

El medio ambiente como espacio de significación: La habitación vacante de Juan Navarro Baldeweg (1976)¹

The environment as a space of meaning: The Vacant Room by Juan Navarro Baldeweg (1976)

Covadonga Lorenzo Cueva
Escuela Politécnica Superior,
Universidad CEU San Pablo, España
<https://orcid.org/0000-0002-9848-671X>
lorenzocovadonga@gmail.com

¹ Recibido: 28 de agosto de 2022. Aceptado: 12 de abril de 2024.

Cómo citar este artículo: Lorenzo, C. (2024). El medio ambiente como espacio de significación: La habitación vacante de Juan Navarro Baldeweg (1976). *Revista 180*, (54), (128-147). [http://dx.doi.org/10.32995/rev180.Num-54.\(2024\).art-1169](http://dx.doi.org/10.32995/rev180.Num-54.(2024).art-1169)

Resumen

A su regreso a España tras una estancia en los Estados Unidos, a principios de los años setenta, el arquitecto Juan Navarro Baldeweg realizó una serie de exposiciones retrospectivas agrupadas bajo el nombre de “La habitación vacante” (1976), que supuso un esfuerzo por sintetizar de manera sistemática los intereses y motivaciones en los que había estado trabajando durante los años que pasó investigando en el Center for Advanced Visual Studies (CAVS) del Massachusetts Institute of Technology (MIT). El presente artículo presenta un análisis exhaustivo de las obras más relevantes que se mostraron en una de ellas, “Luz y metales” (1976), en la que se resumieron los temas que había estado explorando durante su etapa americana y que le llevarían a establecer una serie de categorías en las que agruparía su trabajo en torno a la denominación de variables esenciales, las cuales avanzarían el curso de su trayectoria profesional en años posteriores.

Palabras clave

Arquitectura, arte, dibujo, medio ambiente, Navarro Baldeweg

Abstract

Upon his return to Spain after a stay in the United States at the beginning of the 1970s, Juan Navarro Baldeweg held a series of retrospective exhibitions grouped under the name of The Vacant Room (1976), which represented an effort to systematically synthesize the interests and motivations on which he had been working during the years he spent at the Center for Advanced Visual Studies (CAVS) of the Massachusetts Institute of Technology (MIT). The article will analyze the most relevant works that were shown in one of them, Light and Metals (1976), in which the topics that he had been exploring during his American stage were summarized, leading him to establish a series of categories to group his work around the denomination of essential variables, which advanced the course of his professional career in the following years.

Keywords

Architecture, art, drawing, environment, Navarro Baldeweg

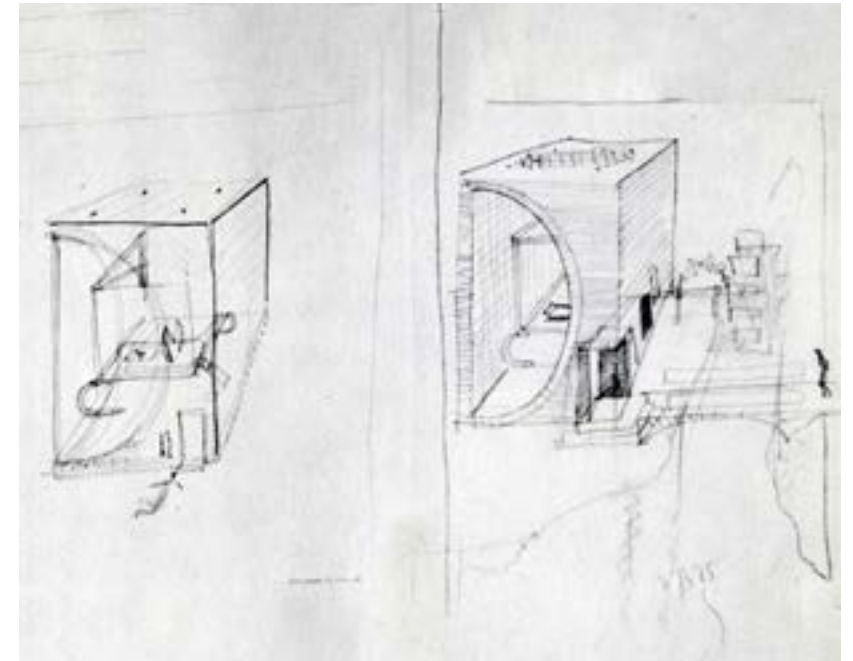
Entre 1971 y 1975, Juan Navarro Baldeweg realizó una estancia de investigación en el Center for Advanced Visual Studies (CAVS) del Massachusetts Institute of Technology (MIT). A su regreso a Madrid, el trabajo desarrollado durante aquellos años se recogió en una memoria que presentó en la Fundación Juan March bajo el título *El medio ambiente como espacio de significación* (Navarro Baldeweg, 1975a), en la que se incluía un volumen con cinco artículos y 34 planos con dibujos y fotografías de los esquemas, proyectos, piezas e instalaciones allí ejecutados. Ese mismo año, realizó la Casa Duchamp o Casa para una Intersección, en la que planteaba “la intersección de la mente del artista con la realidad” (Navarro Baldeweg, 2013a, s. p.) y con ello, materializó, por primera vez, un ámbito arquitectónico que conectaba el medio físico real con el espacio imaginario, tal y como había venido haciendo en sus instalaciones del CAVS.

El proyecto obtuvo en 1976 el tercer premio en el concurso internacional The Shinkenchiku Residential Design Competition, fallado por el arquitecto Richard Meier y organizado por la revista *Japan Architect*². Tal y como afirmaba Navarro Baldeweg en la memoria del proyecto (1977), el concurso fue una ocasión para desarrollar una propuesta arquitectónica en la forma de un ejercicio teórico, centrado en la combinación de imágenes diversas y en la activación de signos de arquitectura. En aquel momento, supuso la posibilidad de materializar en un proyecto arquitectónico las investigaciones centradas en la activación de signos en un sistema físico básico que había estado empleando en las piezas, instalaciones e interiores durante sus años de estancia en el CAVS. Como él mismo apunta, la propuesta fue una excusa para “explorar el modo de realizar obras que definían un ámbito natural habitable; una casa del hombre” (Navarro Baldeweg, 1977, p. 97). Así, el proyecto presentaba una suerte de inventario de símbolos, a través de los cuales trasladaba conceptos desarrollados en el campo del arte vinculados con la exploración de variables con las que ya había trabajado anteriormente como la luz, la gravedad, el horizonte o la mano, entendidas también aquí como energías que trataba de hacer visibles en un determinado ámbito con el fin de animarlo y cualificarlo, asignándole un valor que fuera más allá de su carácter utilitario y adoptando una postura alejada del puro funcionalismo que dominaba en aquel momento la arquitectura doméstica.

