistemas 1965-1970

Las estructuras móviles, los *tensigrity* o las investigaciones de Le Ricolais, junto con la influencia del arte cinético y la cibernética son la base de unas propuestas de carácter dinámico, inicialmente inspiradas en los primeros artistas cinéticos rusos de los años veinte, que evolucionarán hacia formas provocadas por el desequilibrio del movimiento y su representación gráfica, así como hacia postulados teóricos enmarcados dentro de la teoría general de sistemas, o basados en la teoría de autómatas aplicadas sobre la arquitectura y el urbanismo. La evolución de sus primeras propuestas dinámicas es similar a la experimentada por el arte cinético. Desde la activación mecánica con motores de la *Pieza dinámica* de 1965 (4) que, inspirada en la escultura cinética de Naum Gabo, construye mediante el



(4)



(5)

(4). Juan Navarro Baldeweg. Secuencia fotográfica de la pieza dinámica en movimiento, 1965.

(5). Juan Navarro Baldeweg. Estudio teórico de reordenación del tráfico para la ciudad de Nueva York, 1966.

giro de una cadena de bolas metálicas, hasta el movimiento espontáneo de energías existentes en el medio natural y urbano del estudio teórico de autorregulación del tráfico en Nueva York (5). Atraído por el dinamismo energético permanente de la ciudad como generador formal, que advierte en las propuestas de Louis I. Kahn para Philadelphia, desarrolla un modelo teórico experimental con el que pretende demostrar que las múltiples configuraciones del tráfico urbano, exactamente igual que las figuras generadas por la pieza dinámica, necesitan adaptar su forma hasta conseguir una posición estable de equilibrio, mediante una simple recogida de datos y su emisión en tiempo real, que corrige la información entrante.

Durante el curso 1967-1968 que pasa en Londres, gracias a una beca en el *Center for Urban Studies* dirigido por Peter Cowan, trabaja en temas relacionados con la teoría general de sistemas, aplicados a la complejidad urbana, dentro de una línea de investigación que pretende establecer las relaciones humanas en la ciudad como sistemas complejos de variables mutuamente dependientes. El resultado de este proceso será su tesis doctoral titulada *Sistemas Urbanos*. El estudio se mueve por una abstracción teórica mucho más amplia que la valoración de estos complejos sistemas. Su enfoque se dirige hacia el conocimiento genérico de las realidades físicas y sociales de la ciudad, los elementos reguladores de la vida humana, y la red estructurada que genera la comunicación y los intercambios de información. Con el apoyo de los equipos informáticos del Centro de Cálculo, complementa esta investigación con planteamientos vinculados a la cibernética y a los sistemas artificiales, aplicados sobre los procesos de diseño y ejecución de la arquitectura como mecanismos de adaptación al medio. Sus conclusiones, recogidas en tres textos: “Acción y diseño”, “Arquitectura informática” y “El autómatas residencial”, alcanzan un nivel de complejidad técnica y de especialización que le hacen cuestionar su verdadero interés y validez como propuesta artística, así como reconsiderar su actividad y dedicación hasta ese momento.

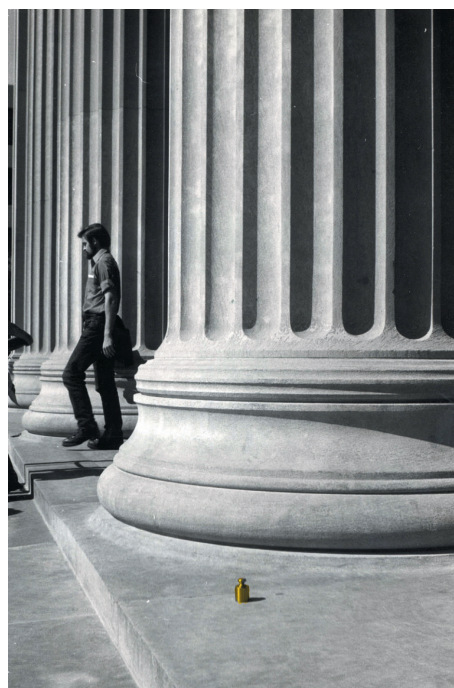
Signos 1970-1975

La reorientación de sus planteamientos es apreciable en la transformación que experimenta su obra durante su estancia en el *Center for Advanced Visual Studies* junto a Gyorgy Kepes. El trabajo que allí realiza incluye un conjunto de investigaciones que tienen en común la utilización del medio ambiente como vehículo de comunicación y la búsqueda de los procesos simbólicos del signo dentro de la realidad física, natural y artificial, que rodea la vida humana.

Las cualidades de los signos que utiliza son inmateriales y omnipresentes como: **la gravedad**, en *La columna y el peso* (6-7), donde el peso selecciona de entre todas las posibles definiciones de la columna, el efecto de la gravedad y se hace figura que destaca sobre el fondo; **el equilibrio**, en las distintas versiones de *La rueda y el peso*, y en las piezas que realiza con reglas metálicas como proceso de la caída detenida gracias al esfuerzo de la tensión que lo contrarresta; **la sombra**, como signo de la presencia de un objeto o de un cuerpo interpuesto ante otro provocando la ausencia de luz, y la capacidad que ésta tiene para informar sobre la posición, distancia o contacto respecto a los objetos próximos, **el movimiento** de la luz del sol en una habitación durante el transcurso del día, en *Fuente y Fuga*, formada por pliegos de papel fotosensible dispersos en la habitación, como elementos interpuestos en el flujo energético del mundo, el tiempo y el espacio; **el gesto** manual del hombre al recortar unas letras en *To John Cage*; **la luz**, en *Cinco unidades de luz: cinco habitaciones*, como herramienta base para la definición de cualquier espacio construido; **el magnetismo**, en *Juego Normal* que utiliza la obstrucción de la energía natural del campo magnético terrestre como mecanismo para su percepción, mediante un sistema de imanes junto a unas brújulas; **el tiempo**, en *Marea*, que representa mediante el movimiento ascendente y descendente de las ruedas, las cualidades



(6)



(7)

(6). Juan Navarro Baldeweg. *La columna y el peso*, 1973.

