

TESIS DOCTORAL

AUTOR:

D. Enrique Martínez-Díaz

DIRECTORES:

Dra. Dña. Ángela García Codoñer

Dr. D. Francisco Hidalgo Delgado

Diciembre 2015

POÉTICAS Y ENERGÍAS DE LA MANO

Aproximaciones y análisis teóricos
aplicados a la génesis de la obra
arquitectónica y pictórica de
Juan Navarro Baldeweg

POÉTICAS Y ENERGÍAS DE LA MANO



UNIVERSITAT
POLITÈCNICA
DE VALÈNCIA

Departamento de Expresión Gráfica Arquitectónica
Escuela Técnica Superior de Arquitectura

D. Enrique Martínez-Díaz

... a Natalia, Lucas, Jacobo, Matilde y Ronyr, gracias por estar ahí

Índice de contenido

Resumen	1
Resum	2
Abstract	3
Introducción: Criterios y condicionantes	9
Consideraciones previas	10
Antecedentes históricos	13
Objeto de la investigación	18
Metodología	33
Estado de la cuestión	35
Estructura de la Tesis	40
Fuentes	42
El horizonte en la mano	47
Centro de Estudios y Museo de las Cuevas de Altamira	60
El Molino de Martos y el Balcón del Guadalquivir	69
Proyecto para la Marina de Arrecife	77
Las energías recíprocas	87
Energías de cohesión, “ruido de fondo”	107
La Biblioteca Hertziana en Roma	128
El Museo de la Evolución Humana en Burgos	146
Energías de rotación, “el uróboro”	159
Proyecto para la ampliación del MNCARS	192
Proyecto para la Ciudad de la Cultura de Galicia en Santiago de Compostela	200
Energías de la mano, “garabatos”	207
Sede Departamental y Aulas de la Universidad Pompeu Fabra	238
Museo de la Evolución Humana de Burgos	248
Garabatos de diseño	252
Garabatos urbanos	254
Energías de superposición, “la máscara”	259
Los Teatros del Canal de Madrid	288
Energías de reflexión, “el estanque iluminado”	295
Centro Cultural en Benidorm (Alicante)	326
Energías del color, “voces de tinta dormida”	335

Constelaciones y campos semánticos	363
Una casa para Juan Navarro Baldeweg	391
Conclusiones	417
Futuras líneas de investigación	423
Bibliografía	429
Créditos de ilustraciones	447
Juan Navarro Baldeweg, el arquitecto, el artista	473
Trazos De Una Historia	474
Museo Patio Herreriano	509
Documentación	510
NAVARRO BALDEWEG, Juan, transcripciones	515
ACCIÓN Y DISEÑO	518
El diseño y la teoría de la acción	518
Unidad de análisis de la acción. Incorporación de la necesidad en la acción	525
Organización de las tareas para la satisfacción de las necesidades.	530
Criterios antropométricos en el diseño-ergonomía	536
Formulaciones funcionalistas en el diseño	541
Homeostasis	543
Fenómenos homeostáticos en sistemas mayores	545
ARQUITECTURA INFORMÁTICA	551
EL AUTÓMATA RESIDENCIAL	
Introducción	557
El autómata residencial. Descripción general	562
Primer nivel	562
Segundo nivel	565
Modelo ilustrativo teórico de la coordinación en el nivel uno	567
Generalizaciones posteriores	574

Resumen

Esta investigación parte del supuesto de que toda arquitectura coherente tiene siempre un sustrato teórico que mueve al arquitecto a proyectar y a construir.

Establecer las relaciones entre el mundo de las inquietudes plásticas proyectuales y las formas arquitectónicas definidas materialmente, es una labor de paso que surge en muchos arquitectos y entre ellos en la figura de Juan Navarro Baldeweg. Los mecanismos implícitos que se esconden en la naturaleza que nos rodea y en las formas físicas que mueven nuestros impulsos creativos, se originan a priori de la misma manera para todas las ramas del arte, creando ese vínculo entre ellas.

La expresión gráfica como elemento articulador de las ideas que surgen en el proceso proyectual, es un elemento determinante, no sólo en la imagen formal de aquello que pretende ser proyectado, sino en la materialidad y composición de los elementos que organizan los volúmenes y espacios del proyecto arquitectónico.

Los primeros bocetos, las primeras ideas, surgen de la mano del proyectista, cargadas de un simbolismo implícito que a veces es imposible detectar por parte del observador; son nociones intrínsecas en la forma proyectual y gestual del propio arquitecto, que nacen del lugar, del entorno, de las condiciones del emplazamiento del objeto o del propio estado emocional del autor.

¿Es quizá entonces lícito pensar que todas las artes parten de un mismo origen y que en su desarrollo posterior, se ven interrelacionadas o enlazadas por los mismos mecanismos conductuales?, ¿es la mano, como prolongación de la idea, la causante de esta integración de las artes?, ¿afectan de la misma manera a la pintura, escultura, arquitectura, las variables fenomenológicas a la hora de enfrentarse en la búsqueda de lo real?

Con estas hipótesis de partida, mi primer objetivo es intentar alcanzar, bajo la figura del arquitecto, pintor, ensayista y escultor, Juan Navarro Baldeweg, esa pre-concepción de la obra artística en donde todas las artes se relacionan y entrelazan en los primeros compases de su génesis, el nacimiento de la idea, materializada mediante la mano en primeras aproximaciones casi fisiológicas, influenciadas por las energías que le son afines.

Resum

2

Esta investigació part del supòsit que tota arquitectura coherent té sempre un substrat teòric que mou a l'arquitecte a projectar i a construir.

Establir les relacions entre el món de les inquietuds plàstiques projectuals i les formes arquitectòniques definides materialment, és una labor de pas que sorgix en molts arquitectes i entre ells en la figura de Juan Navarro Baldeweg. Els mecanismes implícits que s'amaguen en la naturalesa que ens rodeja i en les formes físiques que mouen els nostres impulsos creatius, s'originen a priori de la mateixa manera per a totes les branques de l'art, creant eixe vincle entre elles.

L'expressió gràfica com a element articulador de les idees que sorgixen en el procés projectual, és un element determinant, no sols en la imatge formal d'allò que pretén ser projectat, sinó en la materialitat i composició dels elements que organitzen els volums i espais del projecte arquitectònic.

Els primers esbossos, les primeres idees, sorgixen de la mà del projectista, carregades d'un simbolisme implícit que a vegades és impossible detectar per part de l'observador; són nocions intrínseques en la forma projectual i gestual del propi arquitecte, que naixen del lloc, de l'entorn, de les condicions de l'emplaçament de l'objecte o del propi estat emocional de l'autor.

¿És potser llavors lícit pensar que totes les arts partixen d'un mateix origen i que en el seu desenrotllament posterior, es veuen interrelacionades o enllaçades pels mateixos mecanismes conductuals?, ¿és la mà, com a prolongació de la idea, la causant d'esta integració de les artes?, ¿afecten de la mateixa manera a la pintura, escultura, arquitectura, les variables fenomenològiques a l'hora d'enfrontar-se en la busca de la realitat?

Amb estes hipòtesis de partida, el meu primer objectiu és intentar aconseguir, davall la figura de l'arquitecte, pintor, assagista i escultor, Juan Navarro Baldeweg, eixa pre-concepció de l'obra artística on totes les arts es relacionen i entrellacen en els primers compassos de la seua gènesi, el naixement de la idea, materialitzada per mitjà de la mà en primeres aproximacions quasi fisiològiques, influenciades per les energies que li són afins.

Abstract

This research assumes that all consistent architecture has always a theoretical substrate that moves the architect to design and build.

Establishing relations between the world of the design creative action concerns and materially defined architectural forms, is a work step that arises in many architects, including the figure of Juan Navarro Baldeweg. The underlying mechanisms that hide in the surrounding nature and physical forms that move our creative impulses, are originated in advance in the same way for all branches of art, creating the link between them.

The graphic expression as focal point of the ideas that arise in the design process is a key element not only in the formal image of what is supposed to be projected, but in the materiality and composition of the elements that organize the volumes and spaces of the architectural project.

The first sketches, the first ideas spring from the hand of the designer, full of implicit symbolism that is sometimes impossible to be detected by the observer. They are intrinsic functions in project and gestural form of the architect's mind, which are created from the place, the environment, the site conditions of the object or from the author's own emotional state.

Is it legitimate to conclude that all the arts start from the same origin and in its subsequent development are interrelated and linked by the same behavioural mechanisms? Is our hand, as an extension of the idea, the cause of this integration of the arts? Do phenomenological variables affect in the same way to painting, sculpture, architecture when dealing in the search for the real?

With this hypothesis, my first goal is to try to achieve, under the figure of the architect, painter, essayist and sculptor Juan Navarro Baldeweg, this preconception of artistic work where all the arts are related and intertwined in the early stages of its genesis, the birth of the idea, embodied by the architect's hand from the very first almost physiological approaches, influenced by the energies that are related to them.

Agradecimientos

4

Este trabajo es el resultado de una investigación en la que ha sido indispensable la ayuda recibida de todas aquellas personas e instituciones a las que me he dirigido en búsqueda de orientaciones o han puesto a mi disposición todo el material requerido para llevarlo a cabo.

Por esta razón no puedo concluir este prolegómeno sin mostrar mis agradecimientos:

En primer lugar a Juan Navarro Baldeweg, aunque sin saberlo, inspirador en su día de este trabajo.

Ha sido crucial para la elaboración de este trabajo la acogida y facilidades dispensadas por familiares, colaboradores, amigos y conocidos del artista que me han transmitido datos biográficos, han participado en revisiones, han soportado con una paciencia inconmensurable mis continuas llamadas, por tratar de primera mano de reunirme con ellos para charlar sobre la figura del maestro, aspecto humano que considero esencial para el desarrollo llevado a cabo, porque cada gesto, cada mirada, cada palabra, ha servido para volver a demostrar la capacidad tan enorme y afable de este artista de nuestro siglo, y a todos aquellos particulares que pusieron a mi disposición su conocimiento y la consulta de sus colecciones privadas. Especialmente a Fernando Amat, Santiago Auserón, José María de Churtichaga, Ignacio Gómez de Liaño, Eva Lootz, Simón Marchán Fiz, Ignacio Moreno Rodríguez, Rafael Pérez Herranz, Manolo Quejido, Manolo Ramírez y Justo Ruiz Granados.

Quiero dejar constancia de mi reconocimiento a la dirección y personal de las diferentes Bibliotecas, Archivos, Museos y Galerías de Arte a quienes he recurrido y en alguna de las cuales se ha desarrollado parte de mi actividad investigadora: Biblioteca Nacional (Madrid), Museo Patio Herreriano (Valladolid), Museo de la Evolución Humana (Burgos), Museo Nacional y Centro de Investigación de Altamira (Santillana del Mar), Editorial Pre-Textos (Valencia), Instituto Valenciano de Arte Moderno IVAM (Valencia), Galería Juana de Aizpuru (Madrid), Galería Marlborough (Madrid), Galería Pilar Serra (Madrid), Galería eeg3 (Madrid), Museo Nacional Reina Sofía (Madrid), Ateneo (Madrid), Ateneo (Valladolid), Museo de Arte Moderno y Contemporáneo de Santander y Cantabria

(MAS), Fundación Juan March (Madrid), Junta de Andalucía, Círculo de Bellas Artes (Madrid), Fundación Marcelino Botín (Santander), Colección BBVA (Madrid), Centro Museo Vasco de Arte Contemporáneo. ARTIUM (Vitoria), Colección Instituto de Crédito Oficial, ICO (Madrid), Parlamento de Cantabria (Santander), Colección Ernesto Ventós Omedes, Fundación Obra Social La Caixa (Barcelona) Museu d'Art Contemporani e Barcelona (MACBA), Palacio de Congresos y Exposiciones de Castilla y León (Salamanca), Museo de Bellas Artes (Santander), Fundación BBVA (Madrid), Cámara de Comercio (Santander), Sala Vincon (Barcelona), Fundación César Manrique (Lanzarote), Max-Planck Institute (Roma), Museo de Roma (Roma), Musées d'Art et D'Histoire Ville de Genève (Suiza), Adirondack Museum (New York), Museo de Arte de Philadelphia, The National Gallery (Londres), Rijksmuseum (Amsterdam), Brooklyn Museum, National Gallery of Art (Washington), Rubin Museum of Art, New York, The State Hermitage Museum, San Petesburgo, Archivo del Museo Oteiza, Pamplona.

Y en particular a las personas que han sido partícipes y de gran ayuda en estas Instituciones:

- Fernando Amat
Sala Vincon Barcelona.
- Cristina Agápito
Colección Ernesto Ventós Omedes.
Colección olor VISUAL.
- Andrea Bazo Burguera
Parlamento de Cantabria.
Especialista en Protocolo.
- Nimfa Bisbe Molin
Directora de la colección de Arte Contemporáneo
Fundación Obra Social La Caixa.
- Jaione Cortázar Arruiz,
Coordinadora biblioteca Centro Museo Vasco de Arte Contemporáneo.
- Angela Maria D'Amelio
Sovrintendenza Capitolina ai Beni Culturali.

U.O.Musei d'Arte Moderna e Contemporanea.

Museo di Roma - Palazzo Braschi.

- Sandra Durango Martín
Colección BBVA.
- Carolina Fernández
Departamento de Eventos y Calidad.
Palacio de Congresos y Exposiciones de Castilla y León.
- Ana Belén Figueroa Cordobés
Biblioteca Universidad Politécnica de Madrid.
- Doctora Angelika Gabrielli
Biblioteca Hertziana. Coordinación Oficina Técnica.
Max-Planck-Institut für Kunstgeschichte ,Roma.
- Belén Lahoz Soler
Museo de Arte Moderno y Contemporáneo de Santander y Cantabria (MAS).
- Aurora Martín Nájera
Coordinadora General, Museo de la Evolución Humana.
- María Martín Velázquez
Coordinadora Centro de Documentación Museo Patio Herreriano.
- Maite Martínez López
Directora del Departamento de Restauración, IVAM.
- Noemí Morena Lara
Galería Marlborough.
- José Enrique Moreno
Departamento de exposiciones, Fundación Juan March.

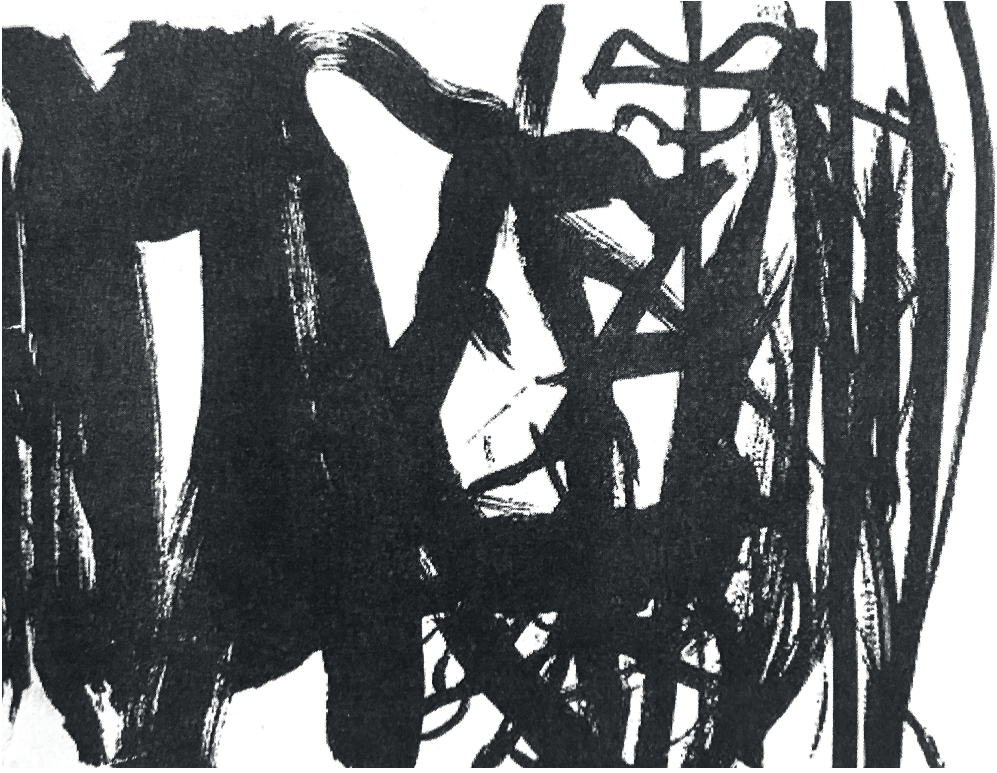
- Cristina Mulinas
Jefe del Departamento de Registro, IVAM.
- Chelo Niz Cabrera
Secretaría de Dirección, Fundación Cesar Manrique.
- Beatriz Pastrana
Coordinadora Colección Museo Patio Herreriano.
- Francisco Rojas Serrano
Colección Instituto de Crédito Oficial (ICO).
Área de arte. Fundación ICO.
- Carmen Sánchez García
Jefe del Departamento de Registro. MNCARS.
- Silvia Villaescusa
Departamento de Públicos/Prensa, Museo Nacional y
Centro de Investigación de Altamira.

En el último momento ha sido muy importante la ayuda de Doctor Simón Marchan Fiz, que me recogió en Madrid y me enseñó de su saber y conocimiento acerca de la obra de su gran amigo Juan Navarro Baldeweg, en larguísimas conversaciones alrededor de una taza de café.

Gratitud eterna al trabajo de maquetación llevado a cabo por Jose Luis Esparza y su equipo.

Por último destacar de manera especial a la Doctora y Catedrática Dña. Ángela García Codoñer, y al Doctor Francisco Hidalgo Delgado, directores de la presente Tesis Doctoral, sin cuyo seguimiento, consejos, apoyo en lo que quería hacer y orientaciones no hubiera sido posible su realización.

Y especialmente no me olvido de Natalia, Lucas, Jacobo, Matilde y Ronnyr, mi familia, que han padecido, soportado y aguantado durante estos tres últimos años, mis desvelos, frustraciones, ausencias y alegrías en el desarrollo de esta Tesis Doctoral.



1

Introducción: Criterios y condicionantes

*"Aprender a ser arquitecto es aprender a ser dibujo
y aprender a vivir en los dibujos"¹*

Javier Seguí de la Riva

1.0.1 Consideraciones previas

La expresión gráfica como elemento articulador de las ideas que surgen en el proceso proyectual y su materialización física, es un elemento determinante, no sólo en la imagen formal de aquello que pretende ser proyectado, sino en la materialidad y composición de los elementos que organizan los volúmenes y espacios del proyecto arquitectónico.

Los primeros bocetos, las primeras ideas, surgen de la mano del proyectista, cargadas de un simbolismo implícito que a veces es difícil detectar por parte del observador, son nociones intrínsecas en la forma proyectual y gestual del propio arquitecto, que nacen del lugar, del entorno, de las condiciones del emplazamiento del objeto, de las energías que lo circundan, de las circunstancias funcionales, e incluso del propio estado emocional del autor.

Cada inicio requiere de un proceso gestual distinto, una manera de enfrentarse al lienzo blanco, un estado de meditación previo, donde te haces preguntas, a veces sin respuesta, pero que marcarán el futuro del proyecto arquitectónico. El block nuevo preparado para la ocasión, los lápices de colores ordenados y afilados, cual ejército de infantería, las acuarelas, el óleo, el cartón pluma, todo vale para comenzar esa nueva experiencia que se repite con cada nueva ocasión y que viene en función de la propia expresión del autor, surgiendo en función de la metodología y de los elementos de que dispones. Pero al final, sea mediante una u otra técnica, el resultado de esa acción directa cerebro-mano, siempre arroja el resultado deseado.

.....

1 SEGÚÍ DE LA RIVA, Javier, *Ser Dibujo*, Madrid, Ed. Mairera Libros, ETSAM, 2010, pág. 115

Las intervenciones en la arquitectura contemporánea, aportan un dato más al proceso de la expresión gráfica en la arquitectura, el arquitecto-pintor-escultor, en cualquiera de sus tres variantes por separado o en las tres a la vez, puede definir su marco inicial de una manera particular y a veces, dirigimos a un método de enfrentarse al proyecto de manera distinta a lo convencional.

La manifestación del arquitecto, que mantiene que se deben separar esas actividades o prácticas expresivas, aunque establezcan conexiones entre ellas, dice mucho de la metodología de actuación.

Ese camino a recorrer, donde se pasa de una habitación a otra, de la percepción a la realización, concentra la génesis del proceso, materializado mediante las formas de expresión gráfica empleadas en su desarrollo y son las influencias plásticas y los conceptos teóricos a priori, bases fundamentales para entender la arquitectura de los grandes maestros.

Sea cual sea el método, la misión gestual y expresiva para mostrar las primeras ideas, nos puede llevar a priori, a enfrentarnos con uno u otro proyecto y entender de principio los fundamentos de toda una arquitectura en manos de su autor.

Desde el boceto a lápiz, donde la gestualidad inmediata, cerebro-mano, traslada los pensamientos y espacios generales a un papel en blanco, buscando esa idea global, esa forma inicial cargada de múltiples variables y metáforas encontradas, reduciendo el proyecto a su expresión más pura, más básica, sin ningún artificio que lo adorne, pero a su vez rotunda y cargada de simbolismo, pasando por la elaboración de maquetas, que nos van situando en la escala del proyecto, donde se van incorporando y cambiando elementos, que nos descubren los distintos horizontes, produciéndonos sensaciones y experiencias que intentan transmitir intenciones de la obra acabada, y terminando por imágenes virtuales de reciente aparición, mediante programas informáticos que añaden ese realismo virtual a las composiciones a base de tramas y texturas, todas son válidas como método de acercamiento al proceso proyectual.



Fig. 1. Imagen del edificio de la Bauhaus en Dessau, Alemania.

1.0.2 Antecedentes históricos

Antes de comenzar con los objetivos de esta investigación creo conveniente comenzar planteando una breve descripción, para poner en situación el rumbo que va a adquirir la misma.

Los comienzos del término “integración de las artes” empiezan a tomar forma como una utopía que comenzó en 1919 con la proclamación de la Bauhaus de Weimar:

«Creemos un nuevo gremio de artesanos, sin las distinciones de clase que alzan una barrera arrogante entre el artesano y el artista. Concibamos juntos, y creemos el nuevo edificio del futuro, que abarcará arquitectura, escultura, y pintura en una unidad y que un día se alzará hacia el cielo desde las manos de un millón de trabajadores, como el símbolo cristalino de una nueva fe.²»

Corrientes como la Bauhaus o el Neoplasticismo, proponían, aparte de buscar la “integración de las artes”, una mayor eficacia frente al disfrute del espectador al margen de la obra estética. (Fig.1)

Así Walter Gropius en el manifiesto para la Bauhaus de 1919, escribía:

«¡La meta final de toda actividad artística es la construcción! La más noble función de los artistas y de las Bellas Artes, imprescindibles en la gran arquitectura, fue el embellecimiento de los edificios. Hoy día las artes sobreviven de forma conformista, en un aislamiento del que sólo pueden ser rescatadas mediante la deliberada cooperación y colaboración de todos los artesanos. Cuando arquitectos, pintores y escultores vuelvan a comprender que un edificio es una entidad plural, siendo tanto una unidad como una suma de sus distintas partes, su trabajo se llenará del auténtico espíritu de la arquitectura, que hoy día se ha perdido, convirtiéndola en un “arte de salón”.

Las viejas escuelas de arte son incapaces de conseguir esta unidad, es más, ¿cómo podrían llegar a hacerlo, teniendo en cuenta que el arte se enseña? Las escuelas deben volver al trabajo artesano. El mundo de los estereotipos artísticos, de los artistas que sólo hacen meros dibujos o pinturas debe dejar paso al un nuevo mundo en el cual, todo se puedan construir. Si los jóvenes que gozan con la actividad creativa ahora empiezan su carrera como en la antigüedad, aprendiendo un oficio, no serán nunca simples e improductivos “artistas”, ni serán nunca condenados a un arte estéril, de acuerdo con su talento serán encauzados hacia los oficios en los que conseguirán los mayores logros.

.....
2 FRAMPTON, Kenneth, *Historia crítica de la arquitectura moderna*, Barcelona, Ed. Gustavo Gili, 3ª ed, 1987, p.125.

¡Arquitectos, pintores, escultores, todos nosotros debemos volver al trabajo manual No existe un "arte profesional". No hay ninguna diferencia sustancial entre el artista y el artesano. El artista es un artesano ilustre. Por la gracia del Cielo y en un singular momento de inspiración que trasciende la voluntad, el arte puede inconscientemente surgir de un trabajo manual, pero la base artesana es imprescindible en cualquier artista. Es ahí donde está el origen de la creatividad.

¡Fundemos, por lo tanto, un nuevo gremio de artesanos sin esos prejuicios de clase que levantan barreras de arrogancia entre artistas y artesanos! Ansiemos, imaginemos y creemos el nuevo edificio del futuro juntos. La arquitectura, la escultura y la pintura se unirán, formando una sola entidad que un día se alzará hacia el cielo desde las manos de un millón de trabajadores como símbolo cristalino de una nueva y próxima fe.» (Fig2)

El concepto de la Nueva Monumentalidad que el profesor Sigfried Giedion³ suscribió en nueve puntos junto con el pintor Fernand Leger ⁴ y el arquitecto Jose Luis Sert⁵, sirvió de premisa para investigar este término de la integración de las artes que tanto auge tuvo por aquellos años.

.....

3 GIDEON, Sigfried (Lengnau, 1888- Zurich, 1968) Historiador del arte suizo. Influido por la Bauhaus y por LeCorbusier, sus opiniones produjeron un importante impacto en la nueva generación de arquitectos estadounidenses.

En sus obras, los diferentes aspectos de la arquitectura moderna son vistos en relación al desarrollo histórico de las formas (*Espacio, tiempo, arquitectura*, 1941; *Walter Gropius*, 1954; *Breviario de arquitectura*, 1958; *El presente eterno: los orígenes de la arquitectura*, 1962-1968).

4 LEGER, Fernand (Argentan, 1881- Gif-sur-Yvette, 1955) Pintor cubista francés. Entre 1897 y 1899 trabaja como alumno de un arquitecto en Caen; en 1900 se traslada a París, donde trabaja como dibujante de arquitectura, al tiempo que estudia en la Academia Julian. Tras cumplir su servicio militar (1902-1903), ingresó en la Escuela Nacional Superior de Artes Decorativas, al no conseguir plaza en la de Bellas Artes, donde, como alumno libre, recibió lecciones de León Gérome y de Gabriel Ferrier. En 1907, al igual que otros pintores parisinos, queda profundamente impresionado por la retrospectiva de Cézanne. En este mismo año entra en contacto con el primer cubismo de Picasso y Braque.

5 SERT, Jose Luis (1902-1983) Nació en Barcelona con el nombre completo de Josep Lluís Sert i López. Desde muy joven se interesó por la obra de Antoni Gaudí, y de su tío, el pintor Josep María Sert. Junto con otros arquitectos, Sert fundó el GATCPAC, rama escindida catalana de una asociación de arquitectos españoles (GATEPAC) que se habían propuesto difundir e impulsar el estilo moderno en los edificios. También asistió a las reuniones iniciales del CIAM, los congresos internacionales de arquitectura moderna, que marcaron en gran medida su trabajo en el futuro. Al acabar la Guerra Civil fue represaliado por el gobierno dictatorial de Franco, e inhabilitado para el ejercicio de la arquitectura, tras lo cual, en 1941 se exilió a los Estados Unidos.