² Navarro Baldeweg se presentó al concurso bajo el seudónimo Hans Enebe y compartió el tercer premio con Steven Holl, Diller & Scofidio, Ann Arderly, Richard Reid, Piero Frassinelli y Joseph Fenton. El primer premio fue para Peter Smithson, con la propuesta Yellow House at an Intersection y el segundo para Peter Cook y Christine Hawley, que se presentaron con The House of Five Intersections, y compartieron esta posición con Peter Eisenman, Akio Kawasaki, Tom Heneghan, Mark Walker, que se presentó con Richard Wollard y Raimund Abraham (Meier, 1976).

Figura 1
Juan Navarro
Baldeweg. *La
Habitación
Vacante* (1976)

Nota. Invitación de la exposición en la que aparecen los dibujos de Juan Navarro Baldeweg para el proyecto de la Casa Duchamp (1975) que se expusieron en la muestra (Navarro Baldeweg, 1975b).



LA HABITACIÓN VACANTE

En la primavera de 1976, Navarro Baldeweg presentó, además, tres exposiciones sucesivas recogidas bajo el título común de “La habitación vacante” (1976)³, que recogieron el trabajo realizado durante sus años en el CAVS (Figura 1). Dos de ellas tuvieron lugar en Barcelona, “Luz y metales”, en la sala Vinçon y “Habitaciones”, en el Colegio Oficial de Arquitectos de Cataluña, mientras que la tercera, “Útiles próximos” (Julián, 1976), se celebró en la galería Buades de Madrid, en aquel momento dirigida por el crítico de arte Juan Manuel Bonet, con quien Navarro Baldeweg había contactado por primera vez en el otoño de 1974.

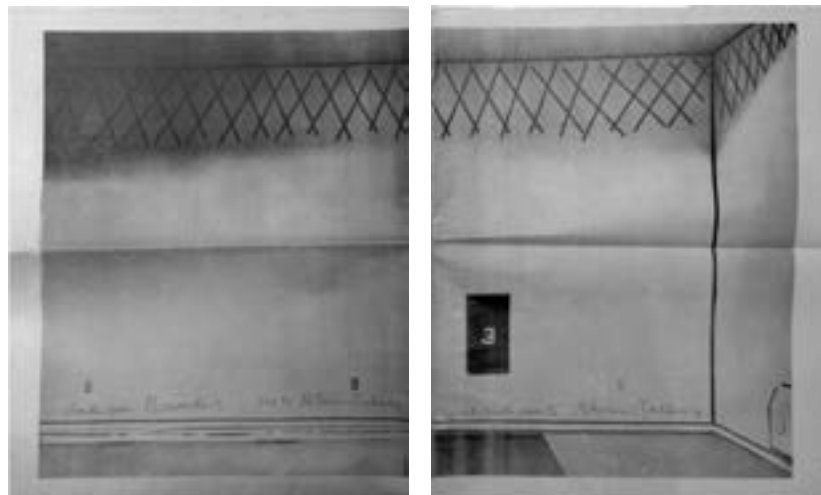
Fundada en 1973 por la galerista Mercedes Buades en el espacio de la calle Claudio Coello de Madrid, durante los dos primeros años de su andadura y bajo la dirección de Bonet, la galería Buades se había convertido en uno de los pocos espacios que apostaba por el arte povera, el arte conceptual y los nuevos comportamientos artísticos, aunque a partir de los años ochenta, ya bajo la dirección de su fundadora, sus líneas de trabajo se reorientaron hacia la pintura. Fueron especialmente relevantes algunas de las publicaciones que acompañaron a las exposiciones, las cuales se entendían, no

³ Las tres exposiciones recogidas bajo el título “La habitación vacante” serían: “Luz y metales”, celebrada en la sala Vinçon de Barcelona, entre el 27 de febrero y el 17 de marzo de 1976; “Útiles próximos”, en la galería Buades de Madrid, entre el 22 de marzo y el 14 de abril de 1976 y “Habitaciones”, en el Colegio Oficial de Arquitectos de Cataluña y Baleares desde el 9 de marzo del mismo año.

Figura 2
Juan Navarro
Baldeweg. *La
 Habitación Vacante*
(1976)
Nota. Portada y
contraportada
del catálogo de la
exposición celebrada
en la galería Buades,
empleando una
fotografía de la
instalación *Interior*
IV (1975) (Navarro
Baldeweg, 1976a).

como catálogo que registraba obras expuestas de un modo aséptico, sino como un documento de reflexión con artículos críticos que formaba una parte esencial de la misma exposición, en muchos casos elaborada por los propios artistas. Cabe destacar, en el caso que nos ocupa, el catálogo común bajo el título *La habitación vacante* (1976), editado por Buades (Bulnes, 1976a), que contenía una presentación de la exposición del filósofo y escritor chileno Patricio Bulnes, uno de los textos esenciales para comprender la complejidad semántica de la muestra (Figura 2).