(7). Juan Navarro Baldeweg. Estudio para *La columna y el peso*, 1973.

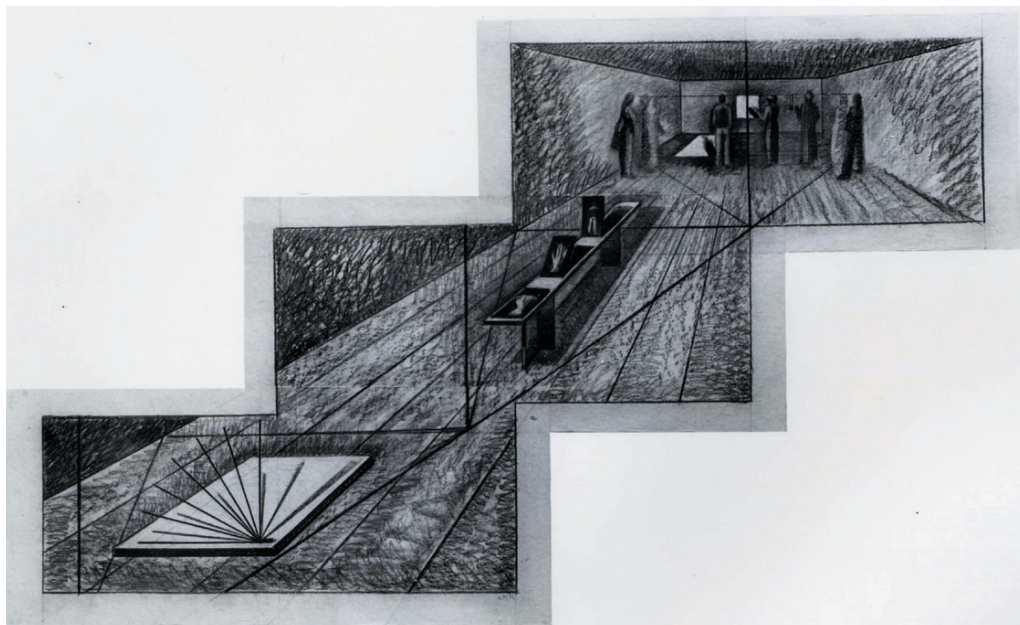
espacio-temporales cinéticas de la naturaleza; **el sonido**, representado por la resonancia sugerida del suelo como membrana, y el **color** sobre el ojo del espectador o el efecto post-retinal que produce el contraste simultáneo entre el fondo rojo y la figura verde, como se aprecia en *Manos* y en las pinturas ópticas.

Las piezas son testigos de la existencia de unas energías que ponen de manifiesto su presencia como interposición entre la fuente emisora y la fuga hacia el observador. Sus formas silenciosas evitan competir con la resonancia del signo, verdadero protagonista, que se activa por sí mismo una vez que la pieza se ha orientado en la dirección seleccionada al elegir una única vía de interpretación.

Habitaciones 1973-1976

Paralelamente al desarrollo de las piezas unidimensionales, Juan Navarro reconstruye la complejidad del medio físico y su multiplicidad semántica en espacios interiores donde distribuye las piezas para poder analizar las relaciones que se establecen entre ellas, con el hombre, y con el medio. El primer interior (**8**), realizado en 1973, es una interpretación de los signos de la presencia del hombre. Está ordenado en tres niveles diferentes de significación arquitectónica que cualifica el espacio como teatro, como escultura y como geometría. Los tres modelos se presentan de forma independiente, según una secuencia descendente de su nivel de abstracción respecto a la realidad. Cada uno de ellos se apoya en algún aspecto de la realidad del anterior, aunque el argumento que los vincula es la utilización de la sombra como sustancia común. Con el segundo interior, Juan Navarro Baldeweg pretende activar visualmente el espacio mediante la acumulación de piezas de luz, gravedad y magnetismo, como energías generadoras de una nueva red de conexiones y enlaces que complementan las puramente espaciales de la habitación. Tres sistemas o tramas que relacionan por comparación o asociación: luz y sombra, luz y peso, campo gravitatorio y campo magnético. Tres sistemas que ponen de manifiesto puntos en común que, por separado, pasarían desapercibidos. El tercer interior activa imágenes retinales persistentes o *after images* en el espacio de una habitación, mediante unas bandas de color con líneas intermitentes en la pared y en el suelo. El ojo del espectador completa en su interior el espacio entre estos trazos con un vivo destello que los enlaza por el efecto de contraste simultáneo. Los elementos simbólicos que configuran el espacio de la habitación están supeditados a la energía del cuerpo humano, sin la cual es imposible establecer su activación. Las sombras son retinales, se encuentran en la base misma del mecanismo de percepción del ojo y en el sistema nervioso humano. El observador provoca las sombras; sin él no existe activación ni tan siquiera en el dibujo de la instalación en donde un hombrecillo aparece en el fondo de la habitación con los brazos extendidos para impregnar el espacio con su presencia. El último interior desarrollado por Juan Navarro en el *Center for Advanced Visual Studies* recoge de forma explícita la participación de la mano del hombre en la definición de la instalación, como un nuevo aspecto que tan sólo había sido apuntado en alguno de los interiores previos. Evidencia el inicio de un cambio de actitud en el trabajo de Juan Navarro, y anticipa la importancia que progresivamente irá retomando el gesto manual como una coordenada más en sus propuestas.