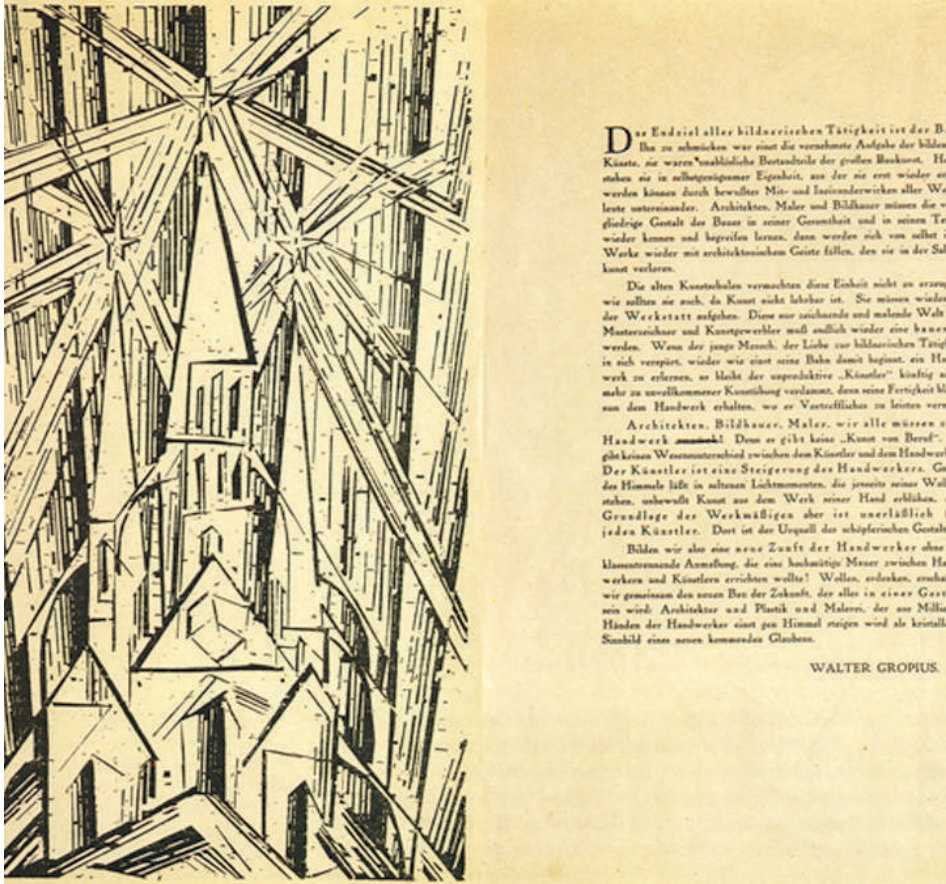


Fig. 2. Imagen del grabado en madera de Lyonel Feininger con el que se editó el manifiesto; en la aguja de la torre confluyen tres rayos, que representan las tres artes: pintura, escultura, arquitectura.

Das Endziel aller bildnerischen Tätigkeit ist der Bau. Ihn zu schmücken war einst die vornehmste Aufgabe der Künste. Sie waren unablösliche Bestandteile der großen Baukunst. Hier stehen sie in selbstgenügsamer Eigenheit, aus der sie erst wieder edel werden können durch bewußtes Mit- und Nebeneinanderwirken aller Künste untereinander. Architekten, Maler und Bildhauer müssen die gleiche Gestalt des Baues in seiner Gesamtheit und in seinem Teil wieder können und begreifen lernen, denn werden sich von selbst 3 Werke wieder mit architektonischem Geiste füllen, den sie in der Welt kaum verlieren.

Die alten Kunstschulen vernachlässigten diese Einheit nicht zu erzwingen wie sollte sie auch, da Kunst nicht lehrbar ist. Sie müssen wieder der Werkstatt aufgeben. Diese eine reichende und malende Welt; Meisterlehre und Kunstgewerbe muß endlich wieder eine haben werden. Wenn der junge Mensch, der Liebe zur bildnerischen Tätigkeit in sich verspürt, wieder wie einst eine Bahn damit beginnt, ein Handwerk zu erlernen, so halte der reproduktive „Künstler“ künstig zu sehr zu unvollkommener Kunstübung verbunden, denn seine Fertigkeit bleibe dem Handwerk erhalten, wo er Vortreffliches zu leisten vermag.

Architekten, Bildhauer, Maler, wir alle müssen zu Handwerk **zurückkehren!** Denn es gibt keine „Kunst von Beruf“, gibt keinen Wesensunterschied zwischen dem Künstler und dem Handwerker. Der Künstler ist eine Steigerung des Handwerkers. Aus dem Himmel läßt in seltenen Lichtmomenten, die jenseits seiner Welt stehen, ungewollt Kunst aus dem Werk seiner Hand schlißen. 2 Grundlage des Werkmäßigen aber ist unerlässlich für jeden Künstler. Dort ist der Ursprung des schöpferischen Geistes.

Bilden wir also eine neue Zunft der Handwerker ohne massenhafte Anstellung, die eine handtätige Messer zwischen Handwerkern und Künstlern errichten wollte! Wollen, erdenken, erschaffen wir gemeinsam den neuen Bau der Zukunft, der alles in einer Gestalt sein wird: Architektur und Plastik und Malerei, der aus Millionen Händen der Handwerker ein ganzer Himmel steigen wird als kristalline Sinnbild eines neuen kommenden Glaubens.

WALTER GROPIUS.

En el marco de la pintura o en el de la arquitectura, fueron muchos los artistas que se enrolaron a este concepto, intentando así que las disciplinas artísticas no se quedaran aisladas dentro del marco cultural en el que se encontraban, sino que con otros pensamientos y partiendo de diferentes premisas todas las intervenciones artísticas fueran acordes desde sus principios, desde la gestación de la idea, para no quedar aisladas o en una mera anécdota frente a las demás. Así en México, los muralistas contribuían a dicha interrelación de las artes decorando los muros de varios edificios de la capital y en Venezuela se intervino en obras de mayor transcendencia como la “Ciudad Unversitaria de Caracas”, proyectada por Carlos Raúl Villanueva.⁶ (Fig3 , Fig4, Fig5)

Algunos ejemplos más de esta cultura de integración, empiezan a surgir entre los artistas de la época, la colaboración entre arquitectos, pintores, directores de cine, diseñadores, etc.. va originando trabajos concretos que se empiezan a mostrar en exposiciones y catálogos de los museos del mundo. Nombres como Sert, Hans Hoffman, Hans Richter, Marcel Duchamp, Yves Tanguy, Max Ernst, Kiesler... son ejemplos de una corriente social que se produce al margen de una contienda bélica europea al abrigo del exilio.

.....

6 En 1944 Carlos Raúl Villanueva proyecta en Caracas la Ciudad Universitaria, en ella pudo materializar plenamente lo que en su trabajo fue una búsqueda temprana, la integración de las artes, convocando para esta experiencia a toda una serie de artistas venezolanos como Miguel Arroyo, Armando Baños, Carlos González Bogen, Pedro León Castro, Mateo Manaure, ...y artistas internacionales de la talla de Jean Arp, André Bloc, Alexander Calder, Wifredo Lamb, Henri Laurens, Fernand Leger, Baltasar Lobo, Antoine Pevser, y Víctor Vasarely que realizaron obras de arte integradas en los distintos edificios y espacios de la Ciudad Universitaria.

El 15 de Abril de 1994, en reconocimiento por sus valores arquitectónicos y su condición de sede de la principal casa de estudios superiores del país, la Ciudad Universitaria de Caracas fue declarada monumento histórico Nacional.

El 30 de Noviembre de 2000, el Comité de Patrimonio Mundial de la Organización de las Naciones Unidas para la Educación, la Ciencia y la Cultura UNESCO, en su 24ava Reunión Anual celebrada en Cairos, Australia, decidió incorporar a la Ciudad Universitaria de Caracas a la lista Mundial del Patrimonio, por considerarla una obra maestra del urbanismo, la arquitectura y el arte moderno del S. XX

Texto sacado de SATO, Alberto : “La síntesis de Carlos Raúl Villanueva”. *Revista Urbana*, vol.8, no.33, p.043-053, Caracas, jul. 2003,



Fig. 3. Universidad Central de Venezuela, Patio del *Pastor de nubes* de Jean Arp 1953, mural de Mateo Manaure 1954.



Fig. 4. Universidad Central de Venezuela, Plaza cubierta Mural de Fernand Léger 1954



Fig 5. Corredor de acceso a la sala de conciertos de la Universidad Central de Venezuela. Mural *Negativo Positivo*, Victor Vasarely, 1959

18 1.0.3 Objeto de la investigación

Los objetivos de la investigación han dado un paso adelante, sobre la propuesta del trabajo de investigación realizado para la superación de los doce créditos del Tercer Ciclo y que fue expuesto posteriormente para la obtención del Diploma de Estudios Avanzados.

El trabajo llevó por título “Intervenciones plásticas en la arquitectura” y fue tutelado por la Doctora M^a Teresa Muñoz en la Escuela Superior de Arquitectura de Madrid, dentro del Programa “Teoría y Práctica del Proyecto”. En él se intentaba contrastar aquello que Greenberg⁷ delimitó en sus escritos en que cada arte es única en sí misma, con una corriente coetánea como es el de la integración de las artes, donde la actitud consistía en la colaboración de arquitectos, pintores y escultores para enfrentarse a un proyecto común, todo contenido en un período de la historia del arte y la arquitectura, que oscilaba desde finales de los años treinta hasta la mitad de siglo XX.

Centrando el tema general y los objetivos que motivan esta investigación, resulta necesario concretar el objeto del estudio con el fin de acotar así el trabajo.

Me parece muy interesante seguir por este camino comenzado y profundizar un poco más acerca de la conexión o enlaces entre las artes, quizá no de una manera práctica o de experiencia multidisciplinar entre artistas, ni como ha sobrevivido este intento de conectar las artes en los campos de la arquitectura o la pintura, ya que resultaría un ámbito de investigación demasiado extenso para sintetizar un trabajo específico, pero sí puede servir para reflexionar o intentar llegar a comprender, el porqué de que muchos arquitectos en el desarrollo de su actividad, tomen el campo de la pintura o escultura como un camino paralelo o relacionado de alguna forma con su trabajo teórico y proyectual, bien sea a través del boceto como herramienta de expresión concreta, de la pintura, como soporte matérico de ideas y conceptos aplicados a la arquitectura, o de la escultura como experiencia corpórea, donde la materialidad o disposición del elemento configura las formas.

¿Es quizá entonces lícito pensar que todas las artes parten de un mismo origen y que en su desarrollo posterior, se ven interrelacionadas o enlazadas por los mismos mecanismos conductuales?, ¿es la mano, como prolongación de la idea, la causante de esta integración

.....
7 GREENBERG, Clement (Nueva York, 1908-1994). Ha sido posiblemente el crítico de arte más influyente en los últimos tiempos. Apasionado especialmente por la pintura, ejerció de mentor del movimiento moderno americano, hasta el punto de convertirse en el profeta de algunos de los grandes pintores del siglo XX como Jackson Pollock y de llegar a ostentar la hegemonía crítica en el mundo del arte a lo largo de varias generaciones.

de las artes?, ¿afectan de la misma manera a la pintura, escultura, arquitectura, las variables fenomenológicas a la hora de enfrentarse en la búsqueda de lo real?⁸

Con estas hipótesis de partida, mi primer objetivo es intentar alcanzar, bajo la figura del arquitecto, pintor, ensayista y escultor, Juan Navarro Baldeweg, esa pre-concepción de la obra artística en donde todas las artes se relacionan y entrelazan en los primeros compases de su génesis, el nacimiento de la idea, materializada mediante la mano en primeras aproximaciones casi fisiológicas, influenciadas por las energías que le son afines.

El profundizar en la figura de arquitectos que reflejen o tengan como pautas, influencias de otras disciplinas artísticas, en su modo de proyectar, o bien a la hora de expresar las nociones teóricas de sus proyectos, es un trabajo arduo y complicado, puesto que muchas veces no van relacionados, existiendo una disociación radical entre unas obras y otras. Los métodos de enfrentarse a los dos campos pueden variar infinitamente y no tienen por que venir siempre enlazados, siguiendo una pauta formal establecida ni unos órdenes prescritos de gestualidad. La arquitectura dispone de unos mecanismos implícitos que no dispone la pintura y viceversa, unas variables internas que hacen que nos planteemos alternativas que no influyen para nada en el objeto pictórico, aunque puede que nos encontremos situaciones en las cuales se den a priori los mecanismos teóricos para el desarrollo de ambas.

“Tengo conciencia, pasado ya un tiempo largo en mi quehacer creativo, del permanente trasvase de temas originados en el terreno de la pintura o en el de la arquitectura al otro medio, es decir, de la interacción del trabajo creativo realizado en cada dominio.”⁹

Con estas palabras del arquitecto Juan Navarro Baldeweg, entendemos esa posible relación de las artes, pero una relación intrínseca desde la génesis de la creación y de los planteamientos en cuanto a la investigación a priori de la idea. No es la representación formal el final del camino, es más interesante el discurso artístico desde donde nace la génesis de la obra proyectada, cuales son los elementos que activan la creatividad y como se relacionan en las disciplinas artísticas, puesto que tanto la arquitectura, escultura como la pintura, se mueven a través de dichos mecanismos de activación y se manifiestan en el dibujo como expresión gráfica de la idea, y que mejor manera que

.....

8 Heidegger, en su obra *Ser y Tiempo*, propone una fenomenología capaz de mostrar como el “ser” de las cosas se nos revela y se convierte en un camino hacia la verdad, de entender que las cosas se muestran como “son” y es el observador el que entiende, según la expresividad de la obra de arte y su experiencia personal el “ser”, coincidiendo finalmente “apariciencia” y “realidad”.

9 NAVARRO BALDEWEG, Juan, *Una caja de resonancia*, Valencia, Col·legi d'Arquitectes de Catalunya, Demarcación Girona, Editorial Pre-Textos, col. “Pre-Textos de arquitectura”, 2007, al cuidado de Margarita Navarro Baldeweg, pág. 21

acompañar a la mano en este proceso de investigación para al final, poder establecer, si finalizado el camino, llegar a la conclusión de aceptar esa interacción entre las artes.

Por ello me interesa mucho el desarrollo de la obra artística de este arquitecto, pintor, escultor, ensayista, Juan Navarro Baldeweg, puesto que entiendo que aún deslizándome por todos estos campos de la expresión, yace en el fondo un discurso común que él, como artista pluridisciplinar, aplica y defiende en todas ellas y es allí donde debemos escarbar para encontrar el origen de la integración artística, la mecha que prende el hilo de la creatividad.

Sus múltiples influencias bajo la mirada de John Soane, Kahn, Marcel Duchamp, De Kooning, Matisse, Constantin Brancusi, Mallarmé, que aunque no aparezcan en los comentarios del trabajo de investigación realizado, son arquitectos, pintores, escultores y poetas que tuvieron y tienen relación a lo largo de su trayectoria profesional con sus distintas disciplinas, como intento documentar en el transcurso de la presente investigación.

La elección responde a los siguientes criterios:

El arquitecto

Mi primera aproximación a la obra de Juan Navarro Baldeweg, ocurre en la Escuela de Arquitectura de Valencia, a principios de los 90, por aquel entonces, yo era un estudiante vagando entre los primeros cursos de aquellas asignaturas de dibujo, geometría, matemáticas, física, donde la praxis proyectual brillaba por su ausencia, mezclando las fórmulas empíricas y mecánicas, con las primeras aproximaciones a la Historia de la Arquitectura, donde empezábamos a escuchar nombres como Le Corbusier, Mies Van der Rohe o Frank Lloyd Wright, muy lejanos entonces, no sólo por la ubicación de sus obras, sino porque de maestros se trataban, indiscutibles y además fallecidos todos ellos; pero ocurrió que alcanzado el tercer curso, concretamente en la asignatura de Proyectos 1, aparece ante mis ojos un ejemplo de una arquitectura contemporánea, donde se analiza una obra de rehabilitación en la que unos antiguos molinos harineros junto al río Segura en Murcia, son transformados en un Centro Cultural y Museo Hidráulico, obra realizada por el arquitecto, Juan Navarro Baldeweg.

Mientras las publicaciones de arquitectura internacional que pasaban por nuestras manos, nos mostraban los ejemplos de una arquitectura de vanguardia, en las que se articulaban los volúmenes renderizados con las nuevas técnicas del autocad, como el que mostraba la revista *GA House*, en cuya portada se mostraba una renderización de una vivienda de Bernard Tsumi planteada para un concurso en La Haya (Holanda) (Fig6) con participación de arquitectos de la talla de Zaha Haid, Steven Hall, el grupo

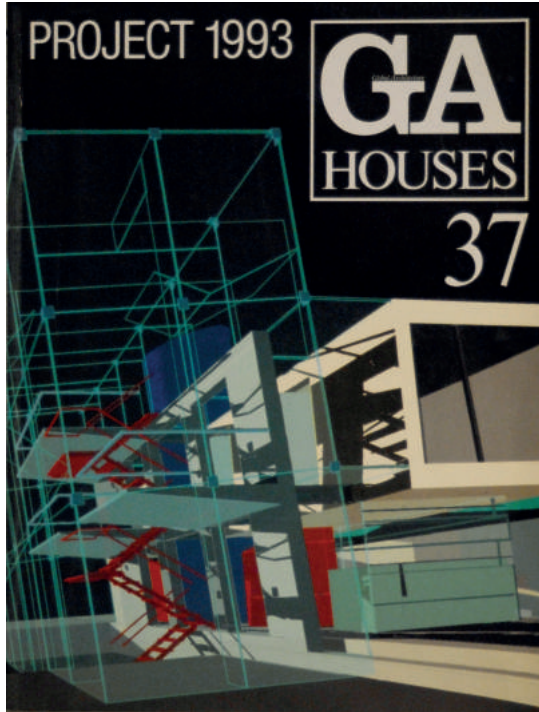


Fig. 6. Revista, *GA Houses*, nº 37, Edita Tokyo Co.,Ltd., Tokyo, Japan, 1993

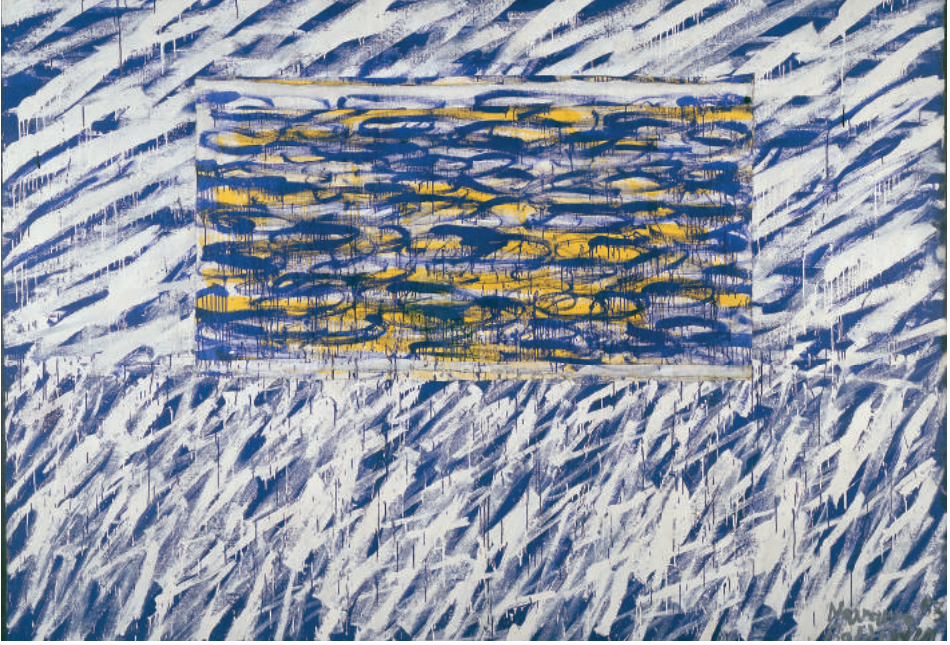


Fig. 7. Juan Navarro Baldeweg, *Sin Título*,
acrílico sobre lienzo, 208 x 298 cm, 1963.

Morphosis, entre otros, aquí en nuestro país, la revista *El Croquis*, que devorábamos con avidez, como la principal publicación de la arquitectura contemporánea española, recababa ejemplos de arquitectura nacional, mostrando obras de gran silencio con una carga proyectual y unos conceptos teóricos de gran nivel, como el del santanderino.

Una primera impresión de aquello que tenía entre mis manos, suscitó una sensación de orden, de serenidad, no puedo decir que aquello me fascinara o me resultara atractivo, no era una arquitectura escénica donde las imágenes precedían a la obra construida, pero lo que sí me acuerdo y quedó en mi memoria a largo plazo es que la impresión fue bastante invisible y aquella sensación me impactó.

El pintor

Después cuando entro en el mundo de la pintura, un mundo que siempre me ha apasionado y en el que me siento también muy identificado, en una exposición en Madrid, descubro un cuadro que me llama la atención de una manera muy especial, entre obras de otros artistas, descubro un lienzo de un color azul ultramar intenso, donde en el centro aparece una imagen que me sugiere un gran banco de peces, el cuadro denominado *Sin Título* 1963, resulta que pertenece a Juan Navarro, y allí empieza mi curiosidad y admiración por el arquitecto y artista que crea tan magníficas obras. (Fig7)

Desde ese mismo momento mi admiración por su obra va creciendo exponencialmente y empiezo a seguir su trayectoria profesional en el mundo de la pintura, un mundo que me resulta cercano y común a sus influencias y revisiones, ya que desde bien pequeño el expresionismo abstracto en América, en la figura de Jackson Pollock, Robert Motherwell, Mark Rothko o el californiano Sam Francis, así como en España, donde uno de mis artistas preferidos y que relacionaré en los próximos capítulos es Manolo Millares junto a Antonio Saura, ambos componentes del grupo "El Paso"¹⁰,

.....

10 El Paso (1957) se propone llevar a cabo, además de su actividad en el campo de las artes plásticas, una amplia labor en diversos campos del mundo de la creación. Dos veces por semana se reúnen para intercambiar ideas y articular su trabajo. Rafael Canogar, Luis Feito y Manolo Conde colaboran juntos en las actividades vanguardistas de la galería Fernando Fe de Madrid, Pablo Serrano y su mujer Juana Francés mantienen amistad con Manolo Conde. Junto con Manolo Millares, Antonio Saura, José Ayllón, Manolo Rivera y Antonio Suárez, los futuros socios cofundadores, empiezan a tener una serie de reuniones en las que hablan sobre un problema común de creación, un nuevo planteamiento del arte y unas posibles soluciones en las que todos coinciden, embarcados en un común empeño de cambiar las cosas.

Emprenden una intensa actividad editorial con la publicación de cartas y boletines a los que intentan dar la mayor difusión. Realizan una serie de conferencias y coloquios, participan y realizan homenajes a artistas e intelectuales, organizan conciertos y recitales.

Tratando de evitar la separación de los diferentes ámbitos artísticos, llevan a cabo frecuentes colaboraciones con arquitectos; Fernández Alba, Mariano Marín y Daniel Fullaondo. Les une un vínculo de actitud crítica con un sector de la literatura y mantienen relación con Luis Felipe Vivanco, Camilo José Cela, Juan Brossa.

Ese empeño por mantener esa integración de las artes queda constatado en su última comunicación publicada en Mayo

descubiertos cuando era muy joven, en una visita escolar al Museo de Arte Abstracto Español de Cuenca¹¹, sirven para acrecentar aún más mi interés por la obra pictórica de Juan Navarro Baldeweg.

El lugar

Una vivienda unifamiliar situada en un prado cántabro del valle del Miera, junto al bello pueblo de Liérganes, donde las aguas del río hacen perder la razón y el habla¹², rodeado de encinas y eucaliptus. Un molino de agua que acompaña al río como

.....

de 1960, donde se aprecia con un cierto sabor a derrota el siguiente escrito que dice textualmente: "La colaboración con arquitectos, escritores y músicos ha sido difícil, y la razón de esta dificultad radica sin duda en uno de los males de nuestro ambiente cultural. El divorcio existente entre las diversas actividades artísticas y el individualismo imperante dentro de los distintos sectores. El hecho de que una gran parte de los componentes del grupo sean hoy encuadrados en las corrientes informalistas, no presupone dato de significación en el sentido de la escuela, sino más bien a que tales modos de expresión constituyen para todos los componentes la forma acorde con una auténtica necesidad y arraigada profundamente en nuestro país y cuyos motivos no es necesario aquí explicar. Pero quizá esta misma limitación casual de nuestros plásticos ha hecho aún más difícil la real y eficaz colaboración pretendida con los otros sectores"

Un año después de su creación, obtienen el reconocimiento internacional con su presencia en la XXIX Bienal de Venecia. Tras el éxito de la Bienal, sigue una intensa actividad expositiva durante años en Europa y EEUU, hasta su separación en la primavera romana de 1960.

11 Primer premio en el concurso para su ampliación en el 2007, por arquitecto Juan Navarro Baldeweg, que preveía aumentar la superficie del museo en unos 500 metros cuadrados, y dotar al actual museo de unos nuevos espacios de gran calidad arquitectónica, interviniendo incluso en la plaza de Ronda. La adjudicación del concurso quedó paralizada debido a la falta de recursos económicos para llevar a cabo la actuación; mientras se redactan estas líneas, las noticias de prensa informan que la *Fundación Juan March ha presentado este jueves un proyecto mucho más modesto y sencillo, pero asumible económicamente y que permitirá celebrar el 50 aniversario del museo, que se cumple en 2016, en unas instalaciones algo más amplias (los cerca de 90 metros cuadrados del antiguo salón del mesón Casas Colgadas) y reordenadas con el fin de aprovechar espacios ahora cerrados o dedicados a oficinas como área expositiva y convertir la actual sala de exposiciones de la parte baja en una sala multiusos que acogerá conferencias, talleres o conciertos.* (Diario Las Noticias de Cuenca, 30 de Abril del 2015), por lo que lamentablemente no podremos disfrutar del proyecto ganador del arquitecto cántabro.

12 Narra las crónicas populares, que el origen de Liérganes está ligado a la leyenda del Hombre-Pez, que cuenta que Francisco de la Vega Casar, nacido en 1660, se fue a trabajar a Bilbao a aprender el oficio de carpintero, un día que fue a bañarse a la ría, desapareció llevado por la corriente y no se supo nada más de él. Nueve años más tarde unos pescadores de Cádiz, faenando en las aguas, capturaron con sus redes a un ser acuático con una apariencia muy extraña, con escamas y forma de pez. Fue llevado al Convento de San Francisco, para averiguar de quién se trataba y sólo consiguieron que pronunciara una palabra Liérganes. Nadie sabía aquél significado, hasta que una persona cántabra que trabajaba en Cádiz, localizó el pueblo que le era conocido. Allí acompañaron al ser acuático, que una vez en el pueblo fue inmediatamente reconocido por su madre, resultando que era Francisco de la Vega, desaparecido nueve años antes. Francisco vivió tranquilo sin mostrar ningún interés por nada, iba descalzo y a veces desnudo y no hablaba apenas. A veces estaba varios días sin comer pero no mostraba entusiasmo por nada. Después de nueve años en casa de su madre, desapareció en el mar sin volver a saberse nada sobre él. La primera reseña en la que aparece el relato del hombre pez es en el volumen VI del Teatro Crítico Universal de Fray Benito Jerónimo Feijoo.



Fig. 8. "Casa de la Lluvia", Liernés, Santander, 1982.