En Barcelona, la sala de exposiciones del Colegio Oficial de Arquitectos de Cataluña (COAC) había venido apostando desde finales de los años sesenta por una recuperación del espíritu del dadaísmo histórico y las vanguardias internacionales, desde una nueva revisión, llevando a cabo una serie de exposiciones sobre arte povera, nueva figuración, pop art, arte por computador, poesía experimental y otras prácticas experimentales y, en muchos casos, organizando conferencias, mesas redondas y debates en colaboración con el Instituto Alemán de Barcelona, una entidad que fue adquiriendo relevancia a través de sus actividades y que se convertiría en una plataforma para el arte, sobre todo a partir de los primeros años setenta. Por su parte, la sala Vinçon, que había nacido en los años cuarenta como una sala de exposiciones orientada al diseño gráfico e industrial, había iniciado a partir del año 1973 una segunda etapa como sala alternativa. Hoy en día, sin embargo, se ha convertido en un referente histórico, porque logró aunar propuestas experimentales de gran relevancia esenciales para el estudio de los conceptualismos y otras prácticas artísticas alejadas de los convencionalismos durante sus primeros cinco años de andadura. Su cierre en 1977, que coincidió también con el cese de las actividades de la sala de exposiciones del COAC, se produjo tras la inauguración de la Fundación Joan Miró, una institución pública que se pensó como un centro desde el



que apostar por la continuidad de estas prácticas artísticas. Sin embargo, cuando estas expectativas se vieron truncadas, se reanudaron las actividades en la sala Vinçon (Parcerisas, 2007).

En la exposición “Luz y metales” (1976) de la sala Vinçon se agruparon fotografías de algunas de las obras más emblemáticas de Navarro Baldeweg pertenecientes a su etapa americana (Lorenzo, 2017, 2021) como *Fuente y fuga* (1973), *La T y la sombra* (1973), *La columna y el peso* (1973) u *Orilla de sol* (1975), así como los dibujos del proyecto de la Casa para una Intersección y una instalación inédita que constituiría su *Interior V* (1976), en el que agruparía algunas piezas ya mostradas previamente como *Arado* (1975), *Cinco unidades de luz, cinco habitaciones* (1974) o *Acción de los sombreros* (1975), junto con otras inéditas que venían a sintetizar el trabajo de aquellos años. En relación con la retrospectiva, Navarro Baldeweg destacaba: “En el interior de Barcelona, que es una obra completa, estaba el deseo de producir una habitación con muchos materiales, estructuras y dimensiones distintas, poniendo en relación sinergias o resonancias de una cosa en la otra” (Moreno, 2004, p. 183). Estas palabras parecen indicar una preocupación por establecer relaciones entre las dimensiones que se han activado con cada una de las piezas de luz, gravedad o mano que se presentan en la instalación, como si se buscara deliberadamente que la habitación quedara cualificada y enriquecida gracias al diálogo entre las piezas. De hecho, él mismo llegaría a reconocer: “Siempre he pensado que mis piezas, cuyas formas no están concebidas para focalizar la atención sobre sí mismas, propician el diálogo y la apertura de vías conectivas entre ellas, favoreciendo su interpretación conjunta y el anudamiento de procesos cognoscitivos” (Navarro Baldeweg, 2007, p. 119) Así, gracias a la contigüidad espacial existe un contagio de aquellas dimensiones que cada una activa a partir de su presencia en el recinto y, por ello, su presentación conjunta facilita su excitación mutua ante su percepción simultánea, como veremos a continuación al estudiar las piezas relacionadas entre sí, evitando aislarlas en categorías cerradas.

LAS PIEZAS DE LUZ Y LA MANO

La habitación física en la que Navarro Baldeweg intervino para realizar *Interior V* (1976) en la sala Vinçon era el antiguo estudio del pintor Ramón Casas, dotado de un lucernario orientado a norte, que le proveía de luz universal y dos grandes ventanales enfrentados entre sí, que permitían la entrada de luz controlada. Al igual que hizo en la última instalación realizada en los Estados Unidos, *Interior IV* (1975) e inspirado por el trabajo de Sol LeWitt, las paredes de la sala aparecían redibujadas con trazos manuales. Estos seguían las pautas marcadas en los bocetos preparatorios, que también se presentaron en la exposición, y en los que se redibujaban

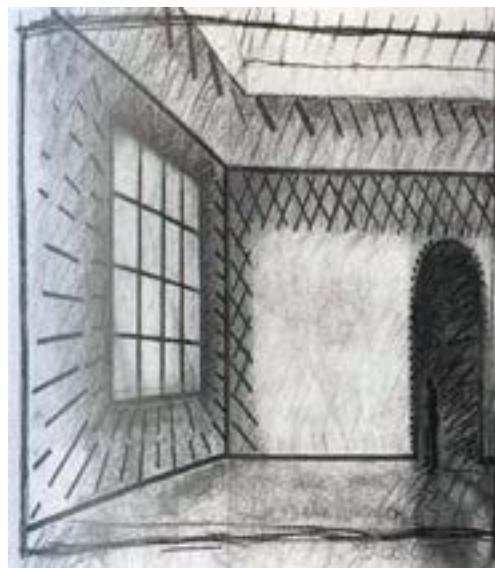


Figura 3

Juan Navarro Baldeweg. Interior V (1976)

Nota. Nota. Fotografía de la sala Vinçon y dibujo preparatorio para la instalación (Navarro Baldeweg, 1976b).

Figura 4

Juan Navarro Baldeweg. Interior V (1976)

Nota. Fotografías del montaje de la instalación realizada en la sala Vinçon, donde puede verse a Juan Navarro Baldeweg dibujando sobre las paredes de la sala (Navarro Baldeweg, 1976c).

las esquinas de la sala acentuando las zonas en sombra que generaba la disposición de los lucernarios (Figura 3).

Sobre la influencia del artista norteamericano Sol LeWitt en la decisión de redibujar las paredes de la sala de la instalación (Figura 4), Navarro Baldeweg ha reconocido:

En gran medida todo mi trabajo, y sobre todo el de los primeros años en el CAVS está muy influido por las obras de arte que por aquel entonces comenzaban a exponerse en las galerías. Ese arte que podemos denominar 'parietal', como el que realiza Sol LeWitt con grafito o carbón, mediante trazos (Zuaznabar, 2011, p. 52).