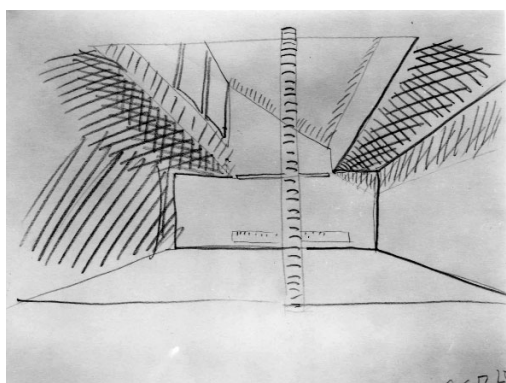
El mecanismo gráfico de representación de la sombra, utilizado en los croquis de los interiores previos, sugiere a Juan Navarro la posibilidad de reproducir ciertos rasgos o cualidades del dibujo en el espacio construido, influido por las habitaciones con medidas de Mel Bochner. El resultado final (**9**) se identifica con el primer dibujo (**10**), en orden inverso al proceso de diseño arquitectónico, de forma que el espacio real se carga de una dimensión que corresponde a la acción manual del hombre. El espectador habita a la vez dibujo y habitación, representación y realidad. El quinto interior, titulado *Luz y metales*, realizado en la Sala Vinçon de Barcelona a su regreso a España,



(8)



(9)



(10)

(8). Juan Navarro Baldeweg. *Interior I*, Dibujo de la instalación, 1973.

(9). Juan Navarro Baldeweg. *Interior IV*, Fotografía de la instalación, 1975.

(10). Juan Navarro Baldeweg. *Interior IV*, Dibujo de la instalación, 1975.

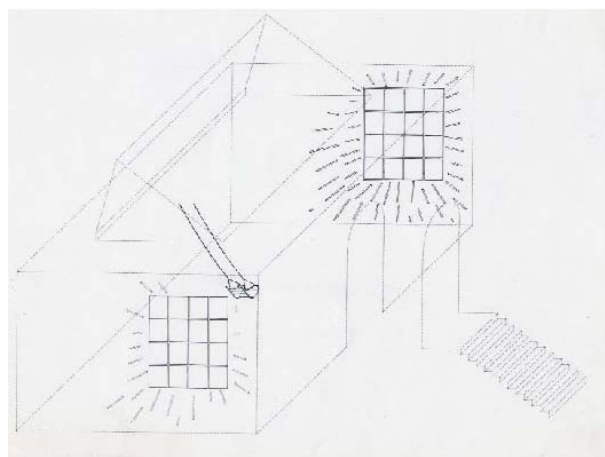
recoge en un mismo espacio los temas que ya habían estado presentes en sus primeras pinturas y que se confirman como los verdaderos protagonistas de su obra posterior. En este interior la luz natural que se introduce por las ventanas y el lucernario invade las paredes blancas y el suelo de toda la habitación, como en las cinco cajas de luz situadas junto a una de las ventanas. La sala es redibujada mediante una estructura superpuesta de rayas de color verde, azul, negro, rojo y amarillo, como referencia de la expresión directa de la mano que ya había empleado en el *Interior IV*. Sus trazos reflejan la misma realidad sobre la que se aplican, y la habitación adquiere una dimensión similar al croquis o al dibujo que sirvió para proyectarla.

La gravedad es activada por medio del columpio suspendido en el espacio y detenido en el tiempo (11). Su movimiento interrumpido en posición de desequilibrio nos engaña por el deseo de libertad de sentirnos en el aire, y a la vez, como un eco, transmite un sentimiento de peso en nuestro propio cuerpo acrecentado por la fatiga real del ascenso al subir por las escaleras que conducen a la sala (12). El espectador, con la mirada fija en el columpio detenido, recrea, en su desplazamiento, el concepto de horizonte visual. En un primer instante, juzga y analiza su posición estableciendo una relación consigo mismo y con los límites de la habitación, como un primer horizonte contenido dentro de un horizonte más amplio. Los límites de la sala y los objetos que contiene dirigen y encauzan los recorridos de la visión en un juego fluido que se extiende más allá de la propia habitación.

Con estos cinco interiores Juan Navarro Baldeweg alcanza la madurez de su espacio mental; un sistema estructurado de coordenadas, donde las relaciones entre las piezas son activadas de forma selectiva y definen un circuito abierto de posibles asociaciones ideadas para aplicar indistintamente sobre diferentes medios de expresión; un conjunto de signos que persiguen la materialización de su significado y que, por tanto, constituyen su verdadero espacio vacío o habitación vacante.



(11)



(12)

(11) Juan Navarro Baldeweg. Interior V, Luz y metales. Fotografía desde la escalera de acceso a la instalación, 1976

(12) Juan Navarro Baldeweg. Interior V, Luz y metales Dibujo de la instalación, 1977



(13)



(14)

(13). Juan Navarro Baldeweg. *Casa de la lluvia*, Alto de la Hermosa, Liérganes, Santander, 1978.

(14). Juan Navarro Baldeweg. *Rehabilitación de los molinos del río Segura*, Murcia, 1984-1988.