Fig. 9. "Molinos del río Segura", Murcia, 1987



Fig. 10. "Biblioteca Municipal San Francisco el Grande", Puerta de Toledo, Madrid, 1994



Fig. 11. "Universidad Pompeu Fabra",Barcelona, 2008 "



Fig. 12. "Centro de Investigación, Museo de Altamira" Santillana del Mar, Cantabria. 2001.

dándole la bienvenida a su paso por Murcia. Una biblioteca que dialoga con una puerta del siglo XIX, donde la cultura y el saber de una, muestra la historia de la otra, construida como homenaje de la entrada en Madrid de las tropas de Fernando VII. Un paisaje colgado, donde la luz se tamiza por cada orificio y el jardín se dibuja con movimientos de la mano. Un espacio que penetra en la tierra, creando una neo cueva y escalonando sus terrazas ajardinadas entre las que se cuele la luz. Un patio dentro de un patio como fuente de conocimiento y luz en la restauración de un antiguo palacete romano que abre la boca para dejarte pasar a un mundo diferente, (siempre, desde pequeño, me llamó la atención la ballena que se traga al barco de Pinocho y Gepetto, en su interior existe un espacio arquitectónico, una cueva, un lugar donde poder habitar).

Éstas y muchas más, hacen referencia a lugares dibujados por la mano del arquitecto, que como dice Juan Navarro Baldeweg, conoceremos por su poesía, pues los lugares se conocen por los libros de poesía que leamos sobre ellos.

Como se aprecia en las imágenes, existe siempre un diálogo entre las obras y su entorno, bien sea el río el paisaje o la ciudad, todas estas referencias hacen del lugar, el origen y el horizonte de las ideas del artista. (Fig.8, Fig.9, Fig.10. Fig.11, Fig.12)

Las Influencias

Podría pensarse que las influencias de Juan Navarro Baldeweg, se concentran en una lista de arquitectos y pintores que de alguna manera influyen o han influido en el transcurso de su carrera artística. En el caso de Juan Navarro Baldeweg, si tuviéramos que confeccionar esa lista, creo que no tendríamos suficiente papel para terminarla, e incluso, se nos quedaría alguien en el tintero.

Navarro Baldeweg bebe de todas las fuentes, no solo pictóricas y arquitectónicas, sino también físicas, pedagógicas, musicales, poéticas, etc...

Ya en su estancia en la Universidad de Massachusetts (MIT), con motivo de la beca conseguida por la Fundación Juan March en 1970, se rodeó y participó en sus proyectos junto con gente de la talla de John Cage, Luis Frangella, Maryanne Amarcher, Gyorgy Kepes, etc...participando en talleres y diseñando carteles de algunas de sus exposiciones, donde se atisba ya su interés por la luz y su sombra como representación. (Fig. 13)

A su regreso a Madrid en 1975 y bajo el manto de la Galería Buades, se relaciona con artistas de diversas disciplinas, configurando lo que se llamó la nueva figuración

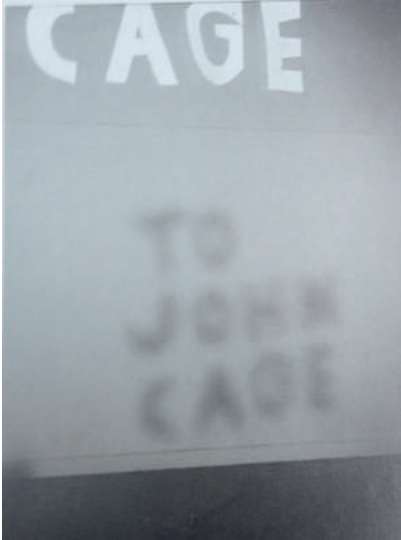


Fig. 13. Cartel para la exposición de homenaje a John Cage en el MIT, 1974

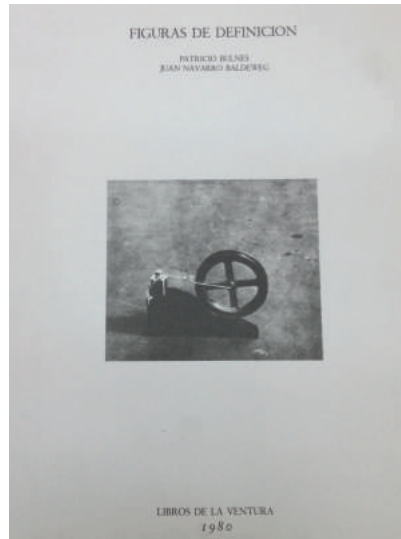
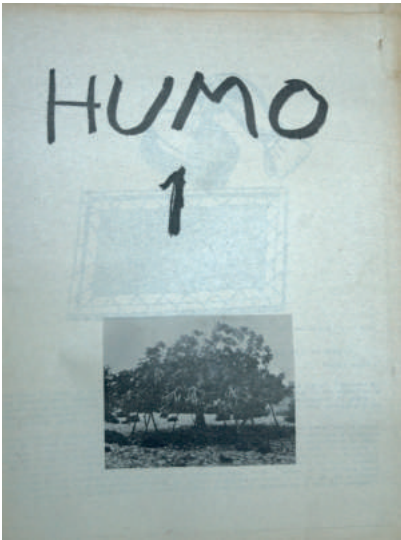


Fig. 14 y 15. Número 1 y único de la revista *Humo*, 1977 editado por la Galería Buades y libro *Figuras de definición* editado por Francisco Rivas Editor, en coedición con Galería Buades, Libros de la Ventura, 1980

madrileña, como Adolfo Schlosser, Eva Lootz, con los que crea la revista experimental *Humo*, junto también al filósofo chileno, Patricio Bulnes con el que publicaría *Figuras de Definición*. (Fig. 14, Fig. 15)

Ha diseñado portadas de discos, *Canciones de Juan Perro*¹³ para el grupo Radio Futura, reproducida luego en el libro *Canciones de Radio Futura*, ilustraciones para libros como *Antigua casa madrileña*¹⁴ de Vicente Aleixandre, *Hacia una constitución poética del año en curso* de Álvaro Pombo, y *Caminos bajo el agua* de Catherine François.¹⁵ (Fig. 16, 17, 18, 19)

.....

13 Juan Perro, seudónimo del cantante Santiago Auserón, Nacido en Zaragoza, España, el 25 de julio de 1954. Estudia Filosofía en la Universidad Complutense de Madrid (1972-1977) y en la Université de Vincennes, París VIII (1977-1978). A su vuelta a Madrid entra en contacto con la galería Buades y con el grupo de artistas de la nueva modernidad, participando con el artículo "Otros mundos verdes" en el número uno de la revista *Humo*. Posteriormente será el cantante y compositor del grupo de música Radio Futura.

En una reciente entrevista (28/05/15) con el cantante, me explicaba su relación con el arquitecto y la evolución del camioncito que aparece en las portadas del disco de Radio Futura *La canción de Juan Perro* y del libro de Santiago Auserón *Canciones de Radio Futura*. Hablaba que la idea grafica propuesta surgió de "un camioncito destartalado que iba de plaza en plaza recorriendo distintos pueblos, con un estilo neoplasticista en cuanto a sus colores", según me comentaba Santiago Auserón, la réplica del camioncito llevo a construirse por la distribuidora musical, aunque se han perdido de vista todos los ejemplares. No cabe duda entender la imagen propuesta con la letra de la canción "El canto del gallo", que aparece en un corte del disco mencionado.

14 En una de sus últimas conferencias impartidas en la Fundación Juan March, "Autobiografía Intelectual" Juan Navarro Baldeweg, comentaba la impresión que le produjo el que le encargaran la portada de esta publicación, ya que por entonces era solo un chaval de 20 años.

Estamos hablando de 1960, y por entonces la galería Fernando Fe de Madrid, fundada en 1955 por Tomás Seral y Casas, le había permitido exponer sus pinturas en la galería, donde habían expuesto ya figuras como Feito, Canogar, y otros grandes de la abstracción española.

Posteriormente Pablo Beltrán de Heredia, miembro fundador, junto a Ricardo Gullón, Ángel Ferrant y Mathias Goeritz, de la denominada Escuela de Altamira, se hace cargo junto a Joaquín y Gonzalo Bedia de la imprenta Bedia, que en 1948 publicó de manera clandestina la edición del *Romancero Gitano*, participando de forma muy activa en el devenir de la editorial. Socio, a partes iguales, desde 1949 de los hermanos, va a contribuir sobre todo durante los primeros años, a la impronta y exquisito gusto editorial de las ediciones de esta modestísima imprenta, encargándole entonces a Juan Navarro Baldeweg, la portada del poema de Vicente Aleixandre, *Antigua casa madrileña*, dentro de la colección que publicaban cada año, "Clásicos de todos los años", donde ya se aprecia la influencia muy evidente de la pintura americana.

15 Nacida en París, en 1953. Lleva a cabo sus estudios de Letras Francesas en la Universidad de La Sorbona. Empieza a viajar a España en 1973. En junio de 1974 conoce a Santiago Auserón (entonces delineante y estudiante de Filosofía) y comienza a visitar Madrid, donde acabará instalándose poco después. Asiste a la eclosión cultural de la transición, participa en varios seminarios en la Facultad de Filosofía de la Complutense y en el ambiente artístico de la vanguardia madrileña, en torno a la galería de arte Buades, publicando sus primeros artículos en revistas como *Humo*, "Poderes y artificios, (seis textos sobre la escritura sadiana)", *Artefacto*, *Divan*, *Número*, *Comercial de la Pintura*. En estos años nacen también las notas que acabarán formando parte de su primer libro, *La ciudad infinita*.

En el transcurso de sus conferencias se habla de escritos de Herman Weyl, Alfred James Lotka, Donald Winnicott, de pintores como Torrentius, Agustín Riancho, Winslow Homer, John Constable, Isaac Levitan, Van Gogh, Matisse, De Kooning, Magritte, Marcel Broodthaers, Duchamp, escultores como Brancusi, miniaturistas persas como Kamal al-din Bihzad, xilógrafos japoneses como Utagawa Kuniyoshi, Utagawa Hiroshige, escritores y poetas como Marcel Proust, Mallarmé, Paul Valéry.

Ha escrito ensayos sobre Alejandro de la Sota, Gordon Matta Clark, Louis Kahn, Friedrich Schinkel, Alvar Aalto, John Soane.

Es por ello que revisando las actuaciones de Juan Navarro Baldeweg y los escritos relacionados con su obra, pretendo elaborar, no una biografía sobre su figura, tantas veces publicada en los numerosos libros y monografías que sobre él se ha escrito, sino una aproximación a los conceptos teóricos aplicados a su obra pictórica y arquitectónica, en relación con las influencias que le llegan a través de las lecturas de los escritos publicados por artistas, filósofos, poetas, pedagogos, científicos y arquitectos que de una manera u otra influyeron en sus decisiones proyectuales.

Los conceptos de estratos, horizonte, mano... nos llevan a analizar todo lo heterogéneo que se acumula en un objeto, lo no lineal, lo imprevisible, lo gestual, las acciones que fuera de lo que resulta visible a todo el mundo, se han producido dentro del proceso de creación, como cita en *La habitación vacante: "después cuando vuelvo a la pintura, retomo la mano... El gesto es una dimensión ineludible, insoslayable, de la pintura"*¹⁶

.....

16 NAVARRO BALDEWEG, Juan, *La habitación vacante*, 1ª.ed, Valencia, Col·legi d'Arquitectes de Catalunya, Demarcación Girona, Editorial Pre-Textos, col. Pre-Textos de arquitectura, 1999, al cuidado de José Muñoz Millares, pág. 123

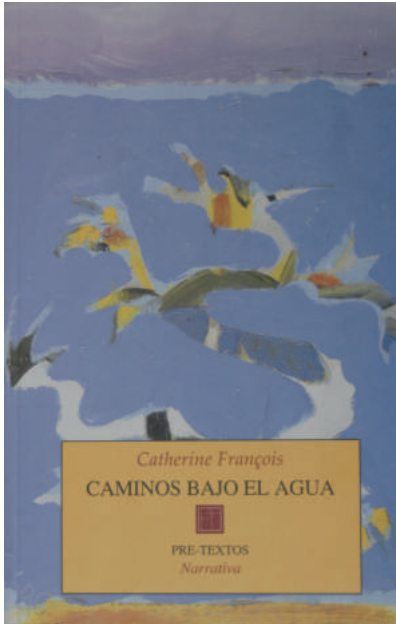


Fig. 16. François, Catherine, *Caminos bajo el agua*, Pretextos, Valencia, 1999. Ilustración cubierta: Navarro Baldeweg, Juan, *Dragón pequeño I*, 1998



Fig. 17. Auserón, Santiago, *Canciones de Radio Futura* Pretextos, Valencia, 1999 y portada del disco.

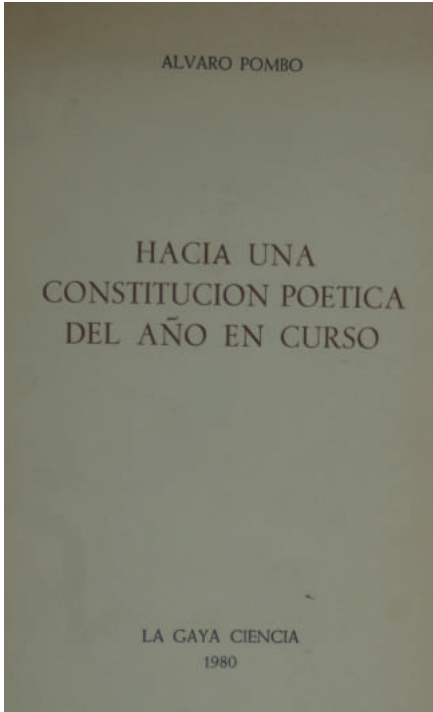


Fig.18. Pombo, Álvaro, *Hacia una constitución poética del año en curso*, La Gaya Ciencia, Barcelona, 1980.

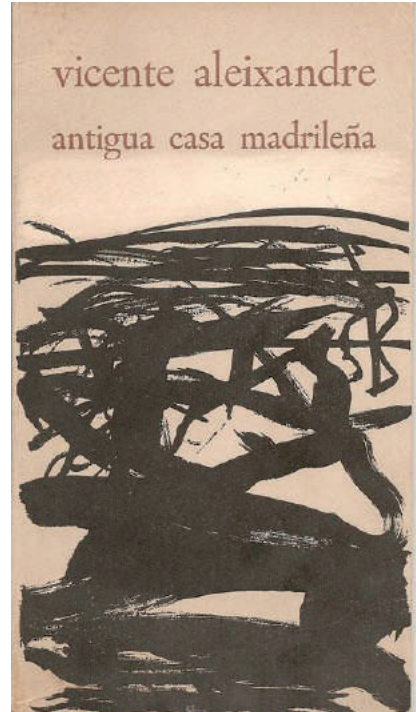


Fig.19. Aleixandre, Vicente, *Antigua casa madrileña*, Editorial Herms. Bedia, Santander, 1961.

1.0.4 Metodología

Antes de adentrarnos en el estado de la cuestión, propiamente dicho, indicaremos que hemos basado esta investigación en un período de tiempo acotado en el desarrollo arquitectónico y artístico de Juan Navarro Baldeweg, que comprende aproximadamente desde el año 1995 al 2000, puesto que se ha comprobado que en dicho tramo se suceden una serie de obras y exposiciones que reflejan con gran precisión muchas de las variables que sirven para definir y concretar el objeto de la investigación. Eso no exhime que aparezcan durante el transcurso de los capítulos que preceden, referencias a otras obras y pinturas del arquitecto realizadas en otro periodo de tiempo, distinto al periodo acotado, ya que se se entienden y consideran necesarias o aclaratorias para seguir el discurso que se plantea, por lo que me he permitido la licencia de incorporarlas cuando fuera necesario.

Los capítulos se configuran de forma que se introduce al principio los teoremas básicos, formulados por personalidades de la cultura o la investigación que desarrollan en otros campos, aspectos teóricos relacionados con los temas a tratar, acompañados por citas de los propios autores, historiadores de arte, críticos, estetas o de los escritos del propio Navarro Baldeweg, que complementan y refrendan las ideas que en ellos se exponen. Al final de cada capítulo se intenta relacionar la idea planteada con las propias obras del arquitecto santanderino, intentando dar coherencia a todo el texto.

Al final de la investigación se ha considerado oportuno, dedicar uno de los apéndices a plasmar la biografía del arquitecto desde un punto de vista humano, no como una serie de datos cronológicos y estrictos donde se citan los acontecimientos relevantes de la vida profesional del arquitecto, muchas veces publicados, sino como un camino recorrido acompañando al artista en su vida profesional. Este repaso por la vida del arquitecto incide en aquellos aspectos que permiten enmarcar y entender mejor la actividad arquitectónica y pictórica de Navarro Baldeweg. La misión de esta breve pero contrastada biografía no es otra que el de enmarcar esta investigación.

No se trata de desarrollar una extensa biografía, ni de juzgar conductas personales que carecen de interés para esta investigación, sino de poner en contexto toda la producción arquitectónica, escultórica y pictórica del arquitecto, dentro de un marco y pensamiento social e intelectual, que difícilmente se podría separar de la labor creativa del artista. Por ello se opta por tratar brevemente aquellos aspectos de la vida de Juan Navarro Baldeweg que han podido tener influencia en el desarrollo posterior de sus obras.

Con el objeto de no incrementar innecesariamente la extensión de la tesis y facilitar la agilidad de su lectura, se adjunta, tras dicha biografía, la relación de fechas, hechos biográficos, proyectos y obras de Juan Navarro Baldeweg que se han obtenido contrastando las diferentes fuentes empleadas, de manera que, sin aportar ningún dato nuevo, es una primera relación evidente de su vida, pensamiento y obra, al tiempo que sirve de resumen completo y referencia cronológica utilizada en esta investigación.

Especial interés tiene, en este apartado previo, estudiar la afición por las lecturas poéticas de Juan Navarro Baldeweg, que constituyen una parte fundamental de su formación. Su pensamiento se alimentó de los textos de Mallarmé, Valery y otros muchos autores que le guiaron en su camino intelectual. Tampoco se trata de adentrarse en los escritos poéticos de sus autores, pero son pequeños referentes a la hora de acercarse al pensamiento del arquitecto, que de alguna manera le sirven para extraer sus conclusiones y principios que después transmitiría en sus escritos y obras.

1.0.5 Estado de la cuestión

La naturaleza se encuentra en todo el horizonte, nos abrume y confina en nuestros propios pensamientos, las referencias externas son tales que somos incapaces de simplificarlas, la vista se pierde en lo global, en lo general, en un mundo infinito, en un universo mayor e indiferenciado, no valen las referencias a priori ni las normas preconcebidas, estamos solos y somos pequeños, el gran lienzo blanco nos supera y debemos encajar en él, nuestros pensamientos, nuestra mirada. Las energías que fluyen a nuestro alrededor nos dictan pautas aleatorias que hay que fijar, pero somos enanos en un universo de gigantes.

Somos habitantes de un espacio desconocido y lo habitamos porque permanecemos en él, decía el filósofo Martin Heidegger, *“No habitamos porque hayamos construido, más bien construimos y hemos construido en la medida que habitamos, es decir, en cuanto somos los que habitan”*...*“Los mortales habitan en la medida que reciben del cielo como cielo. Dejan al sol y a la luna seguir su viaje; a las estrellas su ruta; a las estaciones del año su bendición y su injuria; no hacen de la noche día ni del día una carrera sin reposo.”*¹⁷

Sólo debemos mirar, de cómo mirar, de cómo aprehender aquello que nos rodea, somos parte de la naturaleza, nos pertenece y le pertenecemos, lo olvidamos constantemente.

*«Miramos y sólo vemos lo que ya sabemos ver: un inventario figurativo parcial en el interior de un universo mayor, más denso y turbio, indiferenciado»*¹⁸

Es como un ruido de fondo, imperceptible pero que está ahí, esperando a ser percibido, variables que el subconsciente detecta, pero hay que captar, ordenar, clasificar en nuestro conocimiento.

*“Habitar es como extraer la música de un instrumento. Los aspectos narrativos de la arquitectura se fundan en este modo de comprender la habitación porque la narración es como una melodía emitida por ese instrumento capaz de sonar de muy diversos modos”*¹⁹, explicaba Navarro Baldeweg en su artículo *“Una casa dentro de otra”*.

Es como el amante del vinilo, el melómano que escucha su música preferida en su soporte original, donde el paso de la aguja entre los surcos del disco produce ese sonido tan característico que distingue una grabación de otra en formato digital. No es sólo la música, cuyas notas se reproducen y ordenan igual en ambos casos, es la sensación del chasqueo del disco que te transportan a otro tiempo, te recuerdan momentos pasados de tugurios oscuros en los barrios bajos, donde las prohibiciones

17 HEIDEGGER, Martin, *Construir, habitar, pensar*, Barcelona, Ediciones del Serbal, 1994

18 NAVARRO BALDEWEG, Juan, *Una caja de resonancia*, op.cit, pág. 11.

19 *Ibíd.*, pág. 50.

de la ley seca acompañan y consuelan a las almas del blues. Y no sólo por el efecto del chasqueo, el vinilo como soporte musical incorpora en su reproducción mayor rango dinámico de sonido, puesto que se realizaba en grabaciones más cuidadosas que los formatos digitales actuales, ya que no se sabía el lugar al cual iba destinado, ni que reproductor lo leería, por lo que el esmero en su grabación y producción era determinante y sumamente cuidada, por eso la percepción de la música, graves y agudos en los vinilos, es mucho más cálida y sabiamente apreciada.

El pintor se lanza a pintar el lienzo con sus pinceles, pero ese trazo que proyecta en un momento de su creación artística, viene influido por un estado muy distinto de ánimo o de personalidad, un momento de creación esperado que intuye un proceso próximo, una luz que aparece o una visión fugaz en su mente, y esa creación se plasma materialmente en un gesto pictórico que se puede encontrar, según la forma del pincel, o en la cantidad del pigmento empleado.

Son variables que no se esconden a los sentidos, pero que son difíciles de materializar o cuantificar.

¿Pero hay algo que ver? como se pregunta Juhani Pallasmaa en su ensayo "Realidad y sueño: la imagen vacía"²⁰ al tratar el desconcierto ante los productos de la arquitectura hiperrealista de centros comerciales, vestíbulos de hotel y decoraciones de restaurantes, llegando a la conclusión que su obscenidad reside en que no hay nada que ver:

¿Habéis intentado concentraros en la música que suena en los ascensores? Causa inquietud porque no hay nada que escuchar.

Pues aquí intentamos encontrar aquellos factores que son necesarios ver, que van implícitos en la arquitectura y que de una manera u otra el autor decidió plasmar en ella, bien sean aspecto de forma, de dimensión, de intereses plásticos derivados de corrientes pictóricas o simplemente del acercamiento de la arquitectura al paisaje que las circunda.

«La tarea del arquitecto no consiste en embellecer o "humanizar" el mundo de los hechos cotidianos, sino en abrir una ventana con vistas a la segunda dimensión de nuestras consciencias, la realidad de los sueños, las imágenes y los recuerdos.»²¹, comentaba Pallasmaa en un artículo sobre la desaparición de los ideales.

Es comunicar algo más, no basta con componer las piezas de un puzzle, haciendo referencia únicamente a como están dispuestas sus hendiduras para que encajen perfectamente y nos den una visión real y ordenada de aquello que queremos ver. No

.....

20 PALLASMAA, Juhani, *Una arquitectura de la humildad*, Barcelona, Fundación Caja de Arquitectos, 2010.

21 *Ibíd.*, pág. 65.

es un entretenimiento, ni un pasatiempo, ni una arquitectónica música de ascensor.

La arquitectura no se debe disociar de sus fundamentos metafísicos y existenciales, debe permanecer vigente en la cultura y en el arte de nuestro siglo, debe ser sincera y transmitir aquellos valores internos que denotan su belleza interna.

En la defensa del escultor Brancusi contra los E.E.U.U., en pro de la definición jurídica del arte, Arthur C. Danto matizaba:

«La belleza no es tan importante para el arte, lo relevante es el significado de la obra (...) sólo tiene su papel si añade algo al significado (...) y eso sucede cuando la obra tiene una función extra, además de ser mirada. Yo llamo a eso belleza interna.»²²

En *El Posmodernismo o la lógica cultural del capitalismo avanzado*, Frederic Jameson nos muestra las diferencias entre la conciencia cultural moderna y posmoderna en la comparación entre dos cuadros²³

Un par de viejas botas de labriego, del pintor Vincent Van Gogh y el cuadro de Andy Warhol *Diamond Dust Shoes* (Zapatos de polvo de diamante). (Fig. 20 y Fig. 21)

Las viejas botas del labriego describen un relato conmovedor de todo un sufrimiento y una forma de vida, cuyo deterioro queda plasmado en las palabras del filósofo Martin Heidegger que aquí transcribo:

«En la boca del desgastado interior del zapato está grabada la fatiga de los pasos de la faena. En la ruda y robusta pesadez de las botas ha quedado apresada la obstinación del lento caminar a través de los extendidos y monótonos surcos del campo mientras sopla un viento helado. En el cuero está empapada la humedad y el barro del suelo. Bajo las suelas se despliega toda la soledad del sendero cuando cae la tarde. En el zapato vibra la llamada llamada de la tierra, su silencioso regalo de trigo maduro, su enigmática renuncia de sí misma en el yermo barbecho del campo invernal. A través de esta herramienta pasa todo el resignado temor por asegurarse el pan, toda la silenciosa alegría por haber vuelto a vencer la miseria, toda la angustia ante el nacimiento próximo y el escalofrío ante la amenaza de la muerte.»²⁴

Mientras que los zapatos de Warhol no dejan de ser una imagen plana, un fetiche, ya no contienen un mensaje, ya no existe una experiencia, es una imagen de marca, no se añade nada de significado a unas meras botas, no se abre ninguna otra ventana.

22 DANTO, Arthur C., citado por SUMOY-GETE ALONSO en *Brancusi contra los EEUU*, Granada, Ed. Comares 2007, pág. 19.

23 JAMESON, Frederic, citado por Pallasmaa en *Una arquitectura de la humildad*, op.cit.pág. 55.

24 HEIDEGGER, Martin, "El origen de la obra de arte", *Caminos del Bosque*, pág. 27.



Fig. 20. Vincent Van Gogh, *Un par de botas*, óleo sobre lienzo, 38 x 46 cm, Van Gogh Museum, Amsterdam, 1886.

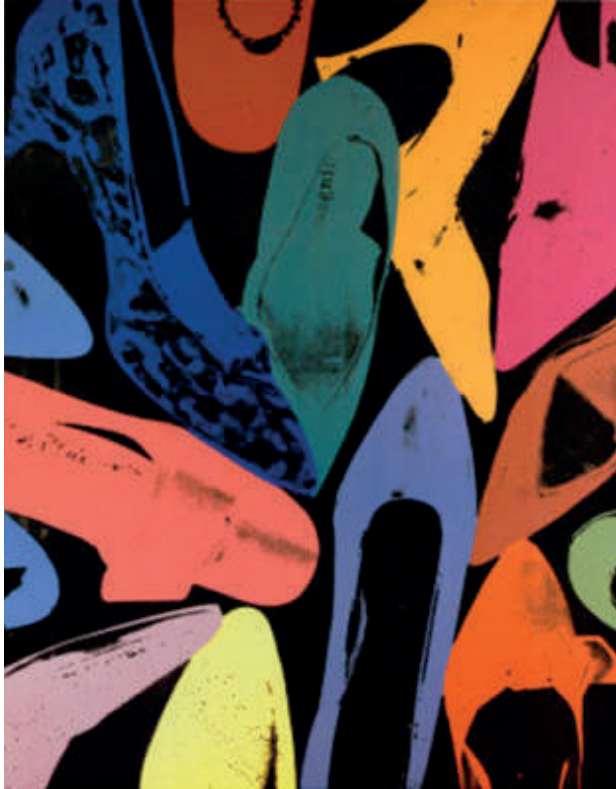


Fig. 21. Andy Warhol, *Diamond Dust Shoes (Random)*, acrílico y tinta, 228.6 x 177.8 cm., The Andy Warhol Museum, Pittsburgh, 1980.