Y es que, en 1968, LeWitt empezó a concebir sus *Drawing Series*, un conjunto de instrucciones y diagramas sencillos para realizar dibujos sobre la pared que carecen de cualquier intención tautológica de representar la realidad y que podían ser realizados por el propio artista o por los dibujantes de su estudio y en los que emplearía grafito en un principio y más adelante lápices de colores, tinta y acrílico. Entre 1969 y 1970 realizó cientos de obras siguiendo estas premisas en las que dibujaba en la pared cuadrados divididos en partes iguales y ordenaba las líneas verticales, horizontales, diagonales de izquierda a derecha y diagonales de derecha a izquierda aplicando en cada serie una variación distinta sobre las veinticuatro combinaciones posibles que podían realizarse incorporando los cuatro tipos básicos de líneas. En el año 1972 crearía *Wall Drawing 122* (1972) para una exposición en el Massachusetts Institute of Technology, en la que incorporaría todas las combinaciones de líneas continuas, a trazos y a mano alzada, así como diagonales colocadas de manera aleatoria. Esta forma de aplicar una serie de reglas para ordenar unas unidades de acción mínimas que se incorporaban en el recinto de una habitación influyó decisivamente en el trabajo de Navarro Baldeweg.

Además, en esta exposición, quizás contagiado ya por la luminosidad mediterránea, las líneas se dibujaron con colores, empleando el negro, el azul, el verde, el rojo y el amarillo. Él mismo llegaría a explicar años más tarde sus intenciones al afirmar:

Al ir desapareciendo la mano, yo sentía un impulso espontáneo de volver a ella (...) Creo que obedece a una especie de hambre o ansiedad que empieza a producirse a partir de un momento determinado. En mi caso lo sentía con mucha fuerza, por ejemplo, en el empleo del color (...) En ese momento no me bastaban las líneas en blanco y negro, yo quería que tuvieran todos los colores (Zuaznabar, 2011, p. 52).

De esta forma, en uno de los bocetos preparatorios para la exposición (Figura 5), se aprecia el empleo del color con una atención especialmente dirigida a manifestar la presencia de la ventana, redibujando los parteluces y materializando el paso de la luz natural con cintas de papel de colores recortadas y pegadas sobre la pared, las cuales parecen irradiar de la ventana animando el interior. A través de este mecanismo, la ventana parece perder su condición de objeto físico utilitario para adquirir la apariencia de un signo que activa contenidos semánticos más complejos ligados a una de las variables esenciales del espacio: la luz. Los trazos aparecen como una estructura superpuesta enfatizando la misma realidad sobre la que se aplican y reflejando la voluntad de expresión corporal en lo físico, de forma que queda asegurada la presencia de lo orgánico y lo inorgánico como dualidades opuestas en convivencia.

Si bien, las piezas de mano comenzaron como trazos superpuestos redibujados con espontaneidad mostrando la apropiación del espacio por el cuerpo y dejando allí una huella activa, posteriormente se independizaron de los muros de la habitación y pasaron a ser dibujos libres que flotaban en el espacio. Así, en la exposición antológica que se celebró en el Instituto Valenciano de Arte Moderno⁴ o en la exposición “Idea: pintura, fuerza⁵”, celebrada en el Palacio Velázquez, donde se presentaban versiones reducidas de esta instalación, la pieza se construyó en chapa de acero de colores (Figura 6). La ventana, que aquí se destaca del fondo al redibujarla, pasó a independizarse de los muros de la habitación, empleando un mecanismo similar al que exploró Duchamp en varias de sus ventanas, y se convirtió en un dibujo suspendido en el aire liberado completamente de su soporte parietal y situado frente a una ventana real, lo que enfatizó aún más, si cabe, su condición de máscara.

En la exposición de la sala Vinçon se pudo ver la pieza *Cinco unidades de luz, cinco habitaciones* (1974) bajo la ventana, haciendo más evidente, si cabe, la dimensión de la luz como signifiante y fijando la cualidad relevante a destacar de esta pieza; pero sin duda, la materialización de esta variable se confía aquí a los trazos, vinculándose en una misma pieza dos nociones complementarias: la sensación y el gesto. Si la sensación es entendida como la ‘recepción’ pasiva por parte de un espectador de una dimensión que ha sido previamente activada, en este caso la luz —materializada a través de las cintas de colores— el gesto se define como una

⁴ La exposición retrospectiva Juan Navarro Baldeweg se celebró en el Centro del Carmen del Instituto Valenciano de Arte Moderno entre el 17 de mayo y el 18 de julio del año 1999.

⁵ La muestra colectiva “Idea: Pintura, fuerza. En el gozne de los años setenta y ochenta”, organizada por el Museo Nacional de Arte Reina Sofía, se celebró en el Palacio Velázquez de Madrid entre el 6 de noviembre y el 18 de mayo de 2014 (Montesinos, 2014).

Figura 5

Juan Navarro Baldeweg. Interior V (1976)

Nota. Dibujo preparatorio para la instalación realizada en la sala Vinçon. Cortesía de © Juan Navarro Baldeweg.



Figura 6

Juan Navarro Baldeweg. Interior V

Nota. Fotografía de la instalación para la exposición Idea, pintura, fuerza (2013) realizada por el Museo Nacional de Arte Reina Sofía en el Palacio de Velázquez de Madrid. (Navarro Baldeweg, J. (2013b).



Figura 7
Juan Navarro
Baldeweg.
Interior V (1976)

Nota. Fotografía de la instalación realizada en la Sala Vinçon. (Navarro Baldeweg, 1976d).

‘acción’ de intervención, a través de la cual la condición orgánica del gesto del artista se hace también presente en la pieza. Según ha reconocido en alguna ocasión:

una de las cosas que me inquietaban era que, estando acostumbrado a producir sensaciones con la gravedad, con la luz, con el modo en que uno está, siempre sentía una insatisfacción por no proyectarme activamente, gestualmente, por no producir sensaciones de dentro a fuera (Zuaznabar, 2011, p. 50).

La ventana vincula así ambos conceptos antagónicos, ya que la sensación se asocia con el acto de la percepción ampliada a todos los sentidos y el gesto con el acto de la ejecución manual, vinculada aquí a la creación; son dos polos opuestos que se complementan en la obra artística que nace de la conjunción entre la ejecución manual y la contemplación de los resultados.