3. La construcción de la idea: rotación

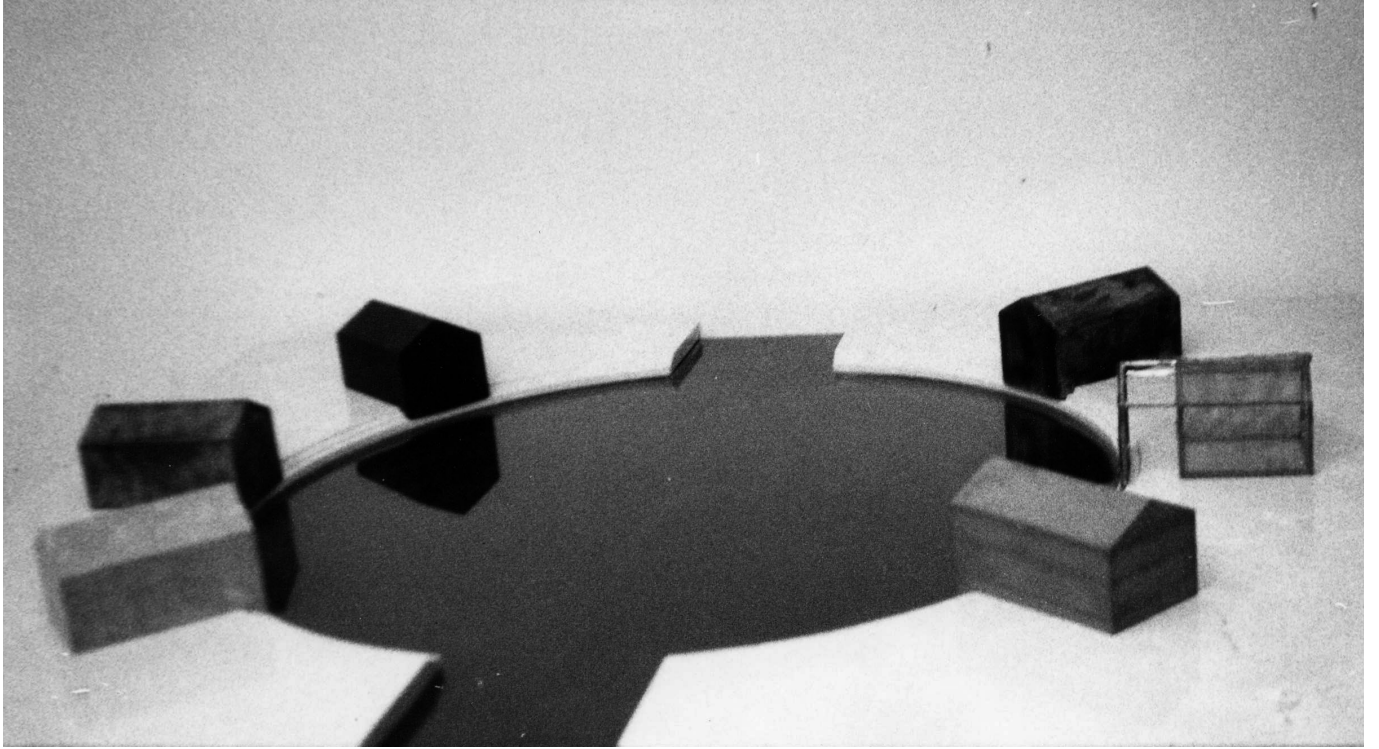
La presencia evocada de energías latentes o efectos naturales, ajenos a las cualidades formales de las piezas, determina una actitud preferente de Juan Navarro hacia las relaciones que configuran los objetos, y dirige su atención hacia lo que denomina el espacio complementario, es decir, aquello que circunscribe, rodea, sostiene o fundamenta las cosas. El interés por visualizar las energías y vínculos existentes entre las mismas le permite definir los objetos físicos construidos dentro de un escenario en el que participa el hombre, que se mueve por una “geometría de intersecciones, fugas e interposiciones”. Tres situaciones que reflejan un mismo hecho, capaz de transformar la identificación clásica del objeto a partir de sus límites físicos, en favor de una descripción por medio de la acción. En su obra, cada uno de los elementos que constituyen el objeto arquitectónico es analizado de forma independiente según la idea de estratos. A través del mismo es posible dirigir la mirada por el espacio como un horizonte dinámico en permanente cambio, o por los efectos visuales provocados por la disposición de las cosas en función de la simetría y el ornamento, que ordenan y dirigen la atención del espectador hacia determinados aspectos destacables. Pero sobre todo, la arquitectura canaliza y muestra la presencia de energías omnipresentes como la gravedad; la luz y sus sombras o la energía orgánica del hombre y su gestualidad manual. Un recorrido transversal que identifique la presencia y evolución de estos conceptos recurrentes sobre la totalidad de la obra de Juan Navarro pondría de manifiesto la existencia de una sistematización temática por series que, en todos los casos, persigue la definición del campo de las “coordenadas del hombre”.

Estratos

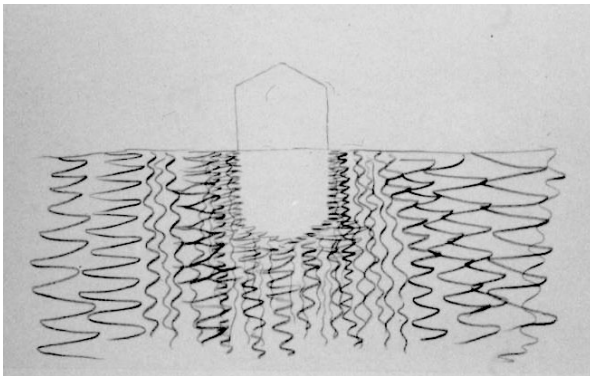
En la pintura de Juan Navarro los diferentes estratos poseen autonomía a partir de sus mecanismos generativos, influido por el arte oriental y, en especial, por los múltiples recursos gráficos de la pintura japonesa del periodo Edo. En su arquitectura, esta idea permite identificar cada material como una sustancia sin forma que hay que modelar; su presentación óptima está tipificada a partir de configuraciones previas o formas-tipo de carácter natural o industrial, que adoptan distinto tratamiento en cada elemento. Los materiales mantienen su libertad e independencia bajo una ley de equilibrio global que evita el dominio de cualquiera de ellos. Mediante la idea de estratos, que aparece en proyectos como la *Casa de la lluvia (13)* o la *Rehabilitación de los molinos del río Segura* en Murcia (14), Juan Navarro define las leyes y jerarquías que rigen la selección y organización de los diferentes materiales según sea su correspondencia analógica con la realidad que representan. En la arquitectura, como en la pintura, evidencian una suma de equilibrios entre dos fuerzas opuestas: una primera de independencia y otra de sumisión a la totalidad de los estratos que participan en el proyecto.

Horizontes

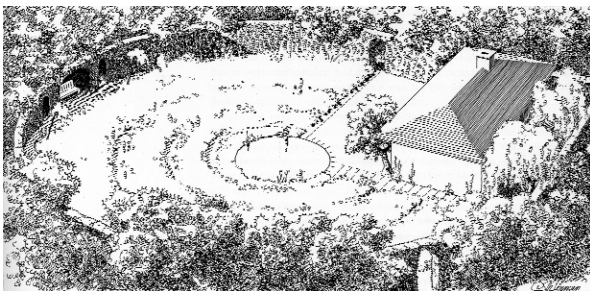
La idea de horizonte visual empleada por Juan Navarro bajo la influencia inicial de la teoría perceptiva de Gyorgy Kepes, es un concepto que ha superado el carácter meramente óptico de su definición. Es una simbiosis entre las leyes del campo óptico y la realidad física construida del edificio, del plano del cuadro o del volumen de la escultura, que determina y facilita al artista la toma de decisiones ante los problemas y dudas de carácter perceptivo que surgen durante la elaboración del proyecto. Los límites del espacio construido son obstáculos en la libre visión del espectador que lo recorre. Su contorno se recorta sobre el horizonte, y las aperturas o huecos permiten el libre fluir de la vista, como fugas del horizonte visual hacia el interior o el exterior. El espacio contemplado se proyecta



(15)



(16)



(17)

(15). Juan Navarro Baldeweg. *Canal*, 1979.