1.0.6 Estructura de la Tesis

La presente Tesis Doctoral se estructura siguiendo las pautas del proceso proyectual en cualquier rama del arte. Comienza con una aproximación al tablero, lienzo o espacio de una instalación, en el que reconocemos o imaginamos el entorno y las referencias externas que van a influir en el proceso de creación, se abren numerosos horizontes frente a nuestros ojos que debemos aprehender y valorar con una visión distinta, mirando con unos ojos que no entendemos y debemos adecuar a los procesos de nuestra mano, ya que es ésta va a ser la encargada de materializarlos.

He decidido llamar a este primer capítulo "El horizonte en la mano", como homenaje a Juan Navarro Baldeweg, utilizando el título del discurso de investidura como académico numerario en la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando de Madrid, que comienza con la aseveración de la existencia de una interacción mutua que se produce entre las artes.

A continuación, también utilizando una expresión del crítico británico William J.R.Curtis, "las energías recíprocas", estructuro mi discurso con los factores que se producen durante el proceso inicial de la creación artística, una vez determinados los parámetros de la aproximación, y que creo que constituyen las variables más elementales, como la ideación o la génesis, y que sirven de unión a todos los procesos artísticos, para así poder llegar a defender a priori el teorema de mi investigación. Por ello constituyen el cuerpo más extenso de la misma, y se distribuyen en distintos apartados según su grado de activación en el desarrollo de la obra. No pretendo por ello ordenarlas cuantificativamente por importancia, puesto que dependiendo del proceso posterior, cada una adquiere la presencia necesaria, por ello he decidido enumerarlas según su mayor grado de abstracción en las obras estudiadas en cada apartado.

Independiente del proceso constructivo de la obra, en el cual no me detengo, llego al conjunto de toda una actividad plástica, donde bajo el término que el arquitecto denomina "constelaciones" se recoge toda la producción del autor, en las que se incluyen obras de carácter variado y de disciplinas diferentes, que por el mero hecho de recogerlas en constelaciones, indican ese proceso de interrelación entre las artes, encerradas en una habitación imaginaria que viene a ser una irrupción fenomenológica del proceso creador.

Al final, intento expresar mediante un ejemplo propio, siempre bajo la modestia del aprendiz y bajo el manto de las teorías estudiadas y empleadas por el maestro, las consecuencias de la investigación llevada a cabo, intentando llegar a unas conclusiones que intenten defender la tesis planteada en los objetivos de la misma.

El cuerpo de la investigación acaba con la inclusión de tres apéndices. El primero de ellos hace referencia a un texto que intenta contar de una manera ensayada, la vida de este arquitecto desde su infancia, pasando por sus inicios como alumno en las Escuelas de San Jose de Calasanz, sus inquietudes en el arte de vanguardia de aquella Madrid de los setenta, hasta los años ochenta donde comienza su prometedora carrera en el campo de la pintura y la arquitectura. Creo conveniente narrarlo de esta manera para dotar al texto del carácter humano y comprometido del artista y sus inquietudes de aquellos primeros años, en lugar de hacerlo de una manera esquemática que produce mayor frialdad en la narración.

El segundo apéndice he considerado incorporarlo a nivel documental, puesto que son muchas las publicaciones que se originaron en la época de la Galería Buades y en las posteriores del artista y que se archivan en los fondos del Museo del Patio Herreriano, lugar que puede servir para futuras investigaciones acerca de la figura y obra del arquitecto.

El tercer apéndice recoge la publicación *SA1*, inédita, ya que sólo se conservan muy pocos ejemplares y gracias a la amabilidad de Ignacio Gómez de Liaño, que me permitió examinarla y copiarla, he podido transcribir los capítulos que escribió Juan Navarro Baldeweg y que aquí reproduzco. Su interés radica no sólo en su rareza y originalidad, sino también en aspectos que aunque un poco alejados del camino que luego tomaría el arquitecto, se aprecian de alguna manera ideas y conexiones entre el ser humano y las relaciones con aquello que le rodea, basándose en conceptos de la cibernética muy lejanos entonces por aquellos años y enlazándolos con aspectos propios de la biología o la fisiología del ser humano.

Las fuentes utilizadas en esta investigación son:

Fuentes bibliográficas. Especial atención merecen los autores que han analizado la obra arquitectónica y pictórica de Juan Navarro Baldeweg desde distintos puntos de vista y publicada en diversas revistas y catálogos. En este grupo merece la pena destacar los artículos elaborados por Juan Manuel Bonet, William J.R. Curtis, Ángel González García, Enrique Granell, Enrique Juncosa, Juan José Lahuerta, Kevin Power, Luis Rojo de Castro, Guillermo Zuaznabar, Estrella de Diego, Simón Marchan, entre otros. También es importante destacar la Tesis Doctoral leída en la Escuela Técnica Superior de Arquitectura de Madrid por el Doctor Arquitecto Ignacio Moreno Rodríguez titulada *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*, que analiza el período de formación artística e intelectual de Juan Navarro Baldeweg, comprendido entre 1960 y 1976 y que coincide respectivamente con el inicio de sus estudios de grabado y arquitectura en Madrid y con su regreso de Estados Unidos tras cinco años de estancia en el prestigioso Center for Advanced Visual Studies del M.I.T.

De la misma manera resulta de mucha utilidad estudiar las fuentes filosóficas, poéticas, pictóricas, desde el punto de vista arquitectónico de todos aquellos autores que han influenciado el devenir proyectual del arquitecto.

Fuentes personales. No sólo cabe destacar la importancia de las conversaciones mantenidas con el arquitecto en su despacho profesional, sino que además las conferencias que ha ido impartiendo a lo largo del desarrollo de esta investigación, han enriquecido de gran manera los resultados de la misma. De la misma manera merece destacar conversaciones mantenidas con profesores que han colaborado en su faceta como docente desde la cátedra de Proyectos Arquitectónicos de la Universidad Politécnica de Madrid, como aquellos colaboradores de su estudio profesional, como el arquitecto José María de Churtichaga, Justo Ruiz Granados o aquellos que además han basado su tesis en la figura de este arquitecto, como es el caso del citado Doctor Arquitecto Ignacio Moreno Rodríguez y del también arquitecto Rafael Pérez Herranz, cuya tesis se encuentra en fase de elaboración en estos momentos. Es fundamental citar las entrevistas que en diversas ocasiones he mantenido con el profesor Simón Marchan Fiz²⁵, conocedor excepcional de la obra del arquitecto y gran amigo, y que

25 Catedrático de Estética y Teoría de las Artes en la Facultad de Filosofía (U.N.E.D., Madrid). Con anterioridad ha sido



Fig. 22. Cartel de la Galería Buades.

han permitido perfeccionar aspectos de la presente investigación así como revisar los textos de la misma.

No sólo figuras relacionadas directamente con la arquitectura o la docencia universitaria, han servido para aportar aspectos importantes a la tesis, artistas como Santiago Auserón y Eva Lootz, Manolo Quejido, Ignacio Gómez de Liaño, cuyas conversaciones se mantuvieron de una manera más sosegada e informal, añadiendo matizaciones personales y datos curiosos sobre el tiempo en que formaban equipo en la Galería Buades.²⁶ (Fig. 22)

.....

Profesor de Teoría de las Artes e Historia de Arte Contemporáneo en la Sección de Arte de la Facultad de Geografía e Historia (Universidades Complutense y Autónoma, Madrid), Profesor Titular de Estética y Composición en la Escuela Técnica Superior E.T.S. de Arquitectura de Madrid, Catedrático de la misma materia bajo la misma denominación o de Estética y Teoría de las Artes en las E.T.S. de Arquitectura de Las Palmas y Valladolid, así como Director del Departamento de Teoría e Historia de la Arquitectura y Decano en ambas Facultades.

Licenciado y Doctor en Filosofía y Letras por la Universidad Complutense, y ampliación estudios de estética y arte contemporáneo en la Universität zu Köln y en la Rheinische Fridrich- Wilhelms-Universität Bonn.

26 La Galería Buades fue una galería de arte de Madrid (España) en la Calle Claudio Coello nº 43, que desarrolló su actividad entre los años 1973 y 2003. Durante esos años reflejó la pluralidad artística de la movida madrileña, en la convulsa época de la transición española. Tras su cierre, el archivo de la galería fue donado al Museo Patio Herreriano de Valladolid.

Mercedes Buades en 1973 decide poner en marcha la galería y convertirla en un espacio expositivo, donde tuviera cabida las expresiones de arte más plurales y complejas. Durante el último tercio del siglo XX ejerció una importante labor de promoción cultural y artística, convirtiéndose en uno de los más importantes epicentros de la modernidad artística española.

A diferencia de otras galerías de arte que habían decidido decantarse o bien por el arte figurativo o bien por el arte abstracto, Buades apostó por seguir una línea expositiva flexible y ecléctica, buscando el máximo de pluralidad en su programación.

Durante la época en la que la galería estuvo dirigida por el historiador de Arte y crítico Juan Manuel Bonet, el espacio se convirtió en una de las galerías que mejor ha reflejado la historia reciente del arte madrileño.

Apostó la galería por lo que posteriormente se ha dado en llamar «Arte emergente». En pocos años pasaron por su sala la neofiguración madrileña de Luis Gordillo, Carlos Alcolea, Guillermo Pérez Villalta, Carlos Franco, Manolo Quejido la nueva abstracción de Broto, Grau, Tena, el arte conceptual de Alberto Corazón, Nacho Criado, Juan Navarro Baldeweg, o escultores extranjeros aunque afincados en Madrid, como Adolfo Schlosser y Eva Lootz, o las obras prácticamente desconocidas de Dis Berlín y Juan Ugalde, así como escritores como Santiago Auserón y Catherine François.

Para completar su labor, la Galería Buades no sólo ha centrado su actividad en la práctica expositiva, sino que ha tratado de abrir sus expectativas fomentando la labor editorial a través de catálogos, libros de artistas, revistas (Humo, Buades) y organizando actividades que trascendieran su actividad fundamental, tales como lecturas de poemas, presentaciones de revistas y libros, conciertos, proyecciones, conferencias, etc.

HUMO.- Nº 1. Diciembre 1977. Dirigida por Patricio Bulnes, será editada en colaboración con la Galería Buades. No volverá a salir ningún número. Se recogen textos de Patricio Bulnes, Michel Serres, Eva Lootz, Catherine François, Santiago

Fuentes documentales. Juan Navarro Baldeweg, ha escrito diferentes ensayos y artículos acerca de su pensamiento y obra construida, que han servido para acercarnos un poco más a su biografía intelectual. Todas ellas han sido publicadas en diferentes editoriales nacionales e internacionales, siendo muy interesantes las que la editorial Pre-textos realiza en los dos volúmenes, *La habitación vacante* y *Una caja de resonancia*, donde recoge varios de los ensayos escritos por Navarro Baldeweg.

Exposiciones. Se han podido recopilar los diferentes catálogos de pintura, que con motivo de las exposiciones que realiza el autor a lo largo de su trayectoria profesional, sirven para conocer sus pinturas y punto de vista de los artistas plásticos cercanos a él.

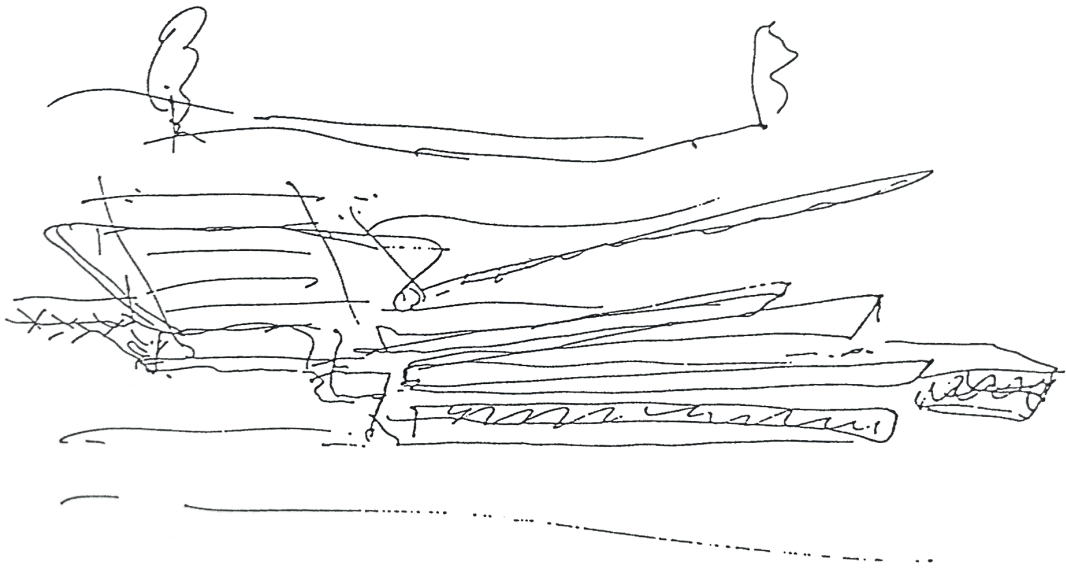
La arquitectura construida. Las numerosas obras de arquitectura que realiza Juan Navarro Baldeweg, en los distintos puntos de nuestra geografía, son un testimonio irremplazable y veraz, que se considera fundamental para el desarrollo de la investigación.

La obra pictórica. De la misma manera, la aproximación a la obra artística de este arquitecto, recogida en museos y colecciones privadas, es importante para conocer aspectos de su metodología.

Indicar que, durante la realización de ésta Tesis Doctoral, se ha publicado por la editorial Electa Architettura, la obra *Juan Navarro Baldeweg, le opere, gli scritti, la critica*²⁷, en la que se recogen todas las obras e instalaciones realizadas por el arquitecto, una bibliografía completa del mismo así como una biografía sobre su actividad académica y profesional, resultando un documento de una gran validez a la hora de documentarme en el desarrollo de esta investigación.

Auserón, Ignacio Gómez de Liaño, Juan Navarro Baldeweg y Antonin Artaud y dibujos de Manolo Quejido.

27 DAL CO, Francesco, LAHUERTA, Juan José, GONZÁLEZ GARCÍA, Ángel, *Juan Navarro Baldeweg, le opere, gli scritti, la critica*, Milano, Electa Architettura, 2012



2

El horizonte en la mano

El horizonte en la mano¹

En una conversación de William J.R. Curtis con Juan Navarro Baldeweg, publicada en la revista *El Croquis*, se plantea la relación entre el cuerpo y el mundo que nos rodea, donde se indica que los factores externos forman parte de nuestra experiencia e influyen de alguna manera en nuestras decisiones.

Es como cuando te enfrentas a un espacio en blanco, papel o lienzo, el horizonte que aparece frente a nuestros ojos, siempre es el mismo, y debemos representar la idea que surge en nuestra mente, siendo la experiencia la que nos lleva mediante el gesto, a materializarla, es como si la percepción actuara de hilo conductor del proceso, porque cada uno percibimos de diferente manera las fuerzas del mundo natural, plasmándolas según nuestras propias leyes y requiriendo de un proceso gestual distinto, que viene en función del tamaño del soporte a emplear y de los elementos a disponer. Pero al final, sea mediante una u otra técnica, el resultado de esa acción directa cerebro-mano, va produciendo una serie de descubrimientos durante el proceso de creación, que al final siempre arrojan el resultado deseado, aunque difiera de la idea de partida.

Para Juan Navarro Baldeweg, esto se explica en la siguiente cita: *"Soy muy consciente de que en mi caso es a través de la mano cómo se produce esa reinterpretación de la experiencia: en los gestos, las acciones e incluso los dibujos...Me gusta resumir esa situación con la expresión "el horizonte en la mano. En este caso, la mano, hace referencia a la trasmisión de las ideas y la imaginación mediante el gesto. El horizonte no es tanto un horizonte literal como un espacio que expande la percepción y la energía a los alrededores"*. A partir de ese momento son muchos los métodos a emplear para conseguir el resultado final, sea una imagen proyectual, una escultura o una

1 NAVARRO BALDEWEG, Juan, Título del discurso leído en el acto de su recepción pública en la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando el 19 de octubre de 2003.

2 CURTIS WILLIAM, J.R., "La arquitectura como una intervención en un Campo de energías (una conversación con Juan Navarro Baldeweg)", en *El Croquis*, nº 133, Madrid, El croquis editorial, 2006, págs. 6.

obra pictórica. El proceso creativo es pues así, un deseo y un medio de expresión, Louis Kahn reflexionó sobre este vaivén creativo y denominó a sus puntos extremos “silencio” y “luz”.

“El silencio es incommensurable pero posee una voluntad de existir que determina la naturaleza esencial de las cosas”³, comentaba el arquitecto.

Si leemos la definición que da el Diccionario de la Real Academia de la Lengua, en su tercera acepción encontramos:

Silencio: “3. m. Falta u omisión de algo por escrito”.

Con ello entendemos ese concepto tan abstracto donde cabe todo, pero sólo una cosa puede permanecer, sólo el pensamiento del artista, que se enfrenta a ese horizonte vacío, donde el subconsciente comienza a bombardear imágenes apoyadas por razonamientos más o menos lógicos y donde el proceso gestual del primer boceto, que se materializa con fuerza y con gran convencimiento, plasma la génesis del proyecto, para luego ser modificado una y otra vez.

En el camino, se pasa de una a otra habitación, una “habitación vacante” a otra “imaginaria” como ha comentado Juan Navarro en varias ocasiones, aunque su definición es empleada en varias ocasiones desde puntos de vista distintos por varios autores, ampliando ese campo semántico extenso y vago que tanto atrae al artista, porque la arquitectura, según comenta “se hace en dos habitaciones, una de ellas no tiene existencia, pero bajo el prisma analítico es en ella donde se realiza el mayor trabajo y en la otra bajo el prisma de unas consideraciones físicas, se hace el proyecto, resultando la obra de arquitectura como la fusión de ambas; así es como ese ir y venir fue examinado por Louis I. Kahn, denominando a sus puntos extremos ‘silencio’ y ‘luz’. Todas las producciones humanas se situarían en umbrales particulares de este recorrido del ir y venir de lo uno a lo otro, del silencio a la luz”⁴.

Volviendo al Diccionario de la Real academia de la lengua, podemos leer:

Luz: “6. f. Esclarecimiento o claridad de la inteligencia.”

Es entonces cuando podemos entender ese esclarecimiento, como el orden en el cual están dispuestas las cosas, la interacción final entre ellas, que llega a convertirse en una fuerza intrínseca que las relaciona.

3 NORBERG-SCHULZ, Christian., “El pensamiento de Louis I. Kahn” en *Louis I. Kahn, idea e imagen*, Madrid, Xarait Ediciones, 1990, pág 9.

4 NAVARRO BALDEWEG, Juan, “Del silencio a la luz” en *A&V Monografías. Louis I. Kahn, nº 44*, Madrid, Editorial Arquitectura Viva S.L., 1993.

*"La luz es clave, en este caso para entender la arquitectura de Louis Kahn. La luz revela la arquitectura. Es más, cabría decir que con la luz construye, al menos visualmente, la estructura que la pone de manifiesto."*⁵

Así encontramos la inspiración, ligada a la luz como símbolo de comprensión y es en el umbral del comienzo donde silencio y luz se encuentran, el silencio como su deseo de ser y la luz como activadora de todas las presencias

Una vez recorridas las dos habitaciones, se llega al resultado final y ese camino tortuoso que determina el proceso proyectual, tiene una voluntad de expresar, una voluntad de ser, citando a Christian Norberg-Schulz: *"Una obra de arte es la puesta en práctica de una vida. El arquitecto elige y decide expresar en espacios, ambientes y relaciones las instituciones del hombre. Hay arte cuando el deseo y la belleza de la institución se cumplen"*⁶ y ese proceso de hacer Kahn lo denominó diseño.

Así pues ese concepto de **"Horizonte"** que se define en la obra de Juan Navarro lo podemos comparar con el concepto de **"Institución"** Kahniano, como el conjunto de los factores que dan comienzo al proceso compositivo y proyectual. La institución era para Kahn esa actividad humana que orientaba el proyecto desde el punto de vista de su significado civil y cultural, para una vez identificada llegar a ese esquema abstracto-formal donde se establecen sólo los elementos tipológicos y topológicos, sin tener en cuenta las dimensiones, y alcanzar así el menor número de elementos necesarios para definir una forma de otra.

De la misma manera, en las conversaciones que establece Alvar Aalto con Karl Fleig en 1970 sobre la relación de las artes ligadas a la materia⁷, se establecen las dos fases del proceso de creación de una obra de arte, que para el arquitecto finlandés, son comunes a todas las formas de arte.

Se establece la imaginación y la intuición como un primer estadio, donde es posible llegar a una solución formal, puesto que se concibe el motivo principal en la cabeza, incluso los factores materiales, sociales y económicos que influyen en la arquitectura están en armonía, sería la creación de una idea, que casi siempre resulta acertada.

Pero la idea no resulta real hasta que no se ve plasmada en un papel y este sería el segundo paso hacia la arquitectura construida. Lo mismo ocurriría con la pintura y

.....

5 NAVARRO BALDEWEG, Juan, "Del silencio a la luz", op.cit.

6 NORBERG-SCHULZ, Christian., "El pensamiento de Louis I. Kahn", op.cit., pág. 10.

7 PALLASMAA, Juhani, *Conversaciones con Alvar Aalto*, Gustavo Gili, Barcelona 2010.

la escultura, te puedes imaginar los colores sobre el lienzo, pero no existiría pintura como tal hasta que no se extienda el pigmento sobre el soporte, entonces el sueño comienza a cobrar realidad.

En esos dos estadios encontramos el vínculo más profundo de conexión entre las ramas del arte y no tanto en el hecho de que se puedan manifestarse unidas en una obra, así lo cita Juan Navarro Baldeweg en su discurso de investidura como académico en Octubre de 2003, en la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando.

“Tengo conciencia, pasado ya un tiempo largo en mi quehacer creativo, del permanente transvase de temas originados en el terreno de la pintura o en el de la arquitectura al otro medio, es decir, la interacción del trabajo creativo realizado en cada dominio”⁸

Todo ello, ese camino tortuoso donde cada cuerpo, cada molécula puede responder independientemente a las variaciones que se producen en su entorno inmediato, debido a las energías nuevas que van apareciendo cada vez que te planteas la solución final, hacen del proceso gestual el método para llegar.

Se trata de ir liberando energías, al igual que lo hacían los pintores del “action painting”, donde el gesto del pincel, la forma de enfrentarse al lienzo, el estado de ánimo, iban condicionando las huellas pictóricas de aquellas obras que merecieron un lugar en nuestra historia.

Lo explica magníficamente J.M. Bonet en su artículo “Fuente y fuga: Mapa” donde describe la trayectoria artística de Juan Navarro Baldeweg desde sus inicios, matizando las influencias de las corrientes pictóricas que influían en su obra:

«En 1961, ya lo tiene claro: el expresionismo abstracto americano constituye la región pictórica de mayor intensidad, el Norte sin el cual resulta imposible una pintura de vocación moderna»⁹

La obra de Juan Navarro Baldeweg y su referencia a Pollock, tiene mucho de ese proceso gestual, de esa manera de aproximarse a la idea pre-concebida, de ese horizonte que serpentea, al igual que lo hace cuando te mueves en un tren y que atrapa todas las variables que van surgiendo a lo largo de su trayectoria, para conformar conjuntamente esa primera aproximación gráfica del boceto que va a estar vinculada no sólo a la idea de danza y ornamento como música de fondo o rumor visual, sino también al gesto espontáneo y sin predeterminación de la mano del pintor, que lejos

8 NAVARRO BALDEWEG, Juan, *El horizonte en la mano*, op.cit, pág 12

9 BONET, Juan Manuel: “Fuente y fuga: Mapa”, en el catálogo de la exposición *Juan Navarro Baldeweg, Pinturas y piezas. 1979-1980*, Galería Buades, Madrid, 1980, pág. 3.

de adoptar un significado banal, va a constituir un ámbito exclusivo del universo del artista, comenta Bonet.

"Cada variable se hace visible mediante una activación que le es propia. Desde los años 60 las vengo llamando "estratos", y es una noción que procede de Brancusi"¹⁰, comenta Juan Navarro Baldeweg en una conversación que establece con Luis Rojo de Castro. Y esos estratos se van superponiendo unos encima de otros durante todo el proceso artístico, tanto en horizontal como en vertical, como si planchas de una litografía se tratara, añadiendo capas u ocultando capas, que pueden no estar sujetas a un mismo plano físico, originando en su disposición varios horizontes visuales.

Pero existe un largo camino entre la idea preconcebida y los trazos originales de un proyecto con las formas finales construidas. El taller del arquitecto se convierte en un lugar de experimentación donde los primeros bocetos y maquetas a distintas escalas exploran las ideas nucleares del proyecto, que absorbe las energías recíprocas entre lo nuevo y el espacio circundante, sus proyectos atraen al tiempo que intensifican la experiencia de un lugar, la lectura del emplazamiento incluye tanto los rasgos naturales como los artificiales y se adapta al entorno en forma de abanicos, porque para Navarro Baldeweg el abanico es una obsesión, como así lo reconoce en la entrevista con William Curtis publicada en *El Croquis*¹¹, tiene que ver con la geometría radial, pero también con ese tema básico del "horizonte en la mano", con lo abierto y lo cerrado, con la interacción de la gente que se mueve por las terrazas retranqueadas, pero donde también el usuario nos ve a nosotros como parte de esa interacción, reconoce haberse quedado fascinado con la Opera de Essen de Alvar Aalto, que sugiere un abanico tanto abierto como cerrado. (Fig.23 y Fig.24)

Su acercamiento a la génesis de la obra arquitectónica contemporánea, se centra en la fase de creación e ideación del proyecto mediante el gesto, transmitiéndoselo así en la entrevista:

"De hecho me siento más cerca de Frank Ghery, especialmente del Ghery que declara "no sé nada de ordenadores", pero que ha empleado los ordenadores en su estudio en una fase posterior como medio de investigar formas que han surgido inicialmente de trazos hechos a mano, prácticamente garabatos."¹²

10 NAVARRO BALDEWEG, Juan: "Conversación entre Juan Navarro Baldeweg y Luis Rojo de Castro" en *La habitación vacante*, Col·legi d'Arquitectes de Catalunya, Demarcación Girona, Editorial Pre-Textos, col. "Pre-Textos de arquitectura", Valencia, 1999, pág. 12

11 CURTIS WILLIAM, J.R., "La arquitectura como una intervención en un Campo de energías", op.cit., págs. 13.

12 *Ibid.*, pág. 20.



Fig.23 y 24. Alvar Aalto, boceto e imagen del edificio de la ópera de Essen, 1988, Alemania

"El hilo discursivo de lo escrito avanza y retrocede sobre sí mismo, se trenza en torno a las primeras impresiones que accedieron a los sentidos", escribía Juan Navarro analizando la carta de Lord Philip Chandos, en el ensayo "Frenhofer y Lord Chandos".¹³

"Para Frenhofer el universo circundante es algo abierto en todas direcciones. La tarea del pintor ha de partir de un entendimiento de que todo está asediado por un sinfín de relaciones potenciales y de que cualquier cosa debe concebirse rodeada de extensión y continuidad, como ocurre en la visión de una esfera sin bordes. Nada existe sin relación a lo demás, nada en el ámbito de lo visual es rígido o fraccionable"¹⁴

Ese agotador trasiego de idas y venidas que presupone el proyecto como obra artística, origina en su terminación, no un horizonte, sino un abanico de horizontes, son horizontes de interpretación, visuales, complementarios, que se observan según la disposición del espectador frente a la obra final e intentan acercarlo a la experiencia, el ojo como mecanismo visual se encarga de acercar o alejar los distintos planos visuales y unirlos todos en esa única habitación de habitaciones que se hace común en todas las ramas del arte.

Me gustaría detenerme, llegado a este punto, a descomponer el "horizonte artístico" de la obra, si me permiten la licencia, entendido como sinónimo de un camino a largo plazo, desde su génesis y materialización hasta su estado definitivo, puesto que cada uno de los procesos se debe aprehender tal y como han sido generados por el artista, y de esa manera se deben contemplar en la obra terminada, puesto que cada uno nos conduce al siguiente, como si de una partitura se tratara.