LAS PIEZAS DE GRAVEDAD Y EL HORIZONTE

Frente a la ventana de la sala de exposiciones, suspendido en el aire, cuelga un columpio detenido en el momento extremo de su vaivén, como si se hubiera situado en la posición de máxima energía (Figura 7). *Columpio* (1976) evidencia otra de las variables esenciales con las que había venido experimentando a partir de numerosas piezas e instalaciones: la gravedad, puesto que la perplejidad que despierta su posición suspensa en mitad del



vuelo hace evidente la existencia de la invisible fuerza gravitatoria que rige la dinámica de su movimiento. Navarro Baldeweg lo ha definido como un *ready-made*, una obra encontrada que precisa de la actividad humana en su aprehensión, dada la ausencia del sujeto activo que debe ser, por tanto, sustituido por el espectador o por el mismo artista (Navarro, 2014). Aquí, es la sorpresa visual lo que provoca una apreciación sensorial en el propio cuerpo del espectador de la dimensión gravitatoria en la que se encuentra inmerso en el recinto de la habitación, y es a través de este mecanismo como se experimenta la gravedad a partir de la percepción de esta pieza. La posición descentrada mantenida en el tiempo, desafiando a la gravedad gracias al artificio de colocar un hilo inapreciable que lo sostiene, suscita el sentimiento de peso en el espectador, quien al poner en duda su equilibrio cuestiona su fundamento estable, es decir, la realidad estructural que subyace a la pieza y que no responde a su apariencia inestable. Este mecanismo logra, por tanto, advertir de una realidad alternativa que está por debajo de la apariencia del objeto y que transmite al espectador esa experiencia de peso e ingravidez.

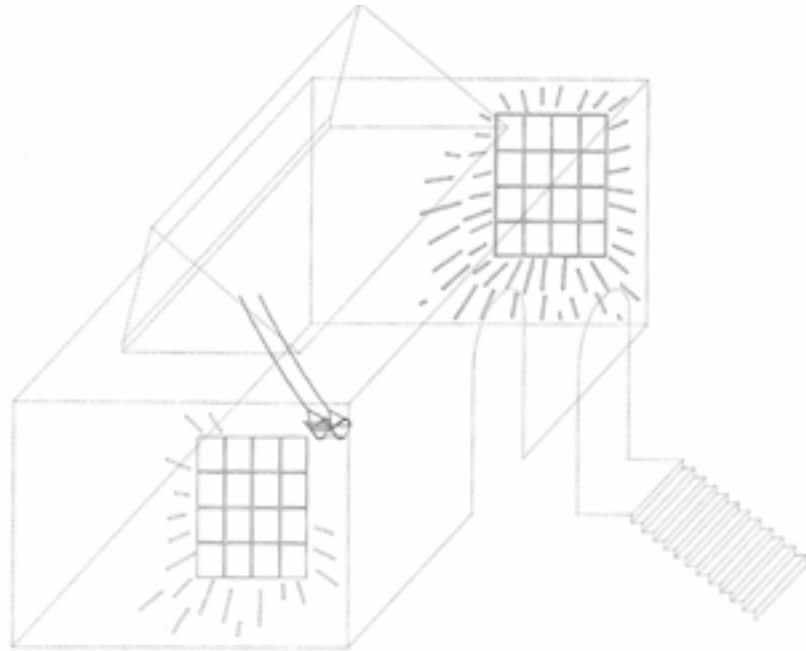
El columpio congelado en esta posición inmóvil, al igual que la ventana redibujada con trazos que solidifican la luz, también abandona su condición de objeto físico para convertirse en un símbolo al que se asocian significaciones ligadas a la dimensión gravitatoria presente en la sala, lo que es posible, según señalaba Bulnes en el catálogo de la exposición porque “fijando el columpio en uno de los extremos de su vaivén lo que se hace es incorporar una imagen, una instantánea de la memoria, con lo cual la pieza, automáticamente, suscita un espacio de la memoria” (Navarro Baldeweg, 1999a, p. 10). Si bien es cierto que la significación asociada a este signo se refiere a la dimensión gravitatoria, su disposición en la sala compartiendo el ámbito espacial con otras piezas, y muy especialmente con la ventana ha dotado a esta obra de contenidos semánticos más complejos, multiplicando sus significados.

En “La región flotante” (Navarro Baldeweg, 2007), texto que dedicaría a Ángel González, Navarro Baldeweg cita explícitamente sus palabras para indicar tres aspectos que considera relevantes sobre este diálogo entre ambas piezas. En la cita, González sugería:

La luz que irradia la ventana y los metales que graban el columpio se atraen y anudan con tal fuerza que aquélla rescata el peso que éstos abandonan para encontrarse con ella. (...) La gravedad deja de ser ahí la dura *lex* que mantiene separadas luz y materia, o lo de arriba y lo de abajo para franquearnos el camino que lleva a esa región flotante donde nuestros pensamientos siempre tienen los pies ligeros (González García, 1999, p. 35).

Figura 8
Dibujo de la
exposición
Interior V (1976)

Nota. Exposición realizada en el estudio del pintor Ramón Casas de la Sala Vinçon. Cortesía de © Juan Navarro Baldeweg



Con estas palabras se evidencia, en primer lugar, la interacción de la luz materializada en los trazos gestuales de colores y los metales del columpio, poniendo de manifiesto la relación mutua que entre ellos se establece y con ello, las asociaciones que se producen entre lo aéreo o ingrávido y lo material o grávido, así como su complementariedad. En segundo lugar, el texto se refiere a la condición de transitividad de estas piezas desde el recinto físico de la habitación a un espacio imaginario, que aquí se denomina con el término ‘región’, como lugar ya animado y compartido por las obras y las personas involucradas en su percepción sensorial. Finalmente, se alude también en dicha cita a la cualidad ligera de dicha región, asignándole el calificativo de flotante, donde se advierte una idea de espacio virtual creado a partir de la percepción entre varias piezas que favorece el fluir de los pensamientos y las asociaciones entre ellos.

Existe otro fragmento de ese mismo texto de González en el que, empleando las palabras del historiador y fenomenólogo de las religiones, Karl Kerényi⁶, se refiere a la alegría vital carente de objetivos del arte de columpiarse, que no hace sino reforzar la idea de que la habitación vacante, no solo se concibe como un ámbito en el que hacer aflorar mediante intervenciones parciales energías virtualmente latentes, sino que también es el lugar en el que rescatar aquellos actos que en general, tienden a considerarse inútiles, laterales, carentes de fin o vacantes. Tal y como afirmaba

⁶ “Así se accede a la alegría vital carente de objetivos, como ocurre en el arte de columpiarse” (González García, 1999, p. 39).