(16). Juan Navarro Baldeweg. Dibujo para *Canal*, 1979.

(17). C. TH. Sørensen. Proyecto de su propio jardín,
Dibujo de Rasmussen, 1925.

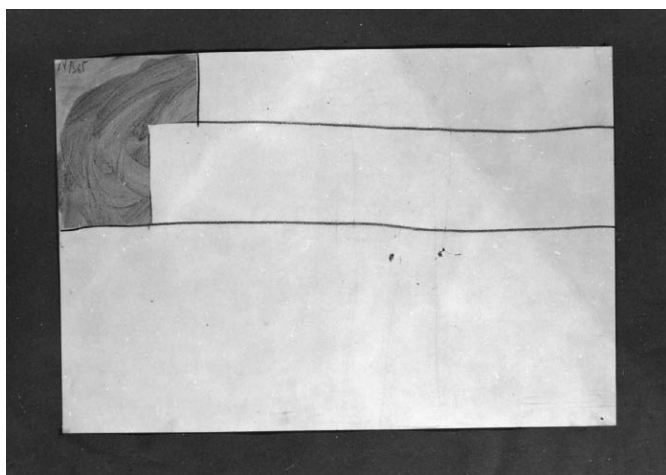
sobre el interior del campo óptico del observador, cuyas leyes dominan geoméricamente el espacio arquitectónico; leyes que hablan de conceptos tan básicos, y en muchas ocasiones olvidados, como la situación adecuada del punto de vista, la distancia de observación, la profundidad de campo o la escala. En la arquitectura y, en ocasiones, también en la pintura de Juan Navarro no existen ámbitos de representación con un punto de vista estático. Su arquitectura evidencia una acumulación de planos, proyectados sobre el campo óptico del espectador de forma simultánea y en continuidad con el exterior. Sobre esta secuencia de planos, como un estrato más, aparece uno complementario que transforma imágenes de la experiencia perceptual en elementos abstractos incorporados al proyecto mediante ecos de formas análogas.

Simetría

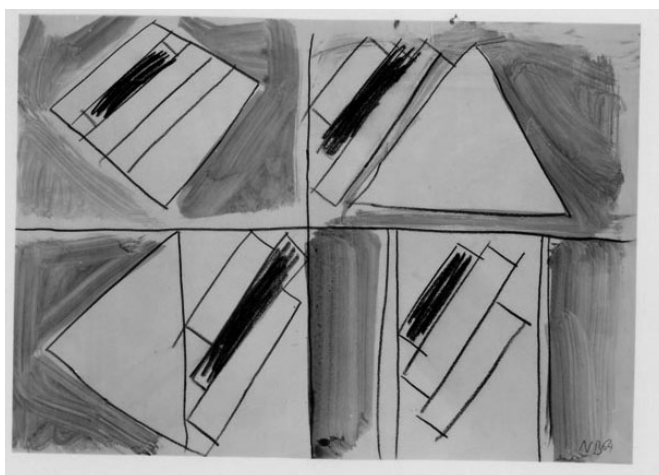
La simetría es un recurso propio de actuaciones sobre campos heterogéneos, para crear un orden en la disposición de los objetos por medio de una métrica o puntuación sobre el espacio. Cuando Juan Navarro escribe en 1981 el texto “Movimiento ante el ojo, movimiento del ojo”, advierte que la simetría establece dos efectos contrarios entre sí que denomina eco y letanía. El primero activa la identidad individual de la figura porque reencuentra y refuerza su presencia, mientras que el segundo la niega como resistencia a la igualación dentro de una sucesión que se impone por encima de la propia figura. Estos dos efectos aparecen por primera vez en su obra combinados en una única pieza, denominada *Canal (15-16)*, que es la abstracción de la propuesta del concurso con el tema de “Una casa para Schinkel”. La pieza está formada por seis casas realizadas con diferentes materiales dispuestas de forma concéntrica entorno a un lago sobre el que se reflejan, bajo la influencia de un proyecto de jardín para una casa de Sørensen (17). El eco de cada figura sobre el estanque exalta su propia materialidad, pero un leve soplo de viento unifica sus diferencias como en una letanía. El proyecto de concurso incorpora los tres tipos de simetría analizados en el texto de Juan Navarro, que coincide con la clasificación establecida por Herman Weyl, y que aparecen en muchos de sus proyectos y obras construidas: simetría bilateral o por duplicación, presente en la *Casa de la lluvia*; simetría por despliegue o traslación, en las *Consejerías de la Junta de Extremadura* de Mérida; y simetría rotacional, en el *Woolworth Music Center* de Princeton.