El horizonte más lejano y que conlleva la génesis de la obra, aunque no siempre resulta fácil apreciarlo, se encuentra ligado profundamente al pensamiento intrínseco del autor, comenzando con una perspectiva lejana del emplazamiento del proyecto, donde las variables externas del entorno se perciben en toda su inmensidad y el arquitecto analiza todos los factores que lo rodean, plasmando posteriormente en dibujos las líneas maestras de su actuación; o en la elaboración de un cuadro, en el que los colores y las formas, en unos instantes previos, donde aún no han sido apreciadas por el raciocinio o la mera intelectualidad de la comprensión, entran en el juego de la plasticidad y de los impulsos del artista frente al lienzo en blanco; y por último, nos encontramos con la pieza bruta de materia, en la que el escultor, que ya vislumbra

13 NAVARRO BALDEWEG, Juan, "Frenhofer y Lord Chandos", en *Una Carta (De Lord Philipp Chandos a Sir Francis Bacon)*, Editorial Pre-Textos, Valencia, 2008. Pág 262.

14 *Ibíd.*, pág. 266.

en su interior la aparición previamente consolidada de la imagen, por excavación va mostrando la figura que existe en el interior de la misma, ayudado por pequeñas esculturas en yeso o cera que muestran un acercamiento a la escultura definitiva.

Maestros como Miguel Angel, Brancusi, Alejandro de la Sota, Matisse, o el mismo Juan Navarro Baldeweg, ya tiene concebida la apriorísticamente la ideación de la obra artística, que desarrollan en un proceso biunívoco del desarrollo proyectual.

“El artista verdaderamente grande no tiene concebida forma alguna que no yazca antes confinada en el bloque de mármol...”¹⁵

“Abogo por que nunca se dibuje una sola raya mientras nuestra obra no esté definida en el interior de nuestro cerebro”¹⁶

Un segundo acercamiento a la obra conlleva la aparición del usuario o espectador como partícipe del proceso artístico, como formando parte del mismo, es un horizonte a medio plano, en él ya se pueden observar sensaciones y emociones que el autor desea mostrar, y se plasman tanto en los proyectos como en las pinturas y piezas de escultura; el individuo situado al exterior o en el interior de la obra, ya concibe matices de la pieza acabada y recorre en el caso de la arquitectura, como distinción más clara entre las otras dos artes, los distintos campos ópticos que el arquitecto presenta, entramos en un horizonte visual.

(...) el carácter primordial de la arquitectura, el carácter por el que se distingue de las demás actividades artísticas, reside en su actuar por medio de un vocabulario tridimensional que involucra al hombre. La pintura actúa en dos dimensiones, aunque pueda sugerir tres o cuatro. La escultura actúa en tres dimensiones, pero el hombre permanece al exterior, separado, mirándola desde fuera. La arquitectura, por el contrario, es como una gran escultura excavada, en cuyo interior el hombre penetra y camina”¹⁷

En los dibujos de la Alcudia de Alejandro de la Sota, ya se percibe el hombre como partícipe de la arquitectura, aunque esta última forma parte del dibujo de una manera

.....

15 Miguel Angel. Citado en Rudolf Wittkower: *La escultura: procesos y principios*, Alianza Editorial, Madrid, 2014, pág 172.

16 Alejandro de la Sota. Citado en Juan Navarro Baldeweg: “Alejandro de la Sota construir, habitar” *Revista Minerva* nº3, IV Época, Circulo de Bellas Artes, Madrid, 2006, pág. 119.

17 ZEVI, Bruno: *Saber ver la arquitectura, ensayo sobre la interpretación espacial de la arquitectura*, Editorial Apostrofe, 1998, Madrid, pág. 19.

diluida,“(...)la cristalización de un flujo vital”¹⁸

En arquitectura, la perspectiva del dibujo y las técnicas de expresión gráfica, definen el lugar y su posición frente al ser humano, dan idea de la escala y de las condiciones climatológicas donde se ubica, orientación, soleamiento, vegetación, espacios servidos y sirvientes, permeabilidad, transparencia, materialidad, todos adjetivos capaces de ser apreciados por el visitante y que acaban de definir este segundo horizonte que se materializa a partir de los dibujos del proyecto, constituyen el acierto o no de la arquitectura en el contexto general, y son laboratorios de ideas que verifican en el transcurso de la obra, su veracidad.

En pintura y escultura, donde el espectador se sitúa fuera del plano de trabajo, el proceso se realiza desde el exterior, la inercia del proceso artístico, acelerado por la diferencia metodológica, como bien se sabe, acerca mucho más los tiempos y el proceso y resultado se funden en los últimos compases, verificando inmediatamente el resultado obtenido. (Fig.25, Fig. 26 y Fig.27)

El tercer horizonte se plantea desde el acercamiento, entramos en la proximidad de la obra de arte, donde se descubren los detalles de la arquitectura y los matices del pigmento y el cincelado de la obra escultórica, en la que se aprecia la materialización del proceso artístico, aquellas variables dependientes de la manera de hacer, del utensilio utilizado o del material a emplear. La técnica aparece entonces como la forma distinguible y calificativa de las corrientes artísticas, el detalle arquitectónico juega un papel principal y encerradas en su propia sub-habitación particular, también muestran ese universo complementario y su relación con todo el entorno, esa habitación de habitaciones. (Fig. 28, Fig. 29)

.....

18 Véase “Alejandro de la Sota construir, habitar” op. cit, En este artículo Juan Navarro Baldeweg, analiza entre otros, los dibujos de la Alcudia del arquitecto lerense, matizando ese aspecto del dibujo que define un espacio imaginado, lejos de su concepción formal y acercándose a la vida y al entorno general, a los elementos como generadores y posibilitadores de una vida, precisando una atención inusitada a lo que no es arquitectura; los elementos como la naturaleza, los personajes que aparecen, muestran una localización mediterránea, una forma de situarse según la localización del sol representado por unas gafas negras, no podemos encontrar la noción de obra, de objeto formalizado, todo se entrecruza y entreteje, como los hilos de la urdimbre en el telar.

Desde el punto de vista conceptual, continua escribiendo Navarro Baldeweg, le gusta especialmente una de las maquetas del proyecto de la Alcudia, donde todas las formas parecen extraídas de una materia continua, sin principio ni fin, como si hubiese que buscar la arquitectura a partir de lo que ya existe, como trabajando a partir de un bloque de materia, como si de una pieza de escultura se tratara.

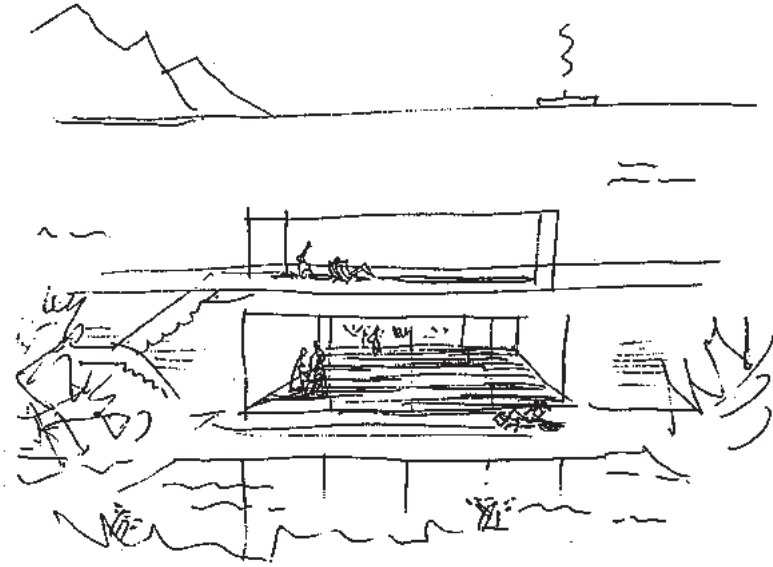


Fig.25. Alejandro de la Sota, Boceto para las Viviendas en Alcudia. Mallorca 1984

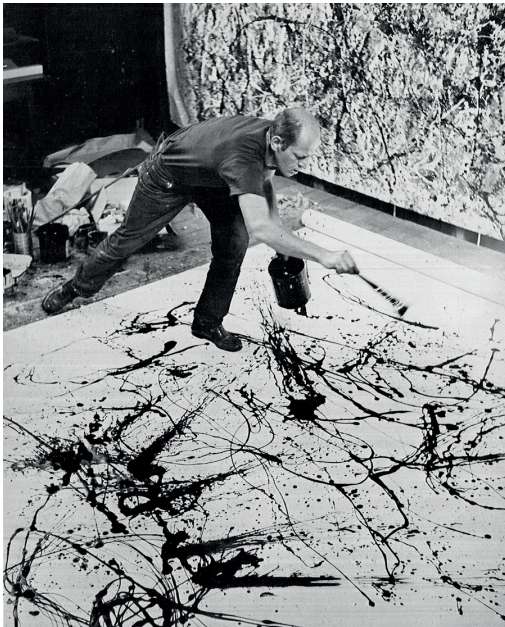


Fig. 26. Jackson Pollock, en su estudio y Fig.27. Brancusi trabajando en su taller con un modelo de "Columna infinita".

Durante el transcurso de los años 1995 a 1998, se suceden en el estudio del arquitecto, tres proyectos que por sus características agrupamos en este capítulo, ya que no solo tratan una pieza de arquitectura definida y acotada en su emplazamiento, sino que se interviene en el entorno que les rodea, proponiendo así un nuevo horizonte a la ciudad que les acoge.

Se trata del Centro de Estudios y Museo de Altamira en Santillana del Mar, que comienza en 1995, la Rehabilitación del Molino de Martos y Balcón del Guadalquivir en Córdoba de 1997, cuyas obras se solapan prácticamente a comienzos del año 2000, ambos construidos y finalizados y el proyecto no realizado para la Marina de Arrecife de 1998.

Son tres proyectos de horizontes lejanos, de dialogo con el entorno próximo y que llevan a plantearse grandes escalas de actuación, donde el hombre es partícipe desde la lejanía, observando todo el territorio, analizando las variables y las “analogías” que subyacen de las formas empleadas por el arquitecto, y que transmiten esa complementariedad de la que ya hemos hablado.

Se han incluido aquí por su clara relación arquitectura-paisaje, por ser el lienzo en blanco de una nueva actuación arquitectónica de modificación del territorio, entendiéndolo como génesis del proyecto y paso previo y necesario al proceso proyectual, así como por la necesidad de enfrentarse a su complejidad y saber verlo de otra manera, como solo sabe hacerlo Navarro Baldeweg, razonando y convenciendo a las administraciones de la necesidad de hacerlo por su naturaleza singular.



Fig. 28. Juan Navarro Baldeweg, *Cabeza riente*, detalle, Acrílico sobre lienzo, Colección particular, 1983



Fig. 29. Juan Navarro Baldeweg, *Escalera de los Molinos del Río Segura*, detalle, 1983

2.0.1 Centro de Estudios y Museo de las Cuevas de Altamira

El Centro de Estudios y Museo de las Cuevas de Altamira (1994-2001), cerca de Santillana del Mar (Cantabria), está organizado para adaptarse a la pendiente y a los contornos del terreno, orientando las vistas hacia el Norte, hacia el mar que se vislumbra a lo lejos. El proyecto se concibe desde un horizonte lejano, desde su exterior, donde un plan de actuación previo planteado por el arquitecto cántabro, define los condicionantes óptimos para la preservación de la cueva original y el ámbito de actuación de los nuevos edificios y el museo, así como los accesos al mismo desde la localidad próxima de Santillana del Mar, incluyendo nuevas infraestructuras y aparcamientos para vehículos y autobuses y ampliando el actual recinto de 6 hectáreas a otras 10 mediante la expropiación de nuevos terrenos donde se incorporan 22.000 metros cuadrados de superficie de nuevo arbolado.

Los primeros bocetos nos introducen en un paisaje ondulante donde los trazos emergentes de los caminos que serpentean entre los campos circundantes, son parte importante en el proceso proyectual, se adaptan al terreno, ramificándose para encajarse dentro de la orografía, escondiéndose entre la vegetación de árboles donde se ubican las bolsas de aparcamiento de visitantes y el edificio como encajado en la tierra se organiza en forma de terrazas escalonadas que se asoman al paisaje. (Fig.30 y Fig.31)

Este horizonte lejano que se encuentra el arquitecto, como primera aproximación al emplazamiento, activa las energías del entorno que le rodea, las variables que le llegan son numerosas y la visión del exterior como punto importante a la hora de ubicar el futuro museo, se fija en el cerebro del artista y marcan la importancia del acierto de una nueva arquitectura. Esas variables pesan y tienen que ser llevadas a la obra arquitectónica que las ordena y posteriormente las muestra, al igual que los pintores que a través del juego de luces y sombras, definen esa ventana a cual asomarse. (Fig.32, Fig.33)

La posición del museo, que deja entrar la luz de Norte, propicia ese juego interior de luces y sombras que van modelando las distintas estancias, al igual que los paisajistas modelan los elementos que se encuentran en la naturaleza aglutinándolos con esa sustancia hecha de luz, que sostiene y fundamenta la unidad de lo visual, como citaba Navarro Baldeweg en su discurso. (Fig.34, Fig.35)



Fig.30. Juan Navarro Baldeweg, boceto Museo de las Cuevas de Altamira, Santillana del Mar, Cantabria. 1995.



Fig.31. Imagen aérea.

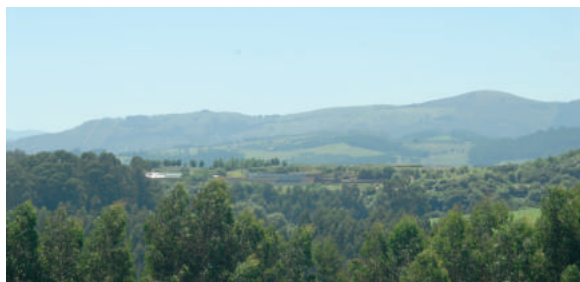


Fig.32. Vista lejana con el Museo de Altamira al fondo.



Fig.33. Imagen de las cubiertas vegetales y los lucernarios de las salas de exposiciones asomándose al paisaje y dejando entrar la luz.



Fig.34. La luz de Norte entra en las salas de museo desde la zona superior deslizándose por las grandes losas que emergen como lucernarios.



Fig.35. Pasillo de acceso a la zona técnica del museo, con la entrada de luz.

Me quiero parar en esta obra de Agustín Riancho¹⁹, uno de los más conocidos paisajistas cántabros, para observar como la luz define la materialidad y la geometría de las casas de este pequeño pueblo, en un emplazamiento que podría asemejarse al estudiado, con sus cordilleras al fondo y la vegetación dispersándose por las laderas de las colinas y formando parte de la arquitectura construida. Los colores del lienzo definen a la perfección la luz de mediodía que tamiza unas sombras oscuras en el suelo y define el paisaje montaños. (Fig. 36)

La reproducción de las antiguas cuevas, con sus pinturas del Paleolítico, ocupan el volumen principal del proyecto que aparece excavado en la roca, como si de una cueva real se tratara, originando unas vistas al exterior limitadas por la vegetación que se contempla desde su interior, porque esa es la sensación del habitante de las cavernas, ése era su visión del mundo exterior y así nos lo quieren contar, de ella nacen los dedos que forman el resto de del museo donde se alojan las salas de exposiciones temporales y permanentes, la sala de usos múltiples, la sala de actos y un restaurante que prolonga su uso al exterior. (Fig.33, Fig 37, Fig. 38 y Fig. 39)

Y todo esto vendría a colación con el término de horizonte como campo óptico, bien desde el exterior como del interior; las sensaciones que se producen al acercarnos al terreno donde proyectar, al pasar de una habitación a otra, es como si se abrieran diferentes campos ópticos, diferentes horizontes o panoramas que se presentan entrelazados y deben ordenarse para conseguir el equilibrio en el campo gravitatorio. Cada uno de ellos hace relación a las variables a las que son afectadas, el horizonte

.....

19 Agustín Riancho y Gómez de la Mora (Entrambasmestas, Luena, 16 de noviembre de 1841 – Alceda, Corvera de Toranzo, 26 de septiembre de 1929), fue un pintor español. Destacó como pintor de paisajes. De origen campesino, comenzó a formarse como dibujante en Santander (Cantabria). A los diecisiete años, gracias a una suscripción popular, acude a estudiar a la Escuela de Bellas Artes de San Fernando (Madrid), siendo alumno del paisajista Carlos de Haes. Por indicación de éste, continúa estudios en Amberes (Bélgica), con Jean-Pierre-François Lamorinière (1862 - 1867). Después reside en Bruselas (1867-1883), época en la que entra en contacto con la Escuela de Barbizon, de la que recibe una gran influencia. Participa en el Salón de Amberes (1873) y en la Exposición Internacional de Bellas Artes de Namur (1874). De regreso a España, pasó cinco años en Valladolid pintando en Tierra de Campos. En 1901 se instaló definitivamente en Entrambasmestas, donde se dedicó a pintar el paisaje montaños. En un primer momento, lo pinta de una manera realista. A partir de 1923 su estilo evoluciona hacia formas más personales, reflejando no tanto el paisaje como la impresión que éste provoca en el pintor. Aunque vive aislado en su pueblo natal, participa en varias exposiciones, tanto colectivas como individuales, estas últimas, en 1922 y 1923. Recibió un homenaje en Santillana del Mar en 1928. Falleció en 1929, en la casa de su sobrina en la localidad de Alceda en Corvera de Toranzo.



Fig. 36. *Mes de abril*. Agustín Riancho y Mora [19 x 30]. Óleo sobre tabla. Colección Caja España.



Fig. 37. Vista superior del volumen de la neo-cueva, inmersa en el paisaje cántabro.



Fig. 38. Vista superior del volumen de las cubiertas ajardinadas, inmersa en el paisaje cántabro.



Fig.39. Imagen de la cristalería que cierra la neo-cueva, reproduciendo la visión que se tiene desde dentro.

visual, el gravitatorio, el de la percepción, situándose el sujeto entre ellos y el objeto. No es lo mismo el horizonte para el arquitecto, que quizá recoja muchas más variables, que el horizonte del pintor, que desde una posición más vertical frente al lienzo, percibe un horizonte más estático, pero que intenta envolver al espectador y encerrarlo en su habitación.

"de manera que la arquitectura es una especie de cruce de horizontes, es un cruce de variables físicas o energéticamente experimentables"²⁰

Y esas energías se traducen en sensaciones al adentrarnos en ellas, aparecen ante nuestros ojos múltiples horizontes visuales, en su alianza con lo construido. Volviendo al tema del Museo de Altamira, el visitante comprende su descenso hacia las grutas, hacia lo desconocido, como si de un hallazgo se tratara, se convierten por un momento en parte de la arquitectura y de la historia, a la espera de hallar lo que andaba buscando, conceptualmente se entiende su hallazgo como un teatro colgado para su representación, se ven los cables colgados que mantienen la reproducción de las pinturas, pero el horizonte sensorial es más fuerte y el visitante se siente atraído a ello. (Fig.40, Fig.41)

20 NAVARRO BALDEWEG, Juan: *Conversaciones con estudiantes*, Editorial Gustavo Gili, Barcelona, 2011, pág. 44.



Fig.40. Imagen de los cables que sostienen la neo-cueva con vistas del paisaje exterior.



Fig.41. Imagen de los cables y el techo que sostienen la neo-cueva, desde la zona técnica del museo.



Fig.42. Fotografía del margen derecho del río Guadalquivir, donde se sitúa el Molino de Martos, en los años 50, en una de las crecidas del río.



Fig.43. Ilustración de Carlos González-Ripoll Jiménez, que evoca los años 50 donde aparece el Molino de Martos, como lugar de recreo de los cordobeses.

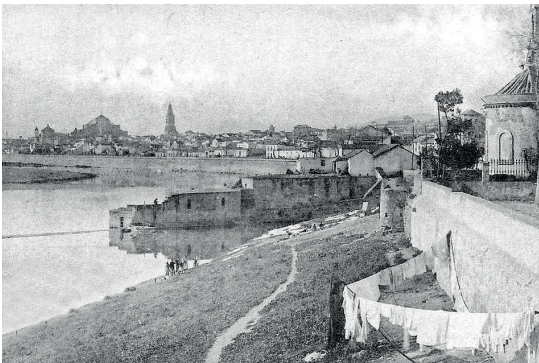


Fig.44. Fotografía del margen derecho del río Guadalquivir, donde se sitúa el Molino de Martos, en los años 50.

2.0.2 El Molino de Martos y el Balcón del Guadalquivir

69

Una nueva actuación esta vez en Córdoba, vuelve a conjugar lo arquitectónico y lo urbano creando así un nuevo territorio para la ciudad, un antiguo molino de piedra para grano se convierte en el artista y espectador frente al lienzo que se encuentra delante, un ojo que mira en todas direcciones buscando los distintos horizontes que le surgen a su paso.

El molino que se focaliza como ombligo de toda una actuación, oculto tras muchos años por una muralla construida para evitar las subidas del Guadalquivir, desde donde se miraba el río, como se aprecia en las imágenes que acompaño y que fue también embarcadero y sitio de baños para la población cordobesa, entiendo que sugiere una actuación que el arquitecto desarrolla en su proyecto como génesis de partida y activación de horizontes, incorporando en el mismo las piscinas que posteriormente comentaremos y el Club de Remo al final del paseo. (Fig.42, Fig.43, Fig.44)

En 1997 la ciudad de Córdoba encarga al arquitecto Juan Navarro Baldeweg, la rehabilitación de un antiguo edificio, el Molino de Martos, y la regeneración urbana de una zona de 11,5 Hectáreas de terreno, dentro del llamado "Plan del Río", aprobado en 1992, consistente en la regeneración de las riberas, ya que la vegetación había acabado desbordando al propio río al que ocultaba en muchos puntos, tapando imágenes características de la ciudad que había perdido su propio reflejo en el espejo en el que se miraba. Misión imposible era ver desde una orilla la otra, encontrar los molinos en la distancia y vislumbrar con claridad los contornos de los monumentos.

„. Conservo de mi infancia el recuerdo de mis sosegados años cerca del Guadalquivir, de su molino, aguas abajo de La Calahorra, y de su embarcadero, vecino del de Martos; fueron años de plenitud y de calma. Los molinos vivían como a la sombra de una gloria, adquirida en pasados siglos y, ahora, mueren recubiertos y cubiertos de salvajes masas arboladas.

Mi río parece una persona anciana, retirada del mundo, escondido entre choperas descamisadas, que avanza pausadamente hacia el progreso incesante de su propia muerte. Este río se ha distinguido siempre por una enorme desconfianza hacia sus cordobesas riberas, debido a las intrigas de espadañas y choperas. Los ojos de su puente viejo se tienen que agrandar para poder ser contemplados desde la ronda de Isasa e incluso desde el malecón sur de Miraflores²¹ (Fig.45)

El concepto de abanico se vuelve a repetir en esta intervención, basta con mirar la planta general de la actuación para observar que en todo el ámbito surgen tres niveles de acercamiento y direccionalidad, como la mano que estira sus dedos para

.....

21 RODRIGUEZ ALCAIDE, José J., Catedrático emérito Universidad de Córdoba, "Salvaje Naturaleza", art. Publicado en el *Diario de Córdoba*, el 9 de Diciembre 2012.



Fig.45. Vista antigua del margen derecho del río Guadalquivir, oculto tras la vegetación, donde se iba a situar el Molino de Martos.



Fig.46. Vista aérea de las obras del Balcón del Guadalquivir durante las obras. Imagen de archivo 2002.



Fig.47. Vista aérea de las obras del Balcón del Guadalquivir. Imagen de archivo 2004.



Fig.48. Vista aérea de las obras del Balcón del Guadalquivir en la actualidad.

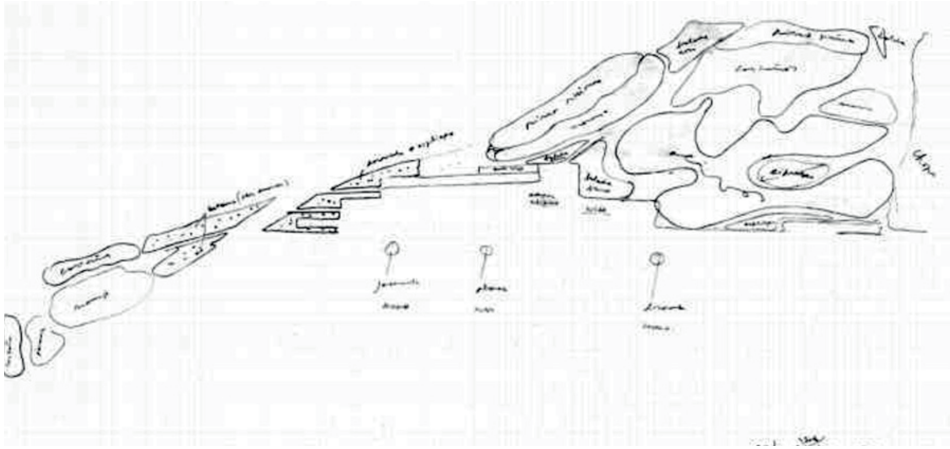


Fig.49. Croquis de organización del balcón del Guadalquivir.

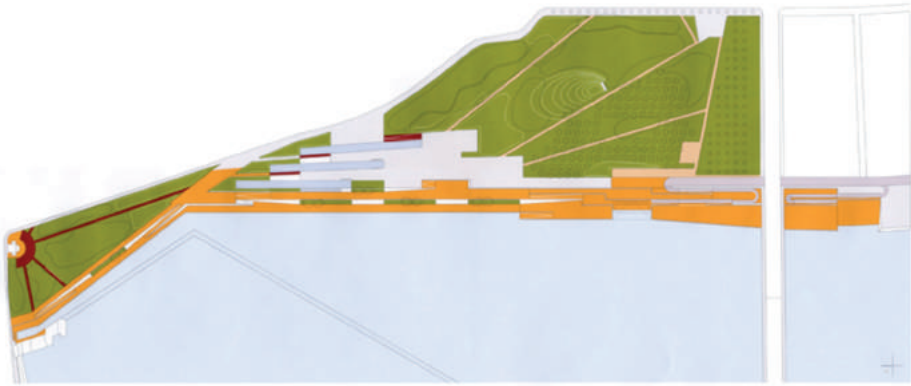


Fig.50. Planta de la actuación.

alcanzar aquello que desea. El horizonte se multiplica exponencialmente a la vez que nos movemos en este nuevo territorio, desplegándose desde la Ermita de los Stos. Mártires y el Molino de Martos, hasta el Puente del Arenal. (Fig.46, Fig.47, Fig.48)

Un primer abanico surge desde la ermita de los Stos. Mártires, conectando la ciudad antigua con la nueva intervención, como entrada al nuevo territorio, pero lo curioso es que lo hace de una manera ortogonal al parque lineal, como indicando una conexión visual preexistente, un horizonte que se entrelaza con los nuevos, de hecho en los primeros croquis no aparece tal conexión, es algo encontrado que hay que incorporar.(Fig.49)

El segundo abanico nace desde el Molino de Martos y nos lleva a la parte central del parque que se despliega por medio de tres estanques conectados descendiendo hacia el río y que acercan la experiencia de la proximidad del agua hasta las cotas altas de la avenida Compositor Rafael Castro. Entre estas láminas de agua se disponen unos puentes sobre planos inclinados por los que se vierte el agua de un estanque a otro.