Bulnes: “Con todo ello se intenta reconstruir una posible vida espacial y a la vez, estirar la conciencia más allá de los límites de la acción y sus metas” (1999, p. 27). Navarro Baldeweg también reconocería en una ocasión asentir con esta afirmación cuando afirmaba: “Me interesan los fenómenos que son, de algún modo, mensajes para nadie” (Bulnes, 1976b, s. p.).

Las posibilidades de asociación entre las piezas de la instalación no se cerraban únicamente entre estas dos piezas, sino que derivaban de las que cada espectador elaborase con el desplazamiento gradual de su vista desde el acceso a la sala, que se producía mediante un ascenso a través de una escalera (Figura 8). Desde ahí, la mirada se desplazaba desde el columpio situado a la altura de sus ojos hasta la ventana, que al remitir a su doble enfrente activaba el movimiento de la mirada hacia los dos polos de la habitación creando un horizonte de fugas visuales en su recorrido a partir de este desplazamiento del ojo que recuerda al que se producía en sus primeras piezas ópticas. Este es reforzado a su vez, por el sonido que emiten cinco tocadiscos, cuatro de ellos ubicados en las esquinas de la sala y otro junto al columpio, en los que se colocaron unos platillos de orquesta y un hilo de acero acoplado al cabezal que producían un efecto acústico similar al de unas campanas al vuelo, con la frecuencia que podría tener el columpio durante su oscilación. Al mismo tiempo, además de establecer la cadencia del movimiento del columpio y casi como una letanía, el sonido acompañaba el movimiento de la mirada entre las ventanas opuestas marcando un ritmo posible a seguir por el espectador en el recinto, lo que marcaba el paso del tiempo. La pieza, de alguna manera, podría ser también entendida como una reminiscencia de sus primeras piezas de sonido, en las que, empleando platillos de orquesta, trataba de excitar el aire de la habitación haciéndolo palpable y perceptible, en dicho caso, a través de la audición.

LAS VARIABLES ESENCIALES: LUZ, GRAVEDAD, HORIZONTE Y MANO

Para Navarro Baldeweg la instalación se definía como “una habitación excitada que no tiene ningún objetivo, sino simplemente la celebración de esas coordenadas esenciales, y el estar inmerso en ella ha sido siempre parte de lo que he perseguido” (Navarro Baldeweg, 2009, s. p.). Con esta cita, pares. cía ponía de manifiesto el carácter sintético de la instalación, en el sentido de que reunía en un único recinto espacial piezas de muy variada naturaleza que había ido agrupando a lo largo de los años en varias categorías según las dimensiones del medio físico que estas activasen. *Interior V* (1976) ponía en convivencia piezas de todas las categorías y es más, las presentaba de tal forma que las significaciones asociadas a cada una de ellas se multiplicaban debido al diálogo que establecían entre sí. Años más tarde, algunas de las piezas de este interior se mostrarían en la exposición

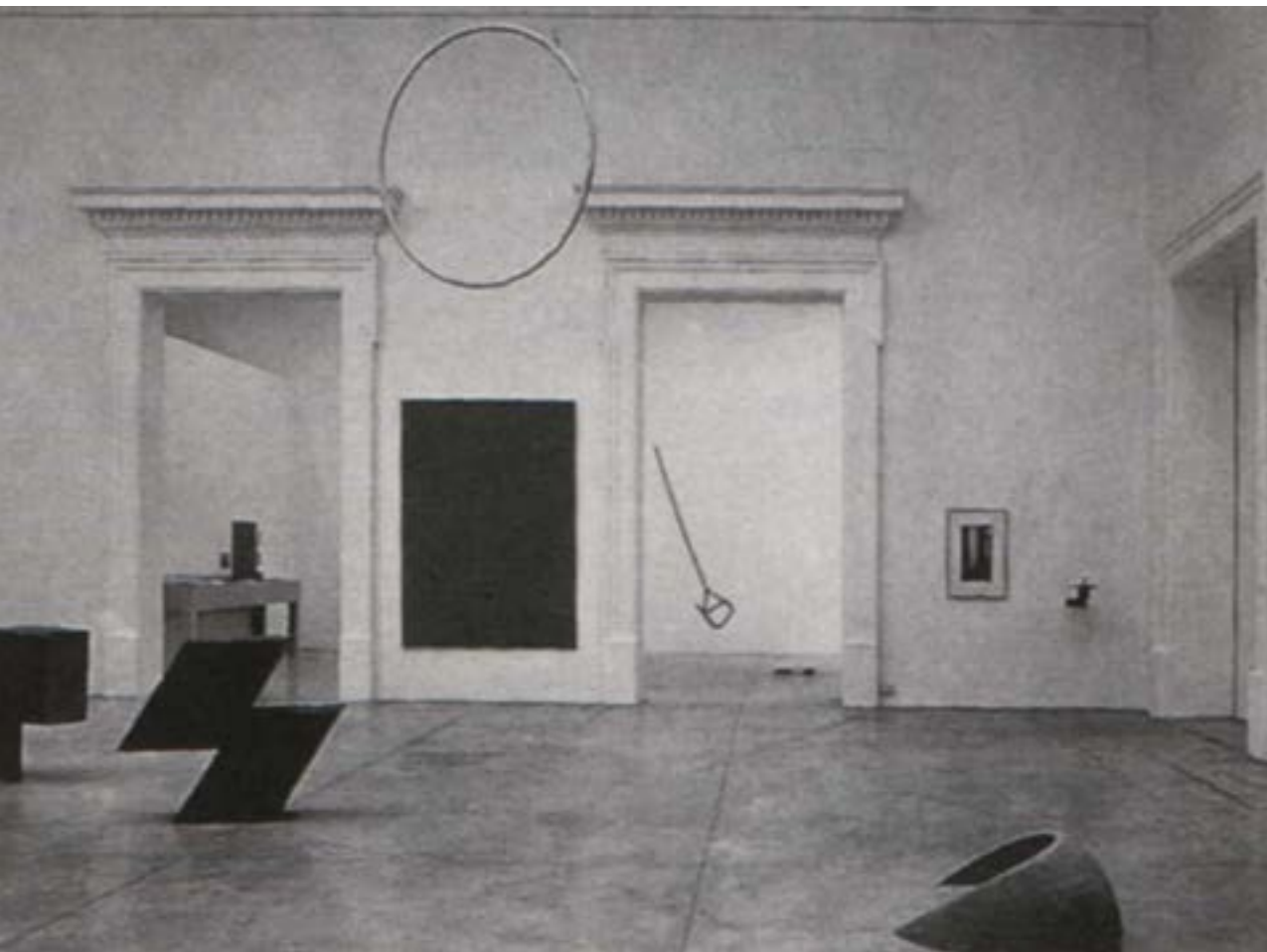


Figura 9

Fotografía de la instalación para la exposición antológica Juan Navarro Baldeweg (1999)