Gravedad y equilibrio

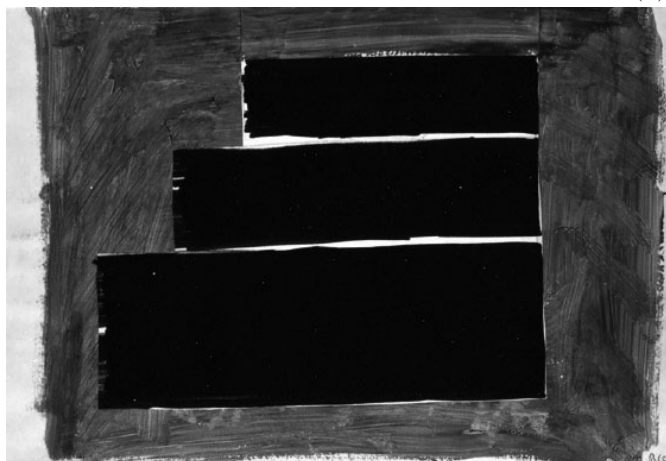
La percepción de un desequilibrio, dentro del plano bidimensional de la pintura, está basada en el movimiento visual de los distintos elementos sobre un fondo definido, exactamente igual que en el espacio físico. Mediante el equilibrio visual de la pintura, o gravitatorio de la escultura y arquitectura, a través de la estabilidad de fuerzas contrarias, es posible activar de forma indistinta la imagen gráfica de cualquier representación plana o el espacio construido de la arquitectura. Las primeras experiencias pictóricas de Juan Navarro ponen de manifiesto la estabilidad de un desequilibrio visual mediante la acumulación de energías opuestas. En el cuadro *Sin título* de las tres bandas negras (18-21), el movimiento de la pintura vertida se transforma en fondo de la energía gravitatoria. El lienzo, ejecutado en vertical y girado hasta colocarlo en posición horizontal, y la geometría escalonada de las tres bandas superpuestas introducen en la composición dos nuevos vectores de tensión: el primero, similar a la inestabilidad generada al contemplar girada una imagen conocida y, el segundo, sugerido por el apilamiento de las tres franjas de pintura. Con ello logra que la fuerza de la gravedad se haga visible mediante acciones de diferente estabilidad: el vertido libre de la pintura por su propio peso, el desplazamiento del peso por la rotación de la figura y el apilamiento de las tres bandas dispuestas horizontalmente, como si se tratara de recipientes de pintura. Tres estados que anticipan una posible clasificación de las diferentes situaciones en que Juan Navarro utiliza la energía



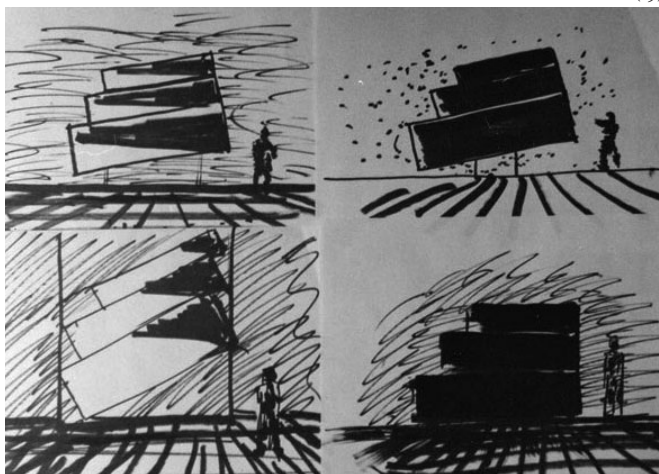
(18)



(19)



(20)



(21)

(18-21) Juan Navarro Baldeweg. Dibujos de vertidos, 1965.
Colección Navarro-Ríos, Madrid.

gravitatoria como activación dinámica: equilibrio estable por apilamiento, equilibrio inestable por rotación o desplazamiento y equilibrio indiferente o suspendido. De los tres tipos de inestabilidad gravitatoria analizados por Juan Navarro en las piezas desarrolladas en el M.I.T., quizá haya sido el equilibrio indiferente o suspendido el que, de forma más evidente haya mostrado el carácter de levedad y peso en sus primeras obras construidas a través de las cúpulas, conos o baldaquinos flotando de manera mágica en un ambiente turbio de luz. El interés por la utilización de estas figuras no está en su tipología ni en su escala, ni en su complejidad estructural, sino en su carácter como elementos reconocibles que no provocan extrañeza ni sorpresa en quien los contempla. Mediante las piezas descolgadas tan sólo pretende mostrar el peso de la materia y sus imposiciones, sin dejar de reconocer las leyes de la gravedad; por ello confiere la misma importancia a una cúpula de hormigón apoyada sobre ménsulas (22-23) que a un aro dorado descolgado en el espacio (24). Sólo desea evidenciar la ausencia de contacto físico sobre un soporte o la sensación de libertad que proporciona un columpio en el aire. Ese permanente subir y bajar, que en el columpio transmite simultáneamente la sensación de ligereza y pesadez, está presente en todas las piezas de equilibrio suspendido.

Luz y sombra

La percepción espacial está íntimamente vinculada a la experiencia de la luz. Sin luz no hay visión y sin ésta no puede haber espacio visible. Sólo es posible percibir relaciones espaciales cuando la luz es interceptada por algún medio interpuesto que refleja, dirige o modula la energía percibida por el ojo humano. La luz no es tan sólo signo del medio ambiente; es además una necesidad humana fundamental. Como energía básica universal, es fuente de toda existencia orgánica, y está cargada de múltiples significados simbólicos de carácter positivo y de reafirmación de la presencia humana. El interior del estudio de Juan Navarro en el M.I.T era un espacio luminoso con un lucernario orientado a Norte y una ventana abierta al Sur, en donde observaba y experimentaba día a día los efectos provocados por la luz natural (25). Los diversos objetos suspendidos del techo o colgados de la pared: telas impregnadas de aceite, rollos de papel fotosensible o tiras de papel de colores actuaban como reclamos para capturar el movimiento de la luz y de la sombra que llenaba la habitación (26). El aceite sobre los fragmentos de tela blanca colgados del techo permitía visualizar la luz de la habitación captada por el lucernario, repartida y proyectada de forma homogénea sobre las paredes blancas del estudio. Las dos manchas circulares, como dos lunas, filtraban el tránsito de la luz reflejada que, a lo largo del día, cambiaba de intensidad y de color. En este ambiente de luz indirecta, la violenta figura recortada de luz deslumbrante que entraba desde la ventana orientada a Sur cobraba especial protagonismo como signo evidente del paso del tiempo y de la actividad del mundo exterior (27). La habitación se convierte en un laboratorio de experiencias sobre los efectos de la luz y del color; una gran caja de luz en la que es posible visualizar y clasificar sus diversas manifestaciones en el ambiente, que tendrá como resultado el desarrollo de las diferentes cajas de luz. En cada una de ellas aísla un efecto de luz y sombra o de sus coloraciones, observado dentro del estudio, que tomará como referencia para controlar, manipular y ordenar la forma en que la luz entra en el espacio de sus experiencias arquitectónicas posteriores.