El tercer abanico se abre paso en la extensa zona verde y arbolada y conduce a los distintos puntos de contacto con el estadio, el espacio de la feria y con el club de remo que se inserta en el escalón más bajo. Está previsto que este club entre en funcionamiento cuando se construya el azud que permitirá el desarrollo de actividades deportivas en esta zona del río. (Fig.50)

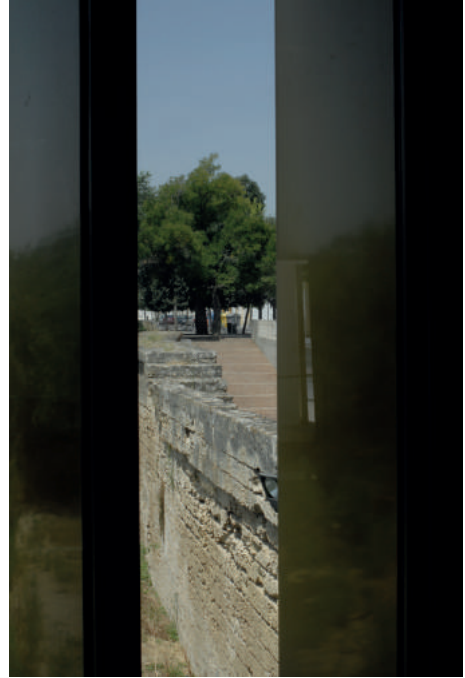
No sólo el horizonte visual óptico, como reconocimiento del territorio del que forma parte y que ordena el paisaje tiene cabida en el proyecto global, existen además unos horizontes sensoriales que nos retrotraen a otros tiempos, como antes citaba, unos signos que activan energías del entorno, en este caso el agua, elemento importante en el discurso teórico del arquitecto, y que recuerda el tiempo en el que los bañistas disfrutaban de las aguas del río y que se materializa en las piscinas proyectadas, agua en la tierra y agua en el lecho a la vez que se van desbordando como lo hacía el río hasta su cauce, de una a otra, además de permitirnos la contemplación desde la cota superior de la avenida.

En este óleo de Romero Barros²², pintor onubense afincado en Córdoba, vemos

22 Rafael Romero y Barros (Moguer, 30 de mayo de 1832 - Córdoba, 2 de diciembre de 1895) fue un pintor español, padre y profesor del también pintor Julio Romero de Torres. Con tan solo tres meses, sus padres se trasladaron a Sevilla por razones laborales. A los doce años cursa estudios en la Universidad Literaria de Sevilla, estudiando Latinidad y Filosofía entre los años 1844 y 1847. Por estas fechas inicia sus primeros balbuceos pictóricos, en serio, con el paisajista sevillano Manuel Barrón y Carrillo, conviviendo con los artistas y amigos Valeriano Domínguez Bécquer, Antonio Cabral Bejarano, José Roldán Martínez, Manuel Rodríguez de Guzmán y los hermanos García Espaleto. De su maestro tomará bastantes influencias; una de ellas decisiva en el posterior desarrollo pictórico de Rafael, se trata del gusto por el paisaje. De espíritu extremadamente sensible, llegó a interesarse por el arte en todas sus facetas. Pintura y docencia son actividades que ya no abandonará nunca, a las que unió su facetas como restaurador, conservador y crítico de arte. En 1862 marchó a Córdoba para dirigir el Museo Provincial de Pintura. Fundó la Escuela de Música y de Escuela Provincial de Bellas Artes, organizando y dirigiendo además el Museo Arqueológico. Fue un autor prolífico escribiendo numerosos artículos que publicaba en la prensa diaria y en diversas revistas especializadas. Al hilo de esta labor como profesor y director de escuela, de sus enseñanzas particulares y de su pasión por la escritura, Romero Barros será el encargado de conservar y restaurar las obras del pasado. Esta labor de restauradora la realizaba en salas habilitadas en el propio Museo. Restauró obras de Valdés Leal, Palomino, Saravia, Antonio del Castillo, Rivera, Zambrano, Alfaro, etc. También se ocupaba de hacer copias de estos maestros; la más conocida es la que hizo de Antonio del Castillo, titulada "Calvario". Pero sin duda, la restauración más importante que dirigió fue la de la imagen de la Virgen de Linares, datada en el siglo XIII.



Fig.51. Rafael Romero Barros, *Domingo en Córdoba a orillas del Guadalquivir*, Óleo sobre tabla, 38cm x 55,5 cm, Museo de Bellas Artes de Córdoba.



Figs.52, 53. Vistas desde la sala de exposiciones de la Mezquita y el acceso al Molino de Martos.

una escena cotidiana de la época, cuando las barcas atravesaban a la otra orilla del río contemplando a lo lejos la elevación de la Mezquita de Córdoba y la Catedral. Ese horizonte temporal, se intuye en esta obra de Juan Navarro Baldeweg, cuando dentro de toda la actuación de reorganización del territorio sugiere la creación de un pabellón de remo, al final del paseo, que actualmente aún sigue inutilizado. La visión del complejo histórico de la ciudad, se repite desde el pabellón de exposiciones en el Molino de Martos, entre cuyas ventanas como si un negativo de fotografía se tratara, fotograma a fotograma, se recorren 180 grados de visión, apreciando toda la nueva actuación y la masa construida de la Mezquita-Catedral. (Fig.51, Figs.52, 53)

Desde el interior se percibe la idea de estar en una cámara de cine donde se van sucediendo diferentes escenas de la ciudad, separadas por las elementos verticales que definen la sala de exposiciones, con ese color amarillo, tan predominante en la zona del río, esperando a que el movimiento las transforme en un relato cinematográfico, tal como sucede en el "zoótrofo"²³ Sería como captar y procesar, todos los horizontes visuales existentes dentro de la misma habitación imaginada por el arquitecto, como el interior de su cabeza desde donde se procesan y examinan todas las variables del proyecto y centro de sabiduría del hombre. (Figs.54, Figs.55)

Desde el exterior, Juan Navarro me cuenta en una de las entrevistas mantenidas en su estudio de Madrid, que la imagen que le vino a la cabeza cuando se encontraba en la fase de creación del proyecto, era una noria dispuesta en horizontal, lo que vuelve a llevarnos a aquella imagen de antaño de los molinos tan repetidos en toda la cuenca del Guadalquivir, aquel horizonte sensorial que activa los signos del proyecto.²⁴ (Fig.56, Fig.57, Fig.58)

23 Denominado en inglés zoetrope o daedalum, máquina estroboscópica creada en 1834 por William George Horner, compuesta por un tambor circular con unos cortes, a través de los cuales mira el espectador para que los dibujos dispuestos en tiras sobre el tambor, al girar, den la ilusión de movimiento.

Fue un juguete muy popular en la época y uno de los avances hacia la aparición del cine que se crearon en la primera mitad del siglo XIX. Fueron famosos, fue una inspiración para la creación de lo que hoy conocemos como cine ya que es el mismo principio, una sucesión de imágenes que cuentan una historia.

24 Yo le comente que mirando la planta de distribución del Molino me recordaba a la escultura "Ventana", a lo que me contestó que en efecto, el proyecto coincidió cuando estaba en pleno proceso de creación de dicha pieza por lo que el trasvase de la arquitectura a la pintura y viceversa se podía haber dado. Aspecto que desarrollaremos en capítulos posteriores.

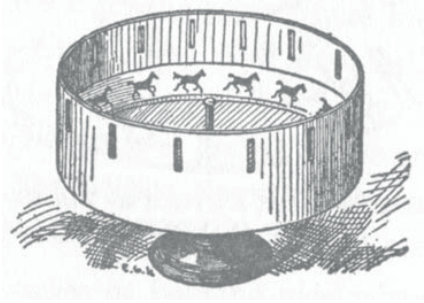


Fig.54. Imagen del Zoótopo.



Fig.55. Vista interior de la Sala de Exposiciones



Fig.56. Vista exterior de la Sala de Exposiciones.



Fig.57. Vista exterior del Molino de Martos desde el Balcón del Guadalquivir.



Fig.58. Imagen de un Molino de Agua.

2.0.3 Proyecto para la Marina de Arrecife

Mi visión de la arquitectura para Arrecife es una interpretación personal que responde a muchos impulsos (...) En esta propuesta subyacen, por tanto, motivaciones que surgen del deseo de cumplir un programa de necesidades así como posibilitar una vida más satisfactoria y placentera a los ciudadanos contando con el maravilloso ambiente natural de Arrecife que debe ser tratado con la mayor delicadeza.²⁵

Con estas palabras comenzaba el texto de la explicación de la propuesta urbanística presentada por Juan Navarro Baldeweg asesorado por el profesor Simón Marchan Fiz, para la rehabilitación del borde litoral de la capital, promovida por la fundación Cesar Manrique.

La exposición de los trabajos, que contaba además, con las propuestas de Carlos Jiménez, asesorado por el profesor Luis Fernández Galiano y Enric Miralles con el profesor Ignasi de Sola-Morales, se denominó *Tres propuestas para pensar la ciudad*, y se inauguró el 17 de Noviembre de 1998, en Arrecife (Lanzarote). La muestra se organizó en cinco salas. La primera recogía imágenes fotográficas y audiovisuales de la ciudad en la primera mitad del siglo XX. La segunda presentaba la imagen actual de la crisis de Arrecife. Por último, y en tres espacios independientes, se exponían las propuestas de intervención en el litoral realizadas por los arquitectos.

La propuesta de Juan Navarro Baldeweg, prolongaba el paseo marítimo de la ciudad y reordenaba la actual zona portuaria pesquera y comercial, "Arrecife como tapiz" era la propuesta presentada por el arquitecto cántabro, y en esta como en los dos proyectos anteriores, el horizonte tiene su cabida. (Figs.59)

"La costa, que es baja, avanza y retrocede y lo envolvente se transforma en lo envuelto, lo positivo en negativo, figuras de tierra en figuras de agua. Contemplamos esa tensión dual de emergencias terrestres y áreas marinas."²⁶

El proyecto que contemplaba la reordenación del borde litoral de la capital, incluía la diferenciación del muelle pesquero y muelle deportivo, abriendo el espigón del puerto de Naos, remodelándolo por dragados y rellenos, accediendo al mismo desde su parte central, como dividiendo las aguas y la actividad de los puertos, creando un

25 NAVARRO BALDEWEG, Juan, "Arrecife como tapiz", *Proyecto Marina de Arrecife. Tres propuestas para pensar la ciudad*, Edita Fundación César Manrique, Madrid, 2002, pág. 121.

26 *Ibidem*, pág. 123.

rompeolas paralelo a la ciudad; con ello se produce una apertura progresiva de las visuales al acercarnos al borde del litoral, permitiendo al peatón el acceso a la parte superior del puerto y pasear libremente por la parte alta del espigón, acercando de ese modo la ciudad al mar. En el interior del puerto deportivo queda emplazado parte del antiguo puerto descubierto que serviría para el acceso a pequeñas embarcaciones adentrado el mar a la ciudad, como si una plaza de agua se tratara, manteniendo una función urbana parecida al Charco de San Ginés.

Un auditorio como la proa de la ciudad se sitúa en el Islote del Francés, blanco de forma estrellada, dialogando con la roca oscura del rompiente que nace del agua, y enmarcado por los castillos de San Gabriel y San José, enfrenteado con él, un Museo del Mar con acceso desde una plaza cubierta sobre agua, muestra los barcos flotando en las tranquilas aguas de la boca del charco, donde una pasarela peatonal sobre el agua conecta ambos lugares, en un estado perfecto de equilibrio. (Figs.60)

*"El suelo es considerado como un estrato constructivo siempre presente y trabajado como un bajorrelieve desde el proyecto"*²⁷

Así la ciudad se resuelve siguiendo la pauta característica e identificable en Arrecife de las piezas prismáticas blancas, como de tiza de las edificaciones, jugando con el color en los patios, con tonos rojos, ocre y azules. Entre ellas espacios ajardinados y el Parque de las Salinas que se convierte en un jardín con flora autóctona canaria que llega hasta el puerto comercial, creando así entre todos los elementos una trama tejida con hilos de agua que configuran un tapiz en su totalidad.

*"Cualquier objeto construido es como la figura de un tapiz hecho con hilos que van de uno a otro lado de la urdimbre. Por leyes generativas, de conexión, y por el orden de elaboración, se crean figuras, cuya naturaleza revela un conjunto de variables: los hilos. (...) Al observarlo adecuadamente, se revela una trayectoria hacia fuera que llena el espacio que lo trasciende, queriendo ocuparlo todo.(...) A la mirada convencional se le ofrecen objetos recortados o aislados, pero lo que ellos "no son" tiene tanta o más relevancia. Pretendo que, en cualquier construcción, el ensamblaje de los componentes ponga de manifiesto que éstos son cortes, fragmentos o secciones en un mundo esencialmente continuo."*²⁸

Así se puede entender el proyecto de Arrecife, como un conjunto de elementos que

27 Ibidem, pág. 127.

28 NAVARRO BALDEWEG, Juan, *La habitación vacante*, op.cit, pág 39

consiguen aglutinar como hilos de una urdimbre la variedad de edificaciones y usos que surgen en la propuesta, desde la pasarela que conecta y refuerza la entrada del charco de San Ginés, donde dos centinelas guardan la entrada mediante figuras de luz enfrentadas, de las que hablaremos más adelante, el malecón que como dedos de una mano que intenta agarrar los extremos de la costa, el agua como aglutinadora de todas las fuerzas que entran y salen de la tierra, creando ese juego de concavidad-convexidad, negativo-positivo, lleno-vacío, y el ajardinamiento de los patios y zonas residenciales que conecta con el gran parque, todos son elementos aglutinadores de una heterogeneidad abrumadora, pero conectados por una línea común de actuación.

(Fig. 61)

Esta idea de tapiz, de elementos conexionados y heterogéneos, me lleva a pensar en las obras del pintor canario Manolo Millares²⁹, donde la arpillera como base o estrato, lleva superpuesto las telas que configuran un nuevo horizonte de textura y color, un horizonte también heterogéneo unido por la cuerda que lo sujeta y lo aferra al soporte, dejando huecos en las telas como un juego interior exterior, lleno-vacío... (Fig. 62)

En su corta estancia en Arrecife, el pintor canario escribió:

“Cuando hablo de mi estancia en Lanzarote parece que el tiempo se detuviera perdiendo sus límites como de haber pasado allí gran parte de mi infancia. Y sin embargo, solo estuvimos en la isla dos años escasos. Es evidente, pues, que el momento fue muy importante en mi desarrollo mental y en el campo de las experiencias vivenciales. La isla de Lanzarote no solo fue un descubrimiento sino un motor de mis primeras aficiones. Se explica así esa sensación de intensidad de tiempo y fijaciones. El mar nuevamente en mi vida; pero no de bordes con arenas ni de casas de bañistas, sino un mar vivo, habitado y útil, identificado al vivir cotidiano de los hombres.”³⁰

29 Manuel Millares Sall, más conocido como Manolo Millares, fue un pintor y grabador español del siglo XX, nacido en Las Palmas de Gran Canaria el 17 de enero de 1926 y fallecido en Madrid el 14 de agosto de 1972. Entre 1936 y 1938 la familia Millares vive en Arrecife (Lanzarote), realizando entonces sus primeros dibujos del natural.

Cofundador del Grupo El Paso en 1957, en sus inicios pintó paisajes, cuadros de figuras y autorretratos cuyo estilo recuerda a los de Van Gogh. Desde 1949 se dedica a la pintura abstracta. Realizaba sus obras con sacos agujereados, tela de arpillera, como evocación de las telas con las que se envolvían las momias guanches, descubiertas por el pintor en el Museo Canario y cuerdas en las que pegaba objetos sacados de la basura. Los materiales citados eran luego cubiertos con capas chorreantes de pintura. Las obras de Manolo Millares, estaban ya representadas, en la década de los sesenta, en los museos más importantes de arte contemporáneo del mundo.

30 MILLARES SALL, Manuel, citado por Juan Manuel Bonet en *Millares*, Catálogo de la exposición Centro Atlántico de Arte Moderno, Ediciones Tabapress, Gran Canaria, 1992, pág 15.



Figs59. Imagen aérea de Arrecife con zona del proyecto marcada; A: Charco de San Ginés; B: Islote del Francés; C: Castillo de San Gabriel; D: Boca del Charco de San Ginés; E: Castillo de San José.



Fig.60. Maqueta del proyecto de Arrecife de Juan Navarro Baldeweg, donde se aprecian en los extremos, los dos castillos, en el centro la zona de nueva ocupación residencial y su eje hacia al nuevo espigón y el Parque de las Salinas junto a la zona residencial.

Es ese mar que nos describe Juan Navarro en su introducción al proyecto, que avanza, retrocede y envuelve, generando esa energía de emergencias terrestres áreas y marinas, que el arquitecto aprovecha para crear en sus piezas la entrada de barcos a la exposición sin ninguna otra barrera que su propia presencia material, sin nada que la perturbe, un agua que entra y sale por su propio movimiento, creando así esa continuidad en el proyecto, esa línea de unión de lo proyectado, ese nuevo horizonte.

En una conversación mantenida con Simón Marchan Fiz, me comentaba su asombro y curiosidad al entender que las obras de Navarro Baldeweg, siempre buscan “analogías” que denotan su quehacer artístico y que el profesor Marchán Fiz reconoce no encontrar en ningún otro arquitecto, desde que los rossianos³¹ plantearon analogías con la historia. Analogía es aquello que tiene algo en común y algo que lo separa, pero que lo puedes formalizar con una familia determinada, explicaba el profesor Marchán. De

.....

31 En el transcurso de la historia de la arquitectura contemporánea, se suceden a finales de los 50 principios de los 60, ejemplos ligados a un estilo arquitectónico, donde se revisa la historia a lo largo de varios períodos, no como rechazo al código del Movimiento Moderno, sino a poder enriquecerlo con virtudes de movimientos más antiguos, desarrollando así un lenguaje que entre en continuidad con él. Enter ellos, Aldo Rossi, que con la publicación de su libro en 1966, *La arquitectura de la ciudad*, estructuró su obra a base de elementos arquitectónicos históricos que pudieran recordar, y sin embargo trascender, los paradigmas racionales de la Ilustración y las formas puras postuladas en la segunda mitad del XVIII por Piranesi, Ledou y Boullé.

Aldo Rossi nació en Milán en 1931 y culminó sus estudios de arquitectura en el Politécnico de Milán en 1959, ya desde sus primeros proyectos mantiene una propuesta de trabajo a través de la concepción abstracta del tipo, reducido a formas geométricas puras. Conceptos como la ciudad análoga, tipo, morfología, monumento, propuestos en su libro, lo llevan a relacionarse con los métodos de análisis de la lógica. En su artículo “La arquitectura análoga” publicado en la revista *2C: Construcción de la ciudad*, Rossi define el concepto de analogía “la analogía es un modo de entender de una manera directa el mundo de las formas y de las cosas, en cierto modo de los objetos, hasta convertirse en algo inexpresable si no es a través de nuevas cosas. En la correspondencia entre Freud y Jung, éste define el concepto de analogía del siguiente modo”. *...He explicado que el pensamiento lógico es el pensamiento expresado en palabras, que se dirige al exterior como un discurso. El pensamiento analógico o fantástico y sensible, imaginado y mudo, no es un discurso sino una meditación sobre materiales del pasado, un acto volcado hacia dentro. El pensamiento lógico es pensar con palabras. El pensamiento analógico es arcaico, no expresado y prácticamente inexpresable con palabras. En esta definición creo encontrar así mismo un sentido distinto de la historia; vista no como cita sino como una serie de cosas, de objetos de afecto (oggetti d’affezione) de los que se sirve el proyecto o la memoria.”*

En su segundo libro *Una autobiografía científica*, Rossi escribe, *Mostrar la arquitectura por medio de los elementos que le eran propicios significaba enfrentarse al problema de una manera científica, eliminando toda la superestructura, el énfasis y la retórica que se le había añadido en los años de las vanguardias. Se trataba, por tanto, de acabar con un mito, de volver a colocar la arquitectura entre las artes figurativas y la ingeniería.*

Para una mayor comprensión del tema remitirse a : DE FUSCO, Renato, *Historia de la arquitectura contemporánea*, Ed Hermann Blume, Madrid, 3ª ed española, 1986, págs 445-469; FRAMPTON Kenneth, *Historia crítica de la arquitectura moderna*, Ed. Gustavo Gili, Barcelona, 3ª ed española, 1987, págs 297-305; ROSSI Aldo, “La arquitectura análoga” *2C: Construcción de la ciudad*, nº2, Ed. Salvador Tarragó, Abril 1975, págs 8-11; ROSSI Aldo, *Autobiografía científica*, Ed. Gustavo Gili, Barcelona, 1984, el texto transcrito aparece en la pág 99.

ahí su diferencia con la contaminación, que es mas icónica, mientras que la analogía es básicamente estructural. Así un cuerpo minimalista y una forma arquitectónica minimalista, tiene como analogía estar obedeciendo al mismo proceso configurador, pero no tiene nada que ver lo que luego separa a un cuerpo minimalista de un cuerpo arquitectónico. Un cuerpo minimalista no es nada ni en escala ni en funciones, ya que no tiene ninguna, es una estación completa, mientras que la otra tiene que conciliar aquello que le diferencia³².

Analizando estas tres obras planteadas, aunque podríamos abrir el campo a todas las obras del arquitecto, nos damos cuenta la revisión de elementos que se pueden encontrar, transformadas por el uso, disposición e incluso por su configuración y disposición en el territorio, que hablan de analogías generadoras de nuevos espacios proyectuales. Hemos visto un molino transformarse en un mirador a través de sus aspas, losas que emergen del terreno, creando aberturas y huecos por donde pasa la luz, de la misma manera que las grietas de una montaña se abren al horizonte, y elementos estrellados como fortificaciones que sirven de proa o defensa al desarrollo de una actuación costera al amparo de peligros y abordajes³³. (Figs.63 y 64, 65, 66, 67)

32 Segunda entrevista con el profesor Simón Marchan Fiz, en Madrid el 20 de Mayo del 2015.

33 La localización y configuración de Arrecife determinó su existencia, antes que cualquier otra razón. Durante la etapa del Antiguo Régimen (siglos XV-XIX) fue un emplazamiento privilegiado como área portuaria. Situada en el Naciente, donde se sitúan las costas más tranquilas y con una especial orografía, determinó la atracción que tuvo este lugar. Cuatro islotes, cinco ensenadas bajas, playas, peñascos, arrecifes, cabos, bancos de arena, charcos, hacen favorable suavizar el mar abierto y que recalen las aguas tranquilas del interior. De todo el litoral del Archipiélago destaca un lugar que será reconocido como el mejor puerto natural de Canarias, el Puerto Naos, por el que entraron y salieron la mayor parte de las embarcaciones en Lanzarote.

Durante el reinado de Felipe II, principalmente a la muerte de su esposa María Tudor de Inglaterra, los piratas ingleses comienzan a azotar las costas canarias debido a la gran rivalidad hispano-inglesa. En los años finales del siglo XVI se sumarían a esta actividad los holandeses.

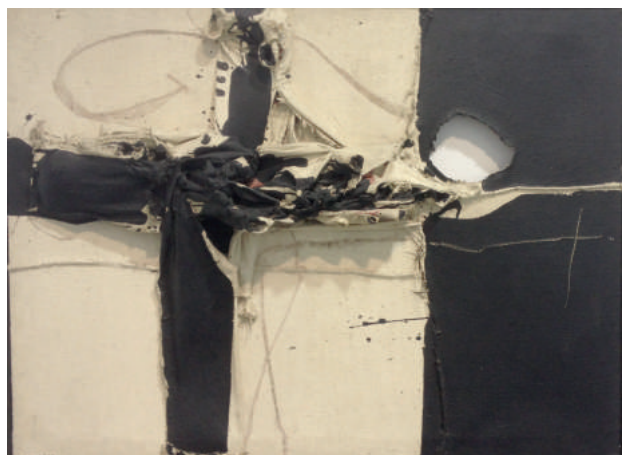
Por ser una apreciada zona para arribar, a finales del siglo XVI se construye en el lugar una torre defensiva y el ingeniero Torriani planifica para Arrecife un sistema defensivo, amurallando el lugar, asumiendo que era el Puerto de Lanzarote y, por lo tanto, primera línea defensiva de la Isla. Confía tanto en las bonanzas estratégicas del lugar que propone que se amuralle y habite. Además del baluarte y el templo, otras construcciones se constatan, principalmente relacionadas con el trasiego portuario, aunque en exiguo número.

En el siglo XVII la piratería en Canarias se intensifica, gracias en parte al debilitamiento del imperio español y a las numerosas guerras con Francia y Flandes. La inseguridad, no sólo para navegar por las islas, sino también de la vida de los isleños frente a los ataques piratas, hace que se cree la figura del Capitán General con funciones tanto militares como políticas.

Por otro lado y en el contexto de la rivalidad por el control del Mediterráneo occidental, entre la Corona española y el Imperio Turco, se incrementan los ataques de piratas berberiscos que, actuando a las órdenes de las autoridades turcas de Argel, arrasan en varias ocasiones la isla de Lanzarote. En uno de estos ataques dirigido por Xabán Arraez en



Figs.61. Plano de zonificación del proyecto de Arrecife.



Figs.62. Manolo Millares, *Cuadro 183*, Técnica mixta sobre arpillera, 97 x 130 cm, 1962, Colección Mariano Yera.

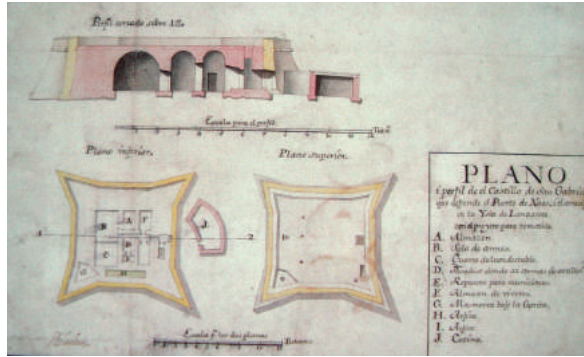
Como se puede apreciar analogías estructurales, que entran dentro del campo semántico de la actuación en la que se ven inmersas, no formas icónicas de pura contaminación mimética, sino ejemplos revisados y transformados en una función estructural diferente.

Estos tres proyectos analizados en este capítulo, hay que entenderlos como antes he comentado, por su interés, no solo, en su proximidad proyectual, sino por la configuración de un nuevo territorio y por lo tanto de unos nuevos horizontes que se presentan y transforman posteriormente. Esto no significa que sea esta su única variable a considerar en su análisis, ya que como he puntualizado varias veces, durante mi investigación, contemplan también varios de los mecanismos teóricos empleados por el arquitecto cántabro que definen de un manera clara y contundente su concepto de arquitectura y su conexión con las otras ramas del arte, pero he preferido separarlos aquí y volver a retomarlos en los capítulos posteriores.

.....

1593, Betancuria fue destruida y una parte de la población majorera fue capturada y esclavizada. Estos ataques se prolongaron durante los siglos XVI y XVII y en muchos casos respondían a respuestas de castigo por las expediciones organizadas desde Canarias para capturar esclavos en la vecina costa de África.

Las consecuencias de aquellos ataques fueron, por un lado, la construcción de una amplia red de fortines y castillos defensivos en las costas de Canarias, cuya finalidad era impedir los ataques y la conquista de las islas por alguna potencia extranjera enemiga de la Corona Española. Otra consecuencia fue la localización de los principales núcleos de población en el interior de las islas, lejos de la costa, donde eran presas fáciles de los ataques.



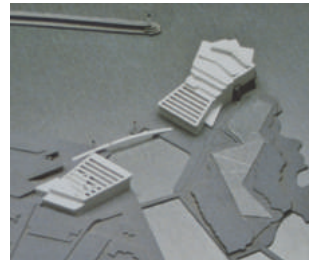
Figs.63 Y 64. Planos del Castillo de San Gabriel en la costa de Arrecife.