Nota. Fotografía de la instalación para la exposición antológica Juan Navarro Baldeweg (1999) celebrada en el Centro del Carmen del Instituto Valenciano de Arte Moderno (Navarro Baldeweg, 1999b).

retrospectiva sobre su obra celebrada en el Instituto Valenciano de Arte Moderno mencionada anteriormente, compartiendo espacio con otras piezas y pinturas (Figura 9) y ampliando, aún más si cabe, sus significaciones plásticas, al establecer diálogos con nuevas piezas.

En el artículo “La caja de resonancia”, Navarro Baldeweg describiría con claridad meridiana las cuatro categorías o variables esenciales que se desgranaban de esta instalación y que desde aquel entonces han venido guiando su trabajo en las distintas disciplinas artísticas.

Pienso ahora, pasado el tiempo, en la instalación Luz y metales de la Galería Vinçon del año 76 como una propuesta fundacional, en la que ya se identificaban los mismos protagonistas en un juego simultáneo. La luz natural tiene un papel preponderante en la habitación toda blanca, con lucernario al norte y con la presencia de dos grandes ventanales. La gravedad se manifiesta en el columpio detenido y en suspensión. La noción de horizonte deviene en experiencia en el desplazamiento gradual de la vista del espectador al ascender por la escalera que lleva a la sala, con el punto de mira en el columpio ingrático que se recorta en la puerta, y en el giro de la mirada a izquierda y derecha que encuentra las ventanas en los extremos del eje visual perpendicular a la escalera. Por último, la mano, pues la sala se ha redibujado con trazos de colores azul, verde, negro, rojo y amarillo sobre ella misma (Navarro Baldeweg, 2000, p. 10).

Así, la luz natural se hacía presente en la exposición a través de fotografías como *Fuente y fuga* (1973) o *La T y la sombra* (1973) que mostraban distintos mecanismos para recoger impresiones de luz, en ambos casos empleando papel fotosensible, aunque sería en *Cinco unidades de luz, cinco habitaciones* (1974), concebidas como pequeñas cajas de resonancia donde se sintetizarían varios mecanismos que permitían materializar la luz interponiendo un obstáculo a su discurrir en la sala. Ubicada en el suelo, la pieza recuerda aquellas primeras *Piezas de luz en forma de libro* (1973) y al colocarla junto a la ventana parece como si esta fuera la fuente de luz que se recoge en las cinco cajitas que actúan, así como su fuga.

El campo gravitatorio se hace sensible a partir de señales que hacen referencia al peso de la materia de forma que por empatía el sujeto pueda ser capaz de percibir su inmersión en el campo gravitacional al activarse en su propio cuerpo una apreciación de la tensión muscular que responda a la fuerza de la gravedad. *El Columpio* (1976) se ocupa aquí de manifestar esta variable esencial con su posición suspensa en el espacio a lo largo del tiempo, al igual que ocurría con la serie de piezas de equilibrio que había iniciado en su día con *La columna y el peso* (1973), incluida también en la muestra a partir de una fotografía, en la que mediante la disposición de la

Figura 10
Juan Navarro
Baldeweg. Interior V
(1976)

Nota. Fotografía del *Columpio* (1976) frente a la pieza *Acción de los sombreros* (1974), ubicada en el interior de la casita. (Navarro Baldeweg, 1976e).

pequeña pesa estándar frente a la columna conseguía traer a un primer plano la gravedad. Del movimiento de la mirada en torno a las figuras que se disponían en este recinto expositivo y de cómo se construye el horizonte visual con base en la superposición de planos creados por una visión dinámica que exploran hablan las piezas ópticas que se han incluido en este interior, como la reinterpretación de la pieza *Acción de los sombreros* (1974), situada en el interior de una casita cuyas paredes interiores se habían forrado de terciopelo rojo (Figura 10) y que atrapan la mirada del espectador, también con *Orilla de sol* (1975), donde la mirada encuentra su reflejo quedando atrapada en un círculo autorreferencial, como una suerte de simetría antagónica, o incluso la ventana doble, que activa la mirada entre ambos polos de la sala.

Finalmente, los efectos de la mano en el medio físico y las huellas de lo orgánico las encontramos en los trazos de colores que constituyen el dibujo libre y manual de la sala y en los empleados para dibujar los rayos de luz que entran por la ventana, como si una máscara se superpusiera al espacio real evidenciando la existencia de esta como signo y, por ende, de un espacio imaginario.

CONCLUSIONES

En “La habitación vacante” (1976) se pudo ver un compendio de todos aquellos temas o motivos recurrentes que Navarro Baldeweg había explorado en sus años de estancia en el CAVS, motivado por el deseo de dar testimonio de unas variables o dimensiones esenciales entendidas como ingredientes del medio físico o inherentes a la naturaleza de cada individuo, que denominó luz, gravedad, horizonte y mano. Consideraba que las dos primeras —luz y gravedad— transmitían en el espectador una sensación que recibía de modo pasivo, mientras que las dos últimas —el horizonte y la mano— implicaban a un sujeto en acción. Entendía, por tanto, que las dos primeras

estaban vinculadas con los mecanismos perceptivos mientras que las últimas se referían a los procesos creativos. Y quizá debido a que ambos, la exploración visual y el hacer requieren de un cuerpo que intervenga activamente en el medio físico, el artista György Kepes, director del CAVS durante aquellos años y referencia clave en la obra temprana de Navarro Baldeweg, según él mismo ha reconocido, llegaría a denominarlas como ‘coordenadas del hombre’ que proporcionaban experiencias directas de la naturaleza que rodea a cada individuo y de su propio cuerpo. Navarro Baldeweg llegaría a afirmar que esta definición de su trabajo le resultó reveladora en un artículo que escribió en homenaje a la figura de Kepes donde escribía:

De hecho, fue Kepes quien me dijo un día: ‘Juan, estás trabajando con las coordenadas del hombre’. Es una definición bellísima. Él siempre fue muy preciso con sus conceptos: las coordenadas del hombre. No dijo las coordenadas de la naturaleza. No, dijo las del hombre, porque lo que rodea a lo humano, la naturaleza omnipresente como la luz, la gravedad, el horizonte o el campo visual es de naturaleza biológica pero está en todos lados. Aquellas fueron las variables a partir de las cuales comencé a desarrollar mi trabajo de una manera sistemática (Navarro Baldeweg, 2005, s. p.).