Gesto y mano

Las primeras obras gestuales que Juan Navarro realiza en los años sesenta, influido por artistas como Jackson Pollock o Franz Kline, transmiten el movimiento y excitación de la energía del artista. La idea de ritmo, intervalo y repetición sustituye la gestualidad involuntaria de los primeros trabajos por una actitud más controlada y mecánica. El gesto espontáneo deja de ser un grito para transformarse en una acumulación de sonidos, como un



(22)



(23)



(24)

(22). Juan Navarro Baldeweg. Elevación de la cúpula del Palacio de Congresos y Exposiciones de Castilla y León, Salamanca, 1985-1992.

(23). Juan Navarro Baldeweg. Rehabilitación de los molinos del río Segura, Murcia, 1984-1988.

(24). Juan Navarro Baldeweg. *Aro dorado*, 1999.

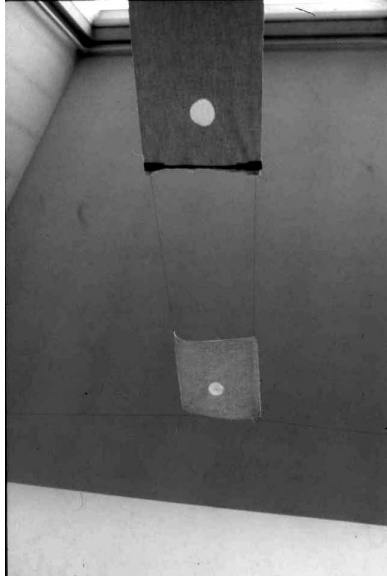
murmullo continuo producido por la mano. El paso desde la ventana redibujada en la Sala Vinçon hasta la abstracción de la pieza recortada en chapa de 1994 supone un avance técnico y conceptual importante para el desarrollo de las “piezas de mano” posteriores. Desprender la ventana de la pared y colgarla en el aire hace necesario crear una única estructura que conecte los rayos de luz y sombra a los parteluces de la ventana, de forma que la imagen del conjunto no se descomponga. Una estructura gestual segregada de la realidad que, al adquirir un orden propio y exento, sugiere la posibilidad de acumular y superponer distintos niveles separados de la ventana, como cortinas o velos que es posible habitar, sobre los que ha trabajado en proyectos como el auditorio de Vitoria (28) o la Universidad Pompeu Fabra de Barcelona (29).

Series

La serie, como sistematización, muestra una amplia región apreciable al contemplar de forma conjunta las distintas tentativas presentadas ante un problema concreto. Con la serie, el artista actúa sobre un campo que desde el primer momento sólo es posible conocer por aproximación. En el proceso de cada secuencia se activan gestos que vuelven a expresar lo mismo de forma insistente con pequeñas variaciones, dentro de un ritmo de intenciones, deseos y descubrimientos al margen de lo accesorio y superfluo. En su proceso repetitivo, involuntariamente convoca un universo complementario que pertenece exclusivamente al tema. Juan Navarro recurre a las series indistintamente en pintura, arquitectura o escultura, como si cada una de las respuestas parciales no hubiera satisfecho sus intuiciones iniciales, y a la espera de que la obra todavía aporte más de sí misma. Una visión envolvente de toda la serie, alejada de un entendimiento parcial o unitario, permite identificar las resonancias, ecos y simetrías que manifiestan, sin llegar a cerrar nunca el círculo ni el movimiento rotacional que describe. Temas inacabados, todavía vacantes, que brillan y se apagan sucesivamente, se mantienen vivos de forma permanente en la galería de imágenes mentales que Juan Navarro retoma, modifica y transforma en el tiempo, dentro de la incesante búsqueda de un nuevo inicio. Las series no están limitadas por ningún medio ni por un desarrollo lineal en el tiempo, simplemente están ahí, vacantes; permanentemente observadas por el ojo y la memoria. Su acumulación en un mismo espacio determina una obra de orden superior que intenta explorar y ampliar un determinado campo mediante encuentros fortuitos o accidentales. El origen de las ideas de Juan Navarro no está en sus proyectos de arquitectura ni en sus pinturas, ni siquiera en sus piezas o instalaciones. Como le ocurría a Mallarmé, trabaja en todo a la vez o, más bien, ordena en su lugar mental todas las sensaciones a medida que le van llegando; las transfigura y, por sí mismas, se instalan en una pintura, escultura o proyecto de arquitectura. Su actitud es la de un geógrafo que descubre un territorio, y lo analiza y representa mediante la analogía para, posteriormente avanzar sobre otro, preferiblemente diferente al anterior. De los temas tratados, en ningún caso obtiene unas conclusiones últimas; no existe una interpretación final porque su propia obra niega la posibilidad de contar algo absoluto. Sus propuestas recrean un espacio cambiante en permanente transformación, que es la vida, mediante herramientas dispuestas para producir ideas que, como el tiempo, no tienen principio ni fin; estados intermedios de proceso, secciones, instantes de una extensión ilimitada, fragmentos del todo. Son ideas activadas que surgen gradualmente sin esperar ningún resultado hasta descubrir el motivo por el que, desde siempre, han estado presentes en su habitación vacante.