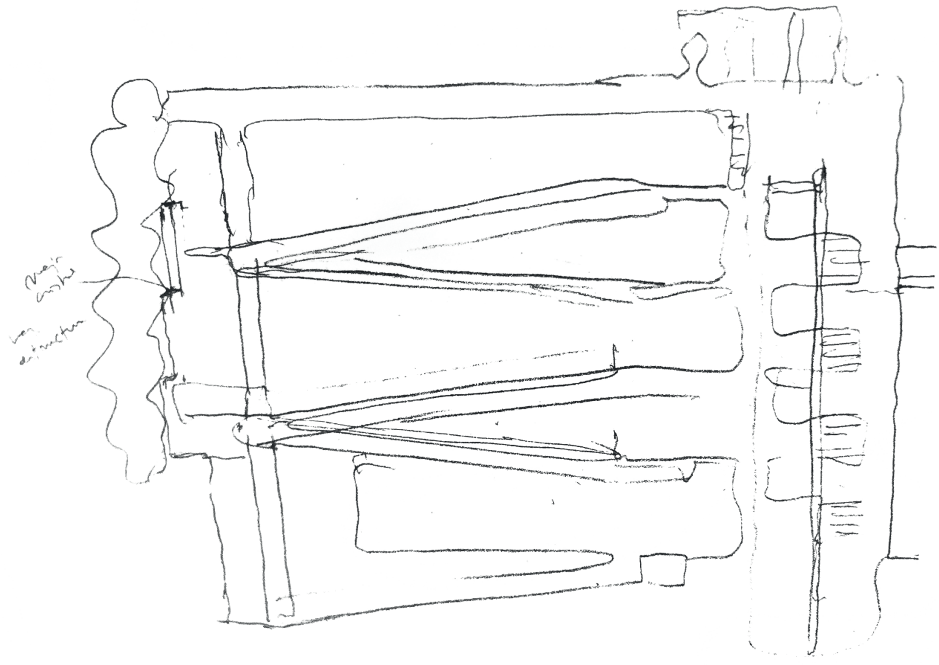
Figs.65. Imágen del Castillo de San Gabriel.



Figs.66. Imagen en primer término del Castillo de San Gabriel y el Auditorio propuesto en el proyecto.



Figs.67. Proyecto de Juan Navarro Baldeweg, donde se aprecia la analogía en la forma defensiva del Auditorio.



3

Las energías recíprocas

Las energías recíprocas

"El espacio y el tiempo son considerados comúnmente como las formas de existencia del mundo real, y la materia como su sustancia"

Hermann Weyl

Esta afirmación del físico y matemático Hermann Weyl², resume de una manera concisa toda una serie de variables e incógnitas que se pueden presentar a lo largo de los diferentes mecanismos de entradas y salidas de la información que nos llega o que emitimos los seres humanos, e incluso del ordenamiento de la materia dentro del marco en el que nos adentramos y que es objeto de esta investigación. La materia como ente a ordenar, como sustancia perceptible por nuestros instintos y que nos produce sentimientos reflejos, a modo de sensaciones, impulsos o necesidades, llegan como generadoras de una respuesta, como un flujo de energías que necesitan ser neutralizadas mediante la correspondiente reciprocidad de las mismas, para así alcanzar el orden estable, para representar un hecho o clarificar una idea preconcebida, ya sea pictórica o arquitectónica.

Este hecho, explicado en la primera Ley de la Termodinámica, donde se define la ley de la conservación de la energía, se basa en el estado de equilibrio de la materia y sus modificaciones físicas posteriores, que al desajustar su estado inicial, originan fuerzas externas o cambios de estado o forma que hacen que se vuelva a conseguir dicho estado de equilibrio.

Un estado de equilibrio que según Weyl, tiende a ser simétrico, más precisamente, las condiciones que producen ese estado de equilibrio, son las que transmiten su simetría al objeto, por tanto su equilibrio.

.....

1 WEYL, Hermann, *Space, Time, Matter*, Dover Publications Inc., New York, 1952.

2 Físico y matemático alemán (Elmshorn 1885, Zurich 1955), doctorado por la Universidad de Göttingen, ocupó la cátedra de matemáticas en la ETH de Zurich, donde fue colega de Albert Einstein y posteriormente se trasladó al Instituto de Estudios Avanzados en Princeton donde impartió clases hasta 1951.

Y esas energías sólo se pueden ordenar en función del tiempo y del espacio, organizando de este modo las formas de existencia del mundo real. El profesor Luis Ruiz de Gopegui, en su libro *Cibernética de lo Humano*, explica:

“El simple hecho de ordenar la materia provoca en ella tres fenómenos sorprendentes y de una importancia difícil de imaginar. Gracias al primero aparecen las nuevas formas; el segundo modifica las propiedades de la materia que se somete a ordenamiento; y el tercero, sin duda el de más transcendencia, convierte a la materia, que es estática desde el punto de vista macroscópico, en dinámica, al ser capaz de desarrollar actividades muy diversas, entre las que se encuentran las cósmicas, biológicas y mentales”³

Para ello describe el funcionamiento de nuestro cerebro como parte principal en el ordenamiento de todas estas energías. La ordenación de todos los datos que nos llegan se pueden realizar de dos maneras, según los canales que antes hemos mencionado, “temporal” en la que los datos que nos llegan lo hacen de una manera ordenada, poco a poco, uno detrás de otro, y de una manera “espacial”, en la que toda la información nos llega en conjunto, globalmente.

El cerebro como encargado de recoger toda esa información que le llega de una u otra manera, a través de su área sensorial mediante las terminaciones nerviosas aferentes, se encarga de captar toda o parte de dicha información, procesándola posteriormente en el área central o asociativa mediante las neuronas y transmitiendo a las distintas partes del cuerpo las órdenes procesadas desde el área motora a través de las terminaciones nerviosas eferentes.

El proceso creativo, adentrándonos ya en el tema que nos corresponde y no ampliándolo a campos que serían objeto de otra investigación, la información que nos llega, lo hace de una manera global, espacial, todos los “inputs” que procesamos a la hora de enfrentarnos a un proyecto, una obra de arte o un escrito, lo hacen desde distintos puntos, a través de diferentes canales repartidos en el espacio que nos rodea, la primera fase del dibujo, lo que denominamos bocetos, no es más que la recopilación de dichas energías canalizadas mediante un lápiz en una hoja de papel o en un modelo y son muchas las que percibimos y muchas las que nuestro cerebro desecha sea por razones conscientes o inconscientes.

Este proceso de detección y percepción, resulta muy interesante en esta primera fase proyectual, puesto que para poder percibir algo, que luego decidiremos plasmar, primero se detecta la información, se compara con los recuerdos de la memoria y

.....

3 RUIZ DE GOPEGUI, Luis, *Cibernética de lo Humano*, Ed Fundesco/Tecnos, Madrid, 1983.

del resultado de dicha comparación somos capaces de catalogarlo para llegar a comprenderlo.

También en el proceso de observación pictórico, donde el canal principal de entrada de información sería la vista, lo hace al principio de una manera global, espacial, observamos primero una obra de arte, como por ejemplo el cuadro de "La Catedral de Salisbury" de John Constable, lo observamos de una manera general, luego con más detalle nos podemos concentrar en los elementos que componen el cuadro, la presión del pincel sobre el lienzo, en la masa del pigmento, en la intensidad de color o incluso nos adentramos en el estado emocional del artista frente a su obra, pero lo haremos con más tiempo, siguiendo un proceso ordenado y secuencial, pues la información la estamos canalizando de una manera temporal. (Fig.68)

A la inversa ocurriría con la lectura de un libro, al leer, nos concentramos letra a letra formando las palabras, lo hacemos de una forma secuencial, una a continuación de otra, como un proceso en serie, pero analizándolo desde un punto de vista microscópico, el proceso se podría clarificar como global, puesto que las letras las vemos en su conjunto, las reconocemos mediante una forma aprehendida y no punto a punto.

Tras diversos estudios e investigaciones encaminados a averiguar la funcionalidad de los dos hemisferios cerebrales y de qué manera o en qué proporción adquieren la información, paralela o en serie, se observa tras varios experimentos realizados, una concordancia casi total del hecho de que los procesos de elaboración en serie se asocian con el hemisferio izquierdo y el hemisferio derecho se queda con los procesos en paralelo.

De esta concordancia se desprende la hipótesis de la lateralidad del ser humano. Sabemos que las neuronas que llegan a nuestro cerebro, lo hacen de una manera cruzada, es decir, que las del hemisferio izquierdo controlan o reciben las sensaciones del lado derecho y viceversa, por lo que tiende a extenderse la hipótesis de que el mayor porcentaje de personas que utilizan la mano derecha para realizar acciones que requieren procesos en serie, mecánicos y racionales, es debido a que la información la procesa el hemisferio izquierdo y por lo tanto son personas diestras, mientras que las acciones o procesos en paralelo, es el hemisferio derecho quien las procesa.

Existen varias hipótesis referentes a la funcionalidad de los hemisferios y al origen de la lateralidad del ser humano⁴, así como a la predisposición o no de uno de los hemisferios en recoger la información que les llega, aunque esto no quiere decir que

.....
4 Véase WEYL, Hermann, *La Simetría*, ed. McGraw-Hill, Madrid, 1991, pág. 25-30, donde se parte de la hipótesis que la polaridad primaria, así como la subsiguiente simetría bilateral, suceden motivadas por factores externos que hacen realizarse las potencialidades inherentes a la constitución genética.



Fig. 68. John Constable, *La Catedral de Salisbury vista desde el jardín del palacio arzobispal*, 1823, óleo sobre lienzo, 87.6 × 111.8 cm, Victoria and Albert Museum, London

sea excluyente, ya que ambos hemisferios pueden procesar información de cualquier forma, pero su eficacia es mucho mayor en algún caso.

De ahí las manifestaciones en cuanto a “temperamentos mentales”, explicadas por Paulov⁵, clasificando los dos conjuntos de personas como “intuitivos o artistas” y “racionales o pensadores” y que le llevó a las conclusiones de que dependiendo de cuál de los dos hemisferios sea el más activo, el individuo pertenecerá a uno u otro de los grupos.

El profesor Ruiz de Gopegui, va más allá y establece que no se trata de que un hemisferio esté más o menos desarrollado, lo que ocurre es que entre los dos grupos de Paulov, el de los pensadores, al tener una mentalidad más analítica, utilicen más dicho hemisferio izquierdo y los artistas que procesan más información en paralelo lo hagan con el derecho.

Aunque la dicotomía señalada, aún no ha sido objeto de análisis en el laboratorio, sin embargo, de todos es sabido que la mentalidad racional es mucho más frecuente que

.....

5 Iván Petrovich Pavlov nació en la ciudad rusa de Riazán en 1849, siguió sus estudios de segunda enseñanza en el seminario local para continuar explotando su interés por las ciencias naturales en la Universidad de San Petersburgo en 1870 (Babkin, 1949). Allí realizó sus estudios con el fin de obtener el título de Doctor en Medicina, prerequisite indispensable para optar a una cátedra de fisiología, la cual por fin logró a los 41 años (en 1890), después de varias trabas burocráticas y de carácter netamente político para el momento que vivía el pueblo ruso. Simultáneamente con la cátedra y el laboratorio, Pavlov obtuvo dos cargos: el de profesor de Farmacología (más tarde fisiología) en la Academia Militar de Medicina, y el de director de la sección de Fisiología del Instituto de Medicina Experimental.

Alrededor de 1903 empezó sus estudios sistemáticos sobre los reflejos condicionados y el trabajo de los grandes hemisferios que le valieron bastantes enfrentamientos con los psicólogos de la época. Dichos trabajos gozaron de un mayor respaldo económico después de la Revolución de octubre, sobre todo cuando Lenin promulgó una disposición especial del Gobierno (1921) con el fin de “crear en el plazo más corto posible, las condiciones mejores para garantizar el trabajo científico del académico Pavlov y sus colaboradores” (Asratian, 1949, p. 21).

La esencia del procedimiento de Pavlov fue la siguiente. Se presentan un objeto o un acontecimiento que no sean demasiado excitantes o neutros y no se trata de provocar respuesta específica alguna. Sigue a esto un acontecimiento u objeto que provocan una respuesta específica, como por ejemplo, dar alimento al animal cuando está hambriento, lo que produce secreción salivar y movimientos de comer. Mediante la repetición de esta sucesión de hechos, el primer estímulo neutro empieza a provocar una respuesta él mismo, semejante, más o menos a la producida por el segundo estímulo: respuesta condicionada; el acontecimiento inicialmente neutro es ahora un estímulo condicionado (Hebb, 1968).

Pavlov en los numerosos estudios que realizó para estudiar el sistema nervioso con perros, comprobó que entre todos los perros que había observado la existencia de cuatro tipos de sistema nervioso a los cuales les corresponde un comportamiento característico.

Este texto se encuentra recogido en el artículo de Roza Castillo, J. A. (2007, 23 de noviembre). “Iván Petrovich Pavlov. Una aproximación a su vida y su obra”. Revista Psicología Científica.com, 9(37).

Disponible en: <http://www.psicologiacientifica.com/ivan-petrovich-pavlov-vida-y-obra>

la intuitiva, lo que en primera aproximación se corresponde con la relativa abundancia de diestros y escasez de zurdos, comenta el profesor Ruiz de Gopegui, estableciendo así según el comportamiento del individuo y sus características, en cuanto a habilidades y aptitudes, una distinción entre individuos con los dos hemisferios claramente diferenciados y los que lo tienen sin diferenciar.

Henry Mintzberg en uno de sus libros escribe:

"No sabemos lo que en realidad sabemos, o, más concretamente, nuestro hemisferio izquierdo es incapaz de articular explícitamente lo que nuestro hemisferio derecho conoce implícitamente"⁶

Estos primeros comentarios más ligados a la ciencia de investigación que a la arquitectura, solo pretenden introducir el desarrollo de los capítulos que a continuación se plantean, puesto que se va a intentar analizar el desarrollo creativo y proyectual de la obra de Juan Navarro Baldeweg bajo el prisma que mantiene el arquitecto, en el cual, en la vida cotidiana y por tanto en el proceso proyectual, existen alrededor una serie de energías presentes, que en un determinado momento, se pueden hacer visibles, activando los signos determinados y que hacen que se delimite de una forma concreta el resultado de la creación artística, pictórica o arquitectónica, y que esas energías se plasman y se pueden descubrir en los proyectos y cuadros a lo largo de la trayectoria creativa del arquitecto-pintor cántabro, como uno de los mecanismos a entender para comprender su obra.

"Si adoptamos la perspectiva apropiada, detectaremos con facilidad una determinación común, que es la esencia y el propósito de mi obra: hacer visible el espacio que en su sentido profundo es nada, y compartir esa experiencia. Esta determinación común rige las interrelaciones entre pinturas, proyectos, esculturas e instalaciones y pasa y se transfiere de unas a otras"⁷

Para ello se ha intentado clasificar, para tener una mejor comprensión del concepto aislado, las distintas energías que pueden o entiendo influyen en la obra de Juan Navarro Baldeweg, relacionándolas de alguna manera, con aquellos conceptos teóricos que el arquitecto define en muchos de sus escritos y que tienen que ver con lo que llama figuras de luz, estratos, figuras de equilibrio, garabatos, piezas de gravedad y relacionando bajo este prisma, tanto su obra pictórica, escultórica como

6 MINTZBERG, Henry, "Planning on the left side and managing on the right", *Harvard Business Review*, (July-Agost 1976), pág.42-5

7 NAVARRO BALDEWEG, Juan, *Constelaciones*, Pamplona, Ed. Cátedra Jorge Oteiza, UPN, 2011. pág. 14

arquitectónica, ya que como bien indica Navarro Baldeweg, en su obra hay un permanente trasvase de la arquitectura a la pintura y viceversa, reconociendo así esa interacción existente entre las artes, como si formasen parte de una constelación de constelaciones.

*"Solemos clasificar las obras de los artistas mediante arbitrios diversos: el recurso a un criterio cronológico, la atención a uno temático... Si el creador trabaja diversas artes, acostumbramos a adoptar un enfoque que considere los medios expresivos de que se vale. Sin embargo, cuando contemplo la colección de mis obras, me parece más certero establecer vínculos entre ellas, por alejadas que estén en el tiempo o por diferentes que sean, como si formasen una constelación de constelaciones."*⁸

Son variables que están presentes en el espacio y que la misión del arquitecto y del pintor es activar los mecanismos para llegar a comprender y definir ese espacio que carente de cualidades, hay que mostrar explicando lo que sucede en él, la luz, la gravedad, el tiempo...

*La clara mariposa
del sol revolotea
por sobre la seda lisa del agua,
brillo en el sonido níveo
de los guijarros;
brillo níveo en el sarmiento amarillo
sobre el fondo del agua.
Arriba, la clara mariposa
del sol revolotea⁹*

.....
8 Ibídem. pág 11

9 SCHLOSSER, Adolfo, *Escritos*, Traducción de Carlos Ortega, Abril y Buades Editores, MNCARS, Madrid 2006, pág 35.

En este poema de Adolfo Schlosser¹⁰, apreciamos los mecanismos, que mediante las palabras, dispone el poeta para definirnos una situación de calma, de aguas tranquilas y sol brillante, murmullo y movimiento lento, pausado, originado por los guijarros que se van deslizando sobre la tenue corriente que les empuja, bañado por un sol que va reflejando cada una de las pequeñas ondas que se producen, como si de una mariposa se tratara. Hay toda una colección de energías que el poeta sabe plasmar en su texto y que nos describe acertadamente.

Al igual que en sus escritos, las esculturas de Schlosser, también disponen de un vínculo común, y muestran lo que sucede a su alrededor, son captadoras de energías y construyen un horizonte visual distinto, potenciando aquello que previsiblemente no se aprecia, pero está ahí, activándolo y generando un nuevo dialogo con el espectador, jugando con el interior y el exterior.¹¹ (Fig.69)

“Tenemos pues una idea de la Naturaleza como algo interior desconocido y una idea de lo visible que no corresponde con eso interior, que no es su reflejo. Lo que vemos es una piel, una careta, que cuando el interior es provocado o alcanzado por el golpe a través de la pared es capaz de ser modelado por los rasgos y hechuras de lo desconocido que bien agazapado detrás, devuelve el golpe. Creo que esta idea de la naturaleza y de lo visible no

10 Adolfo Schlosser (Leitersdorf, Austria, 1939 - Bustarviejo, Madrid, 2004) fue un artista austriaco que vivió en España desde mediados de los años sesenta, país donde desarrolló la mayor parte de su trabajo artístico.

Hijo de un ceramista, inició su formación artística en la Escuela de Artes y Oficios de Graz para después pasar a estudiar pintura en la Academia de Bellas Artes de Viena. Durante estos años, sus intereses se mueven entre las artes plásticas y la literatura, llegando a escribir un buen número de poemas y textos en prosa.

Durante los primeros años en España realiza una serie de tapices en lana y dibujos con motivos geométricos abstractos, para después volver a la escultura como forma principal de expresión artística. En estos años, experimenta con materiales como el plástico, el metacrilato, la cuerda o la goma elástica. Posteriormente su estilo cambia y pasa a usar materiales muy diferentes, con materiales orgánicos extraídos directamente de la naturaleza, como pieles, cera, algas, ramas y maderas, hollín, etc. Todos estos materiales los extrae en las cercanías de su residencia en Bustarviejo, un pueblo serrano cerca de Madrid.

En 1991 el Ministerio de Cultura español le otorgó el Premio Nacional de Artes Plásticas.

11 Según Bonet, se trata de “uno de los artistas más independientes, solitarios y difíciles de clasificar de nuestra escena”, cuyas afinidades habría que buscar, en todo caso, con creadores como Eva Lootz o Juan Navarro Baldeweg. Artículo publicado en El País, 6 de Febrero de 1998, debido a la retrospectiva que se le dedico en el Instituto Valenciano de Arte Moderno (IVAM). Se trata de la primera retrospectiva de Adolf Schlosser y abarcaba un total de 60 esculturas e instalaciones y 17 dibujos realizados desde el año 1976 hasta la actualidad. Difícilmente clasificable, pese a que se le han aplicado términos como minimalismo o Land Art, Schlosser contó como comisario de la muestra, con alguien que conoce bien su trayectoria: el filósofo y escritor chileno Patricio Bulnes, que desde los tiempos de la galería Buades, ha seguido su obra con interés.

*está muy distante de la que aparece en las primeras exposiciones de Adolfo Schlosser.*¹²

Las obras de Schlosser, contienen tensión, muestran los objetos en un estado no natural, demostrando la capacidad que pueden a llegar a tener cuando son activados por energías exteriores que los hacen separarse de su pacífica apariencia, para sacar de su sueño algo que habita en su interior, provocación y a la vez activación, como sucede en muchas de las piezas del arquitecto santanderino; es un punto preciso, el equilibrio de fuerzas exteriores e interiores que hacen que el objeto muestre todo lo que da de sí, de su innata capacidad de sugerir lo oculto y las fuerzas que lo desencadenan.

Juan Navarro Baldeweg, quien coincidió con Schlosser en la Galería Buades, a mediados de los años setenta, y con otros muchos artistas de la época, Eva Lootz, Santiago Auserón, Pérez Villalta, Nacho Criado, Broto, Manuel Salinas, Dis Berlín, el grupo Alcolea, lo que se vino a llamar según Juan Manuel Bonet "la nueva figuración madrileña", escribió en el catálogo que se publicó el Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, sobre la obra del de Bustarviejo con motivo de su exposición antológica del año 2006, lo siguiente:

*"Las obras de Adolfo Schlosser son indicativas de un mundo compacto, señalan continuidades en lo que nos rodea, muestran elementos físicos vulnerables activados en campos de fuerzas circunstanciales. Muchos pequeños y frecuentes acontecimientos evidencian esos contagios o ingerencias entre las cosas. El mundo que habitamos es un complejo de estructuras que son aglutinantes y están aglutinadas. Un simple vínculo común, como el viento, por ejemplo, afecta al paisaje entero, a los árboles, al césped. Todo se peina al viento, se ordena y responde exhibiendo en ramas y tallos sus inherentes capacidades resistentes, su naturaleza elástica."*¹³

Y no es extraño, entender la afinidad de Navarro Baldeweg, con las piezas del artista austriaco, ya que la naturaleza del arquitecto de trabajar con estructuras y objetos contruidos, basados en leyes físicas e inmersas en los flujos de energías naturales como la gravedad, la luz, el agua o el viento, le hacen participe de sus motivaciones creativas, y así se plasman en estas dos imágenes de sendas exposiciones que separadas 30 años, se conciben como las "habitaciones imaginarias" de cada uno de los creadores y reúnen todos los mecanismos de activación de energías. (Fig.72, Fig.73)

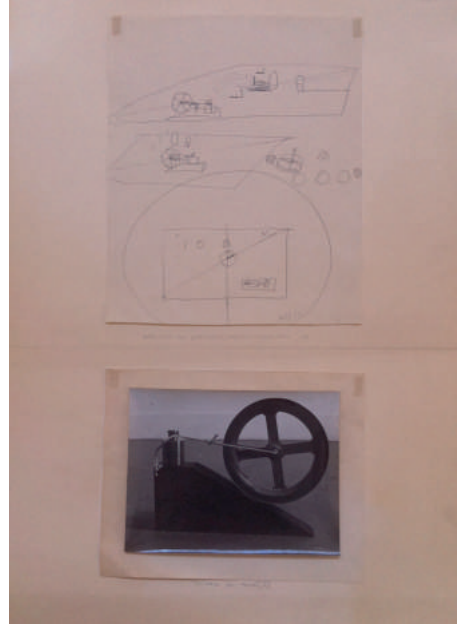
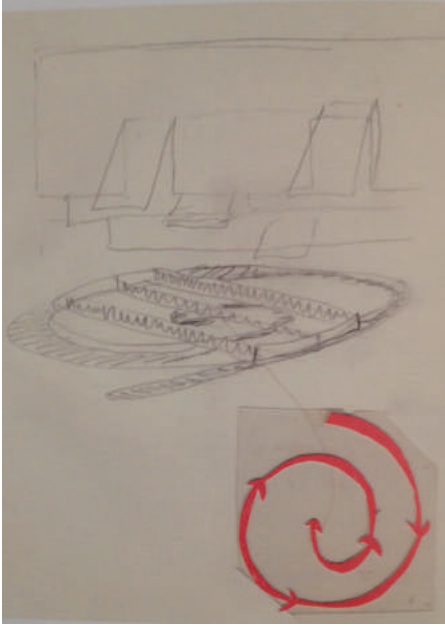
"Mi inclinación, como artista y arquitecto, a trabajar con estructuras, con objetos contruidos, basados en leyes físicas e inmersas en los flujos de energías naturales, como la gravedad,

12 BULNES, Patricio, "Los talleres de Adolfo Schlosser", texto en el Catálogo de la exposición *Adolfo Schlosser*, Instituto Valenciano de Arte Moderno, edita IVAM, Valencia, 1998, pág 33.

13 NAVARRO BALDEWEG, Juan, "Espiral, velero, ala, ojo" en *Una caja de resonancia*, op. cit. pág 102., y en SCHLOSSER, 1939-2004, Catálogo de la Exposición, Edita MNCARS, Madrid, 2006.



Fig. 69. Adolfo Schlosser, 2002. *Algas y latón*, 58x68x1cm.



Figs. 70 y 71. Juan Navarro Baldeweg, bocetos para la Instalación de la Trienal de Milán, 1995 y pieza de equilibrio 1973.



Fig. 72. Adolfo Schlosser, exposición en la Galería Buades, 1973, donde se aprecian piezas como *La casa de fuego*, *Velero*, *Foca*, etc...