Así, se hace evidente que ya en esta primera exposición retrospectiva que hemos venido analizando, las variables esenciales convocadas en sus sistemas, piezas e interiores alcanzaban al espectador a través de los sentidos y sugerían un espacio mental suspendido en el tiempo al alcance de aquél que estuviera dispuesto a implicarse en su aprehensión.



REFERENCIAS

- Bulnes, P. (Ed.) (1976a). *Juan Navarro Baldeweg. La habitación vacante*. Galería Buades.
- Bulnes, P. (16 de junio de 1976). "Me interesan los fenómenos que son, de algún modo, mensajes para nadie". Entrevista con Juan Navarro Baldeweg, artista y arquitecto. *El País*. https://elpais.com/diario/1976/06/17/cultura/203810402_850215.html
- González García, A. (1999). Todo lo verdadero es invisible. En Bonet, J. M. (Ed.), *Juan Navarro Baldeweg* (p. 39). Instituto Valenciano de Arte Moderno.
- Julián, I. (1976). Juan Navarro Baldeweg. *Gaceta del Arte*, (71).
- Lorenzo, C. (2017). La influencia de Györg Kepes en la obra temprana de Juan Navarro Baldeweg realizada en el Center for Advanced Visual Studies del MIT (1971-1975). *Revista de Arquitectura RA*, (19), 65-79. <https://doi.org/10.15581/014.19>
- Lorenzo, C. (2021). El estudio de Juan Navarro Baldeweg en el CAVS (1973), un pasaje hacia el espacio imaginario en su obra temprana. *RITA, Revista indexada de textos académicos*, (15), 144-151. [https://doi.org/10.24192/2386-7027\(2021\)\(v15\)\(10\)](https://doi.org/10.24192/2386-7027(2021)(v15)(10))
- Meier, R. (1976). Winners of the Shinkenchiku Residential Design Competition. *The Japan Architect*, (51).
- Montesinos, A. (2014). *Idea: Pintura, fuerza. En el gozne de los años setenta y ochenta*. Museo Centro Nacional de Arte Reina Sofía.
- Moreno, I. (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*. Universidad Politécnica de Madrid.
- Navarro, M. (2014). Pintura verosímil. *Idea: Pintura, fuerza. En el gozne de los años setenta y ochenta*. Museo Centro Nacional de Arte Reina Sofía.
- Navarro Baldeweg, J. (1975a). *El medio ambiente como espacio de significación*. Fundación Juan March.
- Navarro Baldeweg, J. (1975b). *Casa Duchamp* [Lápiz sobre papel]. La Sala Vinçon. <https://www.lasalavincon.com/la-habitacion-vacante-juan-navarro-baldeweg-1976/>
- Navarro Baldeweg, J. (1976a). *Interior V* [Fotografía]. Galería Buades.
- Navarro Baldeweg, J. (1976b). *Interior V* [Fotografía y dibujo realizado con lápiz sobre papel]. La Sala Vinçon. <https://www.lasalavincon.com/la-habitacion-vacante-juan-navarro-baldeweg-1976/>
- Navarro Baldeweg, J. (1976c). *Interior V* [Fotografías]. La Sala Vinçon. <https://www.lasalavincon.com/la-habitacion-vacante-juan-navarro-baldeweg-1976/>
- Navarro Baldeweg, J. (1976d). *Interior V* [Fotografía]. La Sala Vinçon. <https://www.lasalavincon.com/la-habitacion-vacante-juan-navarro-baldeweg-1976/>
- Navarro Baldeweg, J. (1976e). *Interior V* [Fotografías]. La Sala Vinçon. <https://www.lasalavincon.com/la-habitacion-vacante-juan-navarro-baldeweg-1976/>
- Navarro Baldeweg, J. (1977). Una casa para una intersección. *Arquitectura. Revista del Colegio Oficial de Arquitectos de Madrid (COAM)*, (204- 205), 97-101. <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=7318171>
- Navarro Baldeweg, J. (1999a). Conversación con Kevin Power. En *La Habitación Vacante*, Pre-textos de Arquitectura.
- Navarro Baldeweg, J. (1999b). *Columpio* [Instalación realizada con metal]. Instituto Valenciano de Arte Moderno.
- Navarro Baldeweg, J. (2000). *Juan Navarro Baldeweg. La caja de resonancia* (Catálogo de exposición), Galería Marlborough, Madrid.
- Navarro Baldeweg, J. (2005). Omaggio a Gyorgy Kepes, *Lotus International*, (125).
- Navarro Baldeweg, J. (2007). La región flotante. En M. Navarro Baldeweg (Ed.), *Juan Navarro Baldeweg. Una Caja de Resonancia*. Editorial Pre-textos; Colegio de Arquitectos de Cataluña.
- Navarro Baldeweg, J. (2009). *La pervivencia de los inicios, conferencia magistral*. Universidad Politécnica de Madrid.
- Navarro Baldeweg, J. (2013a). *Juan Navarro Baldeweg. Mi primera vez*. https://issuu.com/miprimavez/docs/navarro_baldeweg
- Navarro Baldeweg, J. (2013b). *Interior V* [Instalación realizada con metal]. Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía.
- Parcerisas, P. (2007). *Conceptualismos poéticos, políticos y periféricos*. Akal.
- Zuaznabar, G. (2011). Conversación. En *Juan Navarro Baldeweg. Conversaciones con estudiantes* (pp. 50-52). Gustavo Gili.