(25)



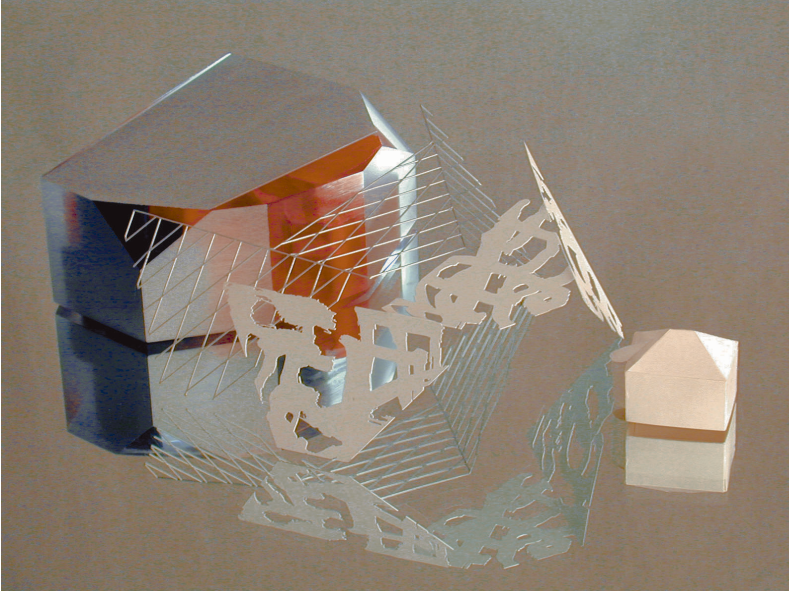
(26)



(27)

(25-26). Estudio de Juan Navarro Baldeweg, en el Center for Advanced Visual Studies del M.I.T., 1973.

(27). Juan Navarro Baldeweg, *Pieza de sombra*, 1973.



(28)



(29)

(28). Juan Navarro Baldeweg. *Palacio de la música y de las artes teatrales*, Vitoria-Gasteiz, 2002.

(29). Juan Navarro Baldeweg. *Edificio Departamental y aulario*, Universidad Pompeu Fabra, Barcelona, 1996-2004.

Criterios de adaptación de la tesis



Criterios de adaptación de la tesis

La habitación vacante es el título de un breve texto publicado por Juan Navarro Baldeweg en 1975 que trata sobre la relación entre el mundo imaginario del artista y la realidad del entorno físico de su obra, entendida como el tránsito entre esas dos “habitaciones” durante el proceso creativo. *La habitación vacante* es, además, el título de la primera recopilación de ensayos que Juan Navarro publicó en 1999. Aunque el título original de la tesis hace referencia a ese proceso de definición y ocupación de un espacio imaginario en el universo creativo de Juan Navarro, para evitar confusiones con publicaciones precedentes, se propone un nuevo título: *Vacios Imaginarios, Inicios del universo creativo de Juan Navarro Baldeweg*.

La revisión de las monografías publicadas hasta la fecha sobre la arquitectura de Juan Navarro y de sus propios ensayos pone de manifiesto la abundante documentación bibliográfica editada desde 1982 sobre su trabajo, las escasas referencias recogidas de las obras producidas entre 1976 y 1982 y la inexistencia de publicaciones que recojan su trabajo anterior a 1976. Esta misma situación se constata en los diferentes catálogos de exposiciones monográficas o antológicas sobre su pintura y escultura que en ocasiones hacen referencia a trabajos de sus inicios, citados por el propio Juan Navarro en conversaciones publicadas o en conferencias, sin que hasta la fecha hayan sido documentados ni clasificados de forma sistemática en ninguna publicación. Piezas, esculturas, instalaciones y fotografías que se mezclan con propuestas actuales en sus recientes exposiciones y que siguen estando presentes en su última arquitectura.

Conocer el origen de los temas y argumentos que utiliza Juan Navarro Baldeweg de forma recurrente en todas sus propuestas resulta necesario para entender y valorar plenamente su arquitectura, que es la intención última de esta investigación. Esta circunstancia permite actualizar y enriquecer con las propuestas más recientes la posible adaptación de la tesis, sin que por ello pierda sentido o coherencia.

Cada una de las dos partes en que está dividida la tesis posee una estructura autónoma. La primera, correspondiente al capítulo 2, titulado *La construcción de un espacio mental: la habitación vacante*, clasifica y describe detalladamente las pinturas, piezas e instalaciones que Juan Navarro desarrolló antes de su primera obra construida, entre 1960 y 1976. Gran parte de la documentación gráfica recogida (fotografías, esquemas, croquis) es inédita. La segunda, correspondiente al capítulo 3, titulado *La construcción de la idea: rotación*, analiza la aplicación de los temas planteados por Juan Navarro, durante ese periodo, sobre ejemplos concretos de su arquitectura. La estructura seguida en la tesis doctoral sería igualmente válida para su posible publicación sustituyendo el formato y la denominación más académica del primer capítulo por una introducción más breve que aproxime al lector a la obra de Juan Navarro Baldeweg y lo contextualice en el periodo objeto de estudio. También se podría prescindir del capítulo 4, referente a las conclusiones, que no deja de ser una síntesis académica y formal de todo lo expuesto anteriormente.

El carácter descriptivo de la primera parte (*La construcción de un espacio mental: La habitación vacante*) resulta necesario para explicar los argumentos de su trabajo posterior, si bien es cierto que para facilitar la comprensión global de estos temas sería conveniente ajustar la extensión y profundidad de alguno de sus apartados, especialmente el que hace referencia a la propia tesis doctoral de Juan Navarro relacionada con la Teoría de Sistemas y la Teoría de la Complejidad, de contenidos más arduos para un lector menos especializado.

La clasificación de los temas utilizados en la segunda parte (*La construcción de la idea: rotación*) podría mantenerse ya que todos ellos están presentes de forma recurrente en su arquitectura, pintura e instalaciones. No obstante, sería posible reducir el número de ejemplos de cada tema, seleccionados por su claridad conceptual, así como la extensión de su descripción. La abundante documentación gráfica incluida en esta segunda parte hace recomendable ajustar el contenido de los textos descriptivos para facilitar la comparación visual entre las piezas, dibujos y pinturas con la arquitectura sobre la que dichos temas han sido aplicados.

La bibliografía podría mantener la misma estructura, aunque se debería actualizar con los textos publicados hasta la fecha. Convendría igualmente citar la fuente o archivo documental de las ilustraciones reproducidas.

Con pequeños cambios y modificaciones, convenientes para la adaptación de un documento académico como es una tesis doctoral en un documento editorial y divulgativo, podría mantenerse prácticamente íntegro el contenido del trabajo de investigación, teniendo en cuenta que su extensión actual, de 330 páginas con abundantes ilustraciones incluidas, no supera en gran medida el número de páginas de otras publicaciones de la colección *arquitectura/tesis*.