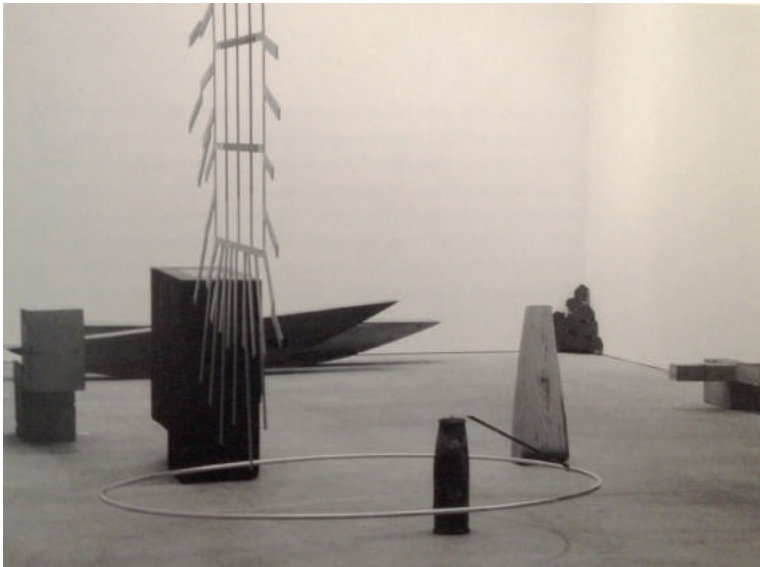


Fig. 73. Juan Navarro Baldeweg, exposición en la Galería Marlborough, Madrid 2004, donde se aprecian piezas como *gota*, *aro*, *cruz*, *prismas rectos*, *barcos*, *cuevano*, *Koetsu* y *ventana*.

la luz, el agua o el viento, me hacían especialmente sensible a la obra de Schlosser. Me consideraba cómplice al participar de alguna de sus motivaciones creativas. Por ejemplo sabía como arquitecto, que construir es concebir y definir la disposición vertical de una cosa sobre otra en conjuntos estables empleando el peso como aglutinante, una especie de cola invisible que une lo antes separado. Estaba interesado por el equilibrio en el juego de fuerzas, por el comportamiento y la resistencia de los materiales, por aquellos ingredientes que son tangibles o visibles y por aquellos otros que pasan inadvertidos”¹⁴ (Fig.74 y 75)

Ese equilibrio de fuerzas, tan estudiado y calculado en los sistemas tradicionales arquitectónicos, al plantear las estructuras de los edificios, y tan próximos a la labor del arquitecto, al equilibrio de fuerzas, pesos y materiales, que hacen que las estructuras se mantengan de pie, se plantean de una manera elegante y sencilla en la obra de Schlosser, en muchas de sus piezas que Juan Navarro recuerda en el texto “espiral, velero, ala, ojo” y que define como unas estructuras híbridas de piel de cabra y varillas de acero, que se aglutinaban en un juego de tracciones y contracciones y donde la piel se atirantaba dejando entrever las estructuras que la soportan, creando así un caparazón, una máscara unida a su propio cuerpo, donde la disposición de una es inherente a la otra ya que sin ella no podría vivir.¹⁵

Estas formas de la obra de Schlosser también sugieren elementos japonizantes como el farol típico japonés o “Chochin”¹⁶, forma empleada en alguna de las

14 Ibíd. pág. 99-100

15 “La piel se atirantaba a la vez que comprimía el armazón de varillas de acero que se dejaban entrever por las prominencias que emergían de la envoltura. Aquellos caparazones flexibles fijaban unas duras espículas internas. La piel no estaba, como una máscara, sobre una estructura interna independiente. Ambos ingredientes interactúan en el logro de un ser conjunto. No es posible separar la máscara de lo que ella oculta o vela sin afectar a su supervivencia constructiva. Como en un caracol, la cáscara y su blando habitante son siempre una sola cosa y crecieron juntos. En toda la obra de Schlosser ocurre como si el vaso y el agua, o los dedos y el guante, hubieran también crecido juntos”. Juan Navarro Baldeweg: “Espiral, velero, ala, ojo” recogido en *Una caja de resonancia*, op.cit pág 101 y en *SCHLOSSER, 1939-2004*, Catálogo de la Exposición, op.cit. pág 21

16 La linterna de papel “Chochin” es una forma tradicional de iluminación en Japón, hecho de papel washi y cuidadosamente pegadas en un marco de caña de bambú. Estas linternas tradicionalmente se encienden en los festivales y también se cuelgan fuera de los restaurantes y posadas. En otros tiempos los japoneses aprendieron a emplear fibras de la corteza de arbustos como los kozo y los gampi para fabricar un papel fino pero fuerte. Ese papel se empleó en las casas para las puertas correderas fusuma y los biombos byobu. Como se necesitaba un papel fuerte, los fabricantes desarrollaron técnicas para colocar las fibras en cierto número de capas. Entonces se pudo utilizar para cubrir los espacios vacíos de las puertas correderas shoji, que proporcionan una cierta privacidad pero dejan pasar la luz. También dejaban pasar la luz de los farolillos chochin y las lámparas andon, ampliamente utilizados desde finales del siglo XII hasta el XVII e incluso más tarde. Los farolillos requerían un papel consistente que aguantara el repetido plegado y desplegado cada vez que se guardaban y se volvían a usar. Ese tipo de papel llamado washi pareció adecuado posteriormente para el origami.



Fig. 74. Adolfo Schlosser, *Holandes errante*, Ensamblaje hilo de nailon, plomo, madera de rosal y piel de cerdo, 130x55 cm, 1993, MNACRS.



Fig. 75. Juan Navarro Baldeweg, *Aro de oro*, Vicenza 1999,

pinturas de Juan Navarro Baldeweg, siendo el tema oriental, una constante en la obra arquitectónica y pictórica de nuestro protagonista y que desarrollaremos durante los capítulos posteriores, buscando esas otras revisiones que de manera brillante ofrece en el desarrollo de su obra. La luz como elemento de llamada, de búsqueda, de guía, se emplea en la arquitectura de Juan Navarro Baldeweg como el mecanismo del que dispone el arquitecto para activar los signos y definir los espacios proyectados, articulando el espacio. La escritura, los garabatos, como dibujos en el espacio¹⁷ garabatos tridimensionales que adquieren cuerpo o elementos de protección, donde la arquitectura y la pintura interactúan, creando esa transición entre el interior y el exterior, o los dragones que aparecen sobre la cubierta del porche de la casa de Xaló, como centinela de la vivienda y generador de todas las energías, “demonios del mediodía” que citaba Angel González¹⁸ aludiendo a los dragones típicos de la comarca alicantina, son entre otros muchos, elementos que recuerdan la proximidad del arquitecto cántabro a la cultura oriental.¹⁹ (Fig.76, Fig.77, Fig.78, Fig.79)

Todas esas energías que influyen en el comportamiento de los objetos, y que provocan reflejos en la percepción o el modo de ver o entender, están presentes en la obra de Juan Navarro Baldeweg, que de una manera precisa se esconden para que seamos nosotros quienes las descubramos y analicemos como piezas de un puzzle que se va montando poco a poco, no son azarosas ni vagas, aunque su contenido semántico, sí es vago, como le gusta decir al arquitecto, como la poesía, se abren paso a una interpretación personal, lo que enriquece su contenido expresivo, dotando a la obra su propio discurso teórico, están meditadas por su creador y se activan de muchas maneras según los proyectos, esculturas o pinturas del artista.

Las podemos encontrar en formas de luz, de gravedad, de tiempo, inmersas en un

.....

17 Juan Manuel Bonet definió en la presentación del catálogo de Adolfo schlosser en el MCNARS, el término de “dibujos en el espacio” para definir alguna de las obras del artista. *SCHLOSSER, 1939-2004*, Catálogo de la Exposición, op.cit. pág 8.

18 En el texto se refiere a la definición que los Padres de la Iglesia les dieron y que tanto temían, ayudando a combatir en yermos y cenobios y que fue causa de perdición de los hombres religiosos. También compara la región de la Marina Alta, donde se sitúa la casa de Juan Navarro Baldeweg, con un territorio chinesco, cuando florecen los almendros en febrero, tira de pronto a japonizante, como la Provenza, en este caso bajo la atenta mirada del Montgó, nombre de montaña china, de nube-montaña. Angel González, “Todo lo verdadero es invisible”, catálogo de la exposición *Juan Navarro Baldeweg* del IVAM, op.cit, págs 23 y 45.

19 Una revisión completa de lo japonizante en la obra de Juan Navarro baldeweg, se encuentra en el libro de Ramón Rodríguez Llera, *Resonancias Orientales en la obra de Juan Navarro Baldeweg. La vuelta de Hiroshige*, publicado por la Universidad de Valladolid en 2014.

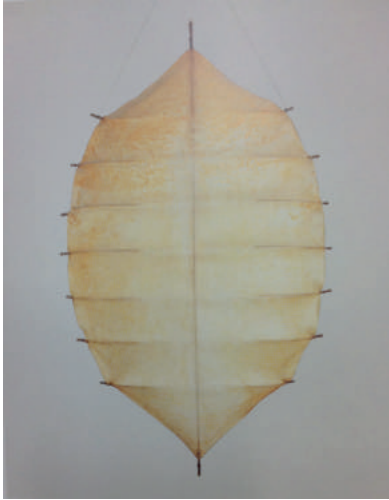


Fig. 76. Adolfo Schlosser, *Sin Título*,
Piel de cabra y varillas de hierro,
90 x70 cm. Colección Particular, 1976



Fig. 77. Imagen de un farolillo "Chochin"
típico japonés.



Fig. 78. Imagen de un edificio tradicional con un farolillo "Chochin" en la entrada.



Fig. 79. Juan Navarro Baldeweg, *Estudio para la vuelta de Hiroshige II*, óleo sobre lienzo, 46 x 55 cm, 2001.

cuadro o colgadas del techo, sujetando una cubierta o abriéndose paso y deslizándose por ella; se muestran como garabatos de una mano o se esconden tras una máscara de la mirada, como un hilo más que combina los elementos físicos e imaginarios; forman parte de la naturaleza o se construyen por el hombre, respondiendo a esa virtud de lo invisible que hace de la arquitectura de Juan Navarro Baldeweg un referente pedagógico del discurso artístico y arquitectónico.

“El espacio carece de cualidades. Sus propiedades se explican por lo que sucede en él: luz en la luz; sostén en la gravitación y los equilibrios; el cuerpo expandido, la mano en el espacio; hacer y deshacer, la conciencia del construir, que es también destruir... y por nuestra experiencia vinculada a esas coordenadas esenciales en las que se alojan las cosas. Una determinación común rige las interrelaciones entre pinturas, proyectos, esculturas e instalaciones y pasa y se transfiere de unas obras a otras.”²⁰

En los siguientes capítulos analizaremos algunas de esas energías de las que hablamos, intentando vincularlas con antecedentes teóricos, para poder comprender su significado o su aparición, materializadas en las obras del arquitecto, bien sea en el campo de la arquitectura como en el de la pintura o escultura, ya que Navarro Baldeweg pasa de una a otra indistintamente, revisando en todo momento aquello que aparece ante sus ojos, unos ojos que ven de otra manera. (Fig.80)

.....

20 NAVARRO BALDEWEG, Juan, *Un zodiaco*, Madrid, Museo ICO, 2015,

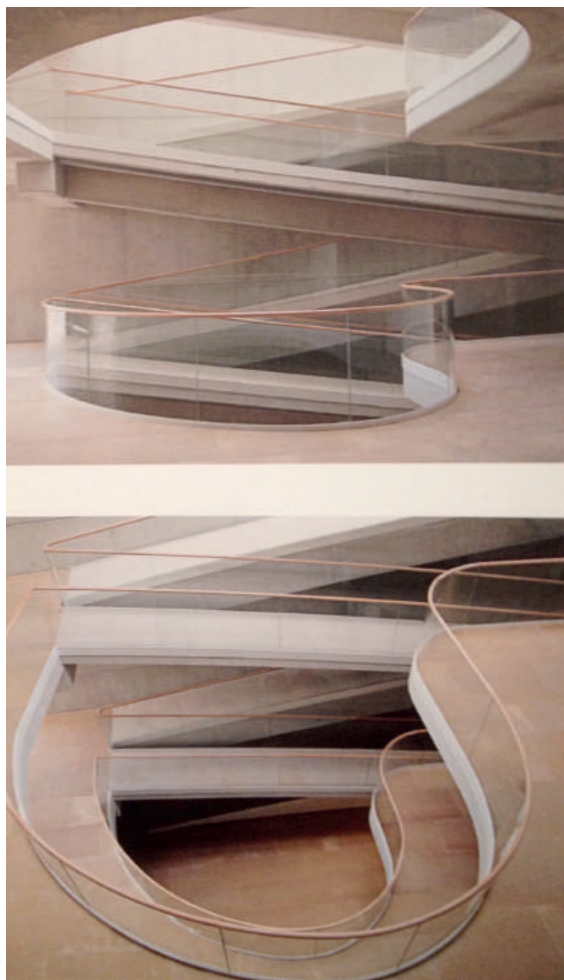


Fig. 80. Juan Navarro Baldeweg, vestíbulo de la nueva sede de los Juzgados en Mahón, Menorca, 2007

Capítulo 3.1

Energías de cohesión, "ruido de fondo"

"La arquitectura, la escultura y la pintura son específicamente dependientes del espacio, ligadas a la necesidad de engendrar espacio, cada una según sus propios medios"

Le Corbusier.¹

107

"El agua recoge en su movimiento la vibración del aire; la película recién endurecida ha fijado en su relieve el silbar del viento o tal vez una conversación. Al roce de esta superficie oiremos ruidos confusos y voces. La lámina de barro, la cera endurecida, como en los cilindros impresos del viejo fonógrafo, contienen mensajes disponibles. Estas pistas plásticas conformadas bajo la influencia de anteriores circunstancias resuenan de nuevo."²

Una vez vencidos los problemas de estructura y funcionalidad, una vez superados los problemas técnicos debido a la aparición de nuevos materiales y sistemas que hacen que las estructuras sean posibles, hasta límites que antes no se podían imaginar, surge la duda si la arquitectura es solo formalismo. Un conjunto de pieles que despliegan un catálogo de formas variadas que hacen de los edificios su imagen final. Juan Navarro Baldeweg plantea que la arquitectura se debería desdoblar en dos nombres distintos. Al igual que la música de Ludwig Van Beethoven no la llamamos piano y diferenciamos el instrumento de la pieza musical, la arquitectura se debería diferenciar entre el objeto y el arte que éste produce.

"La arquitectura sería, no el instrumento, sino el arte producido: el arte de vivir"³

En la arquitectura, al igual que en la obra pictórica, o escultórica, existen ciertas energías que hacen que se produzca una relación entre la obra de arte y el observador o habitante, ya sea de la casa o de la obra artística, ciertas energías de cohesión que hacen del objeto en sí, un conjunto de matices y puntos de vista que escapan del recinto en el que están contenidos, dándole a la composición formal del objeto una cuarta dimensión interna, una percepción sutil que intenta captar las variables implícitas de los mismos.

1 LE CORBUSIER, "L'espace indicible", Fondation Le Corbusier: *Le Corbusier. Savina. Sculptures et dessins*, Paris, 1945

2 NAVARRO BALDEWEG, Juan, *Revista Humo nº1*, Madrid, Galería Buades, 1977, pág 34.

3 NAVARRO BALDEWEG, Juan, *Conversaciones con estudiantes*, op.cit., pág. 38.

Bruno Zevi, ya planteó una primera relación de las artes en la cita que comentamos en el capítulo dos, donde en este caso la figura del observador era la pieza común y a la vez diferenciadora según su posición frente a la obra artística en las distintas ramas del arte.⁴

Aquí vamos a plantear la hipótesis desde un punto de vista diferente, tratado no sólo de la perspectiva de quien observa o se sitúa frente al objeto, sino de la capacidad que tiene el objeto de generar algo al observador que se sitúa frente a él.

Esas energías que se generan alrededor del objeto, se explican muy bien en la Tesis Doctoral y en la comunicación "Geografía de un mapa mental: La experiencia de Juan Navarro Baldeweg en el M.I.T, 1971-1975"⁵, escritas por el Doctor Arquitecto, Ignacio Moreno Rodríguez, basadas en los trabajos realizados por Juan Navarro durante su estancia en Massachusetts, con motivo de la beca conseguida por la Fundación Juan March en 1970.

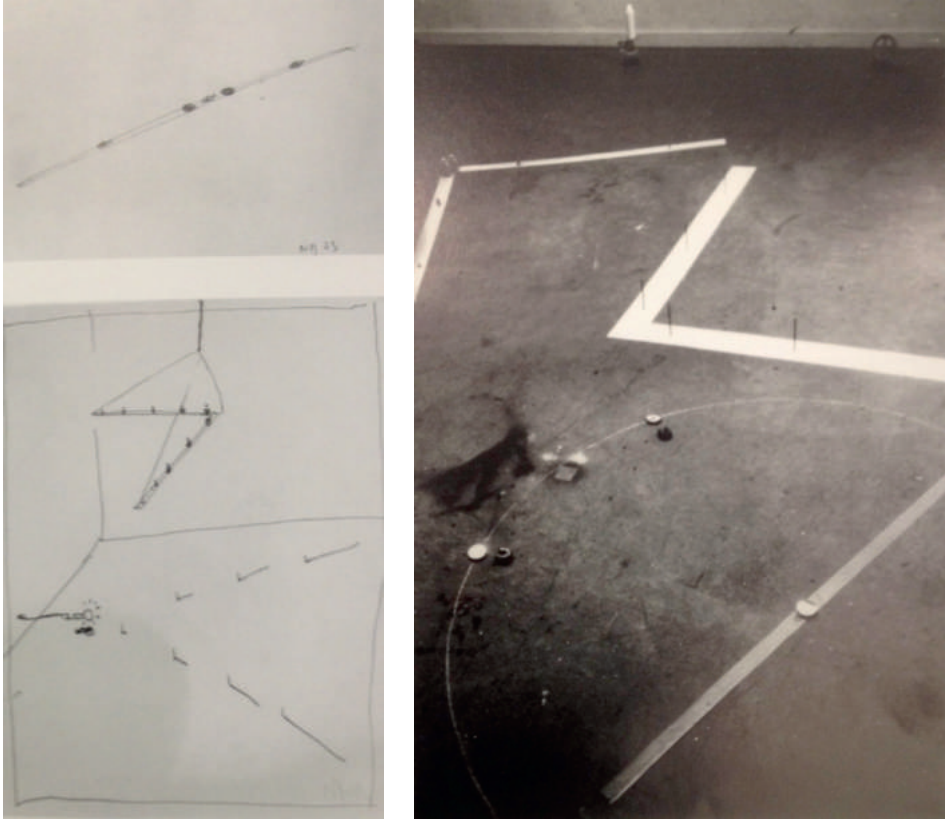
Se plantearon distintos "Interiores"⁶ en el cual se disponían varias piezas en una habitación y donde era la pieza, la activadora de los signos que se producían en su entorno inmediato y que de alguna manera rodean nuestra vida. Y esa activación venía marcada, no por elementos cibernéticos, ni mecánicos, ni operaciones complejas asociadas a tecnologías de última generación, sino que por el contrario, los elementos que nos rodean en nuestro entorno inmediato, la naturaleza próxima, es la causante de dicha activación, como indica Moreno Rodríguez, Juan Navarro pretende poner en contacto la realidad física con la realidad conceptual por medio de la utilización de recursos específicos que las vinculen, ya que los elementos físicos urbanos como las texturas, energías y sustancias materiales, poseen capacidad para contener diferentes significados, según el campo o universo conceptual en que se manifieste. (Fig. 81, Fig. 82, Fig. 83, Fig. 84)

Así podemos encontrarnos la luz, la gravedad, el equilibrio, la sombra, el magnetismo, el gesto de la mano, el tiempo, el sonido como las cualidades de los signos, puestos de manifiesto por estas piezas y que son inmateriales, pero son energías de cohesión que se producen y que se activan íntimamente con la obra y a su vez estas energías se relacionan con el espectador, entre ellas y con el espacio próximo donde se desarrolla la acción.

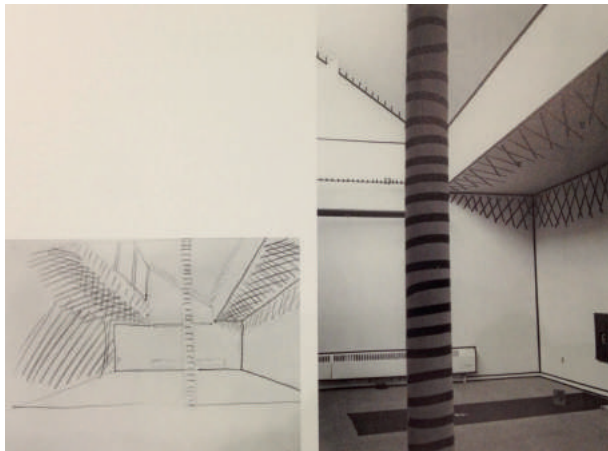
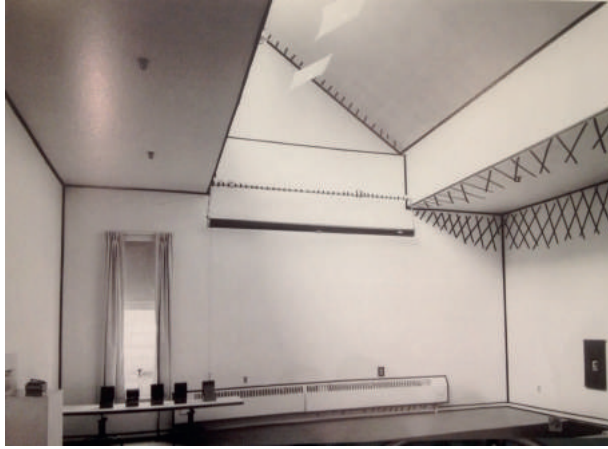
4 ZEVI, Bruno. *Saber ver la arquitectura*, ver capítulo 2 El Horizonte en la Mano.

5 MORENO RODRIGUEZ, Ignacio, "Geografía de un mapa mental: La experiencia de Juan Navarro Baldeweg en el M.I.T, 1971-1975", *Actas del Congreso Internacional, Viajes en la transición de la arquitectura española hacia la modernidad*, Pamplona, T6) Ediciones, 2010.

6 Interiores, I, II, III, IV Y V, son propuestas planteadas durante los años 1973-76 durante su estancia en el Center for Advanced Visual Studies del M.I.T (Massachusetts Institute of Technology) y recogidas y analizadas en la Tesis del Doctor D. Ignacio Moreno Rodríguez en el año 2004.



Figs. 81-82. Juan Navarro Baldeweg, *Interior II*, detalle y estudio preliminar, 1971-75, Center for Advanced Studies, Massachusetts Institute of Technology, Cambridge, EEUU.



Figs. 83-84. Navarro Baldeweg, Juan, *Interior IV*, vista y estudio preliminar, 1971-75, Center for Advanced Studies, Massachusetts Institute of Technology, Cambridge, EEUU.

Juan Navarro Baldeweg

Muy interesantes me parecen los planteamientos artísticos y extra-artísticos que este artista nos presenta. La muestra se compone de dos partes, por un lado dibujos, por otro una serie de obras que él engloba bajo el título: «La habitación vacante: luz y metales».

De entrada, Juan Navarro realiza una ambientación de la sala, absolutamente blanca, por la inclusión en sus paredes, techo y suelo de estriás oblicuas en diversos colores. Sobre el suelo coloca sus obras. Obras en las que se realiza un análisis de liberación a nivel conceptual de los condicionamientos de nuestra actual sociedad. Condicionantes tales como luz artificial, hogar, objetos de consumo, el ruido urbano, objetos de placer...

En el centro de la sala coloca un columpio atado, fijado e inmovilizado. Pieza ésta absolutamente evocativa en nuestra memoria de un tiempo tal vez mejor. Otra pieza es un tocadiscos cuyo plato es de cobre y que se halla conectado con constante movimiento emitiendo un reiterativo ruido de

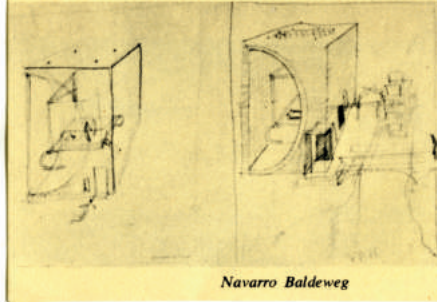
campanas. Existe también otro tocadiscos con discos en el suelo, a su lado. Discos que si intentas cogerlos compruebas que son de lija y que tienen sobre ellos inscripciones tales como: café, copa, cigarro, labios..., alusiones directas a hechos, a hecho o lugar de oír música. Otra obra se compone de cinco cajas semejantes a las utilizadas en los laboratorios de física, obra que él denomina «Cinco unidades de luz». Obra en la que se asiste a un tipo distinto de ciencia en la que se entremezcla la farsa científica con la religiosa.

Hay también una tienda de campaña forrada en su interior de rojo y ocupada por un fez, rojo también, sobre el cual se hallan colocadas dos tiras de azulado color. Otra obra, ésta colocada en la pared, sería una composición de hule, en profundidad una señora parece contemplar este nuevo mundo que el artista ha creado.

Obras las de Navarro Baldeweg en las que es evidente la ironía y la crítica hacia esto y aquello. Obras en las que es de gran interés el análisis y asociaciones polivalentes que puede despertar en el espectador. Obras que se mueven claramente en el terreno de un surrealismo-crítico.—I. J.

LA SALA VINÇON. Paseo de Gracia, 96.
No se hallan a la venta.

GAZETA DEL ARTE N.º 71
CRÍTICA: INMA JULIÁN.
7. IV. 76.

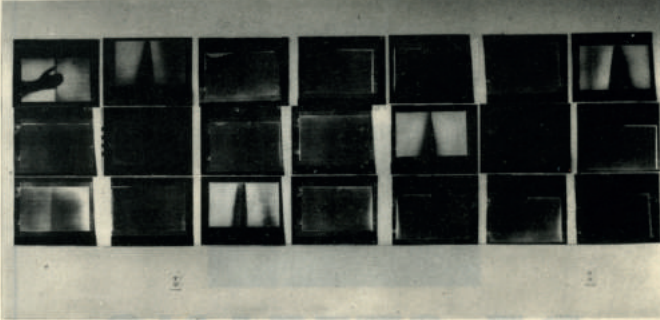


Navarro Baldeweg

Fig. 85. Artículo aparecidos en la revista *Gaceta del Arte* por la crítica de arte Inma Julián, con motivo de la exposición en la Sala Vinçon de Barcelona, 7 de Abril de 1976.

JUAN NAVARRO BALDEWEG: ESTUDIOS SOBRE EL ESPACIO

por Andrés TRAPIELLO



Las reflexiones sobre la posibilidad de un nuevo espacio no convencional es el que la transgresión de la *norma* sea posible, han conformado las obras y proyectos de Juan Navarro Baldeweg primero presentados en la Sala Vinçon de Barcelona y ahora en la galería madrileña Buades.

Son —por intención y recursos— de signo vario los trabajos preparados, si bien guardan todos ellos relación estrecha con la problemática perceptiva que plantea la comunicación en un espacio delimitado, no abstracto y con referentes siempre dispuestos para —por tradicionales— ser rebasados.

Parte de las obras de Navarro (*Arado* —discos de lija—, *Interior* —sala cuyas sombras y luces son reforzadas por trazos—, *Acción de los sombreros* —plumas de indios volteadas—) deben afrontar el peligro de la vaciedad de un discurso que va de la obiedad de una reflexión (como en *Sierra helada* de características landistas) a la redundancia en la que han caído los componentes de Art-Language. Si quiere desbordarse un espacio renacentista se habrá de recurrir a las proscriciones que le convierten en tradicional, a menos que no se quiera caer en otro espacio tan absoluto e inoperante como el pretendidamente transformado, de modo que lo que quiso ser agresión contra la arbitrariedad (de los medios de co-

municación, de la arquitectura, de la ordenación existente, etc.) puede convertirse en juego inocente.

Ese peligro que se puede denotar en los trabajos citados desaparece totalmente en *Fuente y Fuga* (fotografías de un libro blanco y abierto que reproducen las sombras que unas hojas proyectan sobre otras y que de todas las presentadas es la obra más autónoma) donde las fronteras inequívocas del texto (que no existe) desaparecen para dar lugar a un espacio ilusionario mediante el significante el sigborroso de las sombras. Lo inquietante de este libro reside en la confusión entre un silencio (la soledad y la *ausencia* de escritura no puede ser más palpable) y una elocuencia evidente (el libro —aunque blanco— está *presente*, existe). Confusionismo libertaria e intencionada que contra los arcanos y viejas categorías del ser-no ser atenta. Papel desierto sobre el que todo precepto ha sido borrado. La norma, la ley y el orden de lectura lo impone lo más irracional del hombre: la sombra que nadie podrá juzgar ni encarelar (por más que los cuadros trogloditas lo pretendan): la libertad suma.

Juan Navarro ha comprendido —entre pocos, como demuestra la parquedad y alejamiento de toda frivolidad que caracterizan la intención de sus obras— que confundir y unir distintos referentes *también* es «serio». □

Fig. 86. Artículo de Andrés Tapiello con motivo de la exposición en la Galería Buades de Madrid

En el año 1976, más centrado en las instalaciones, como manera de representar ese universo imaginario de fuerzas de cohesión y elementos dispuestos con la misión de activar signos de un sistema físico básico, se construye un espacio mental, bajo la atenta mirada del autor en la Galería Vincon de Barcelona, titulada "Luz y Metales", así como en la Galería Buades de Madrid, "La habitación vacante", en ella se dispusieron, como cita Juan Navarro en *Una Caja de Resonancia: ..."desperdigadas por el suelo algunas de mis piezas, pequeños cachivaches o maquinitas más o menos absurdas, pero todo lo envolvían las ventanas y las paredes de la habitación, pintadas con rayos de luz y de sombra. Así, en una instalación donde las piezas hacían surgir la gravedad o el sonido, cosas que en principio soportamos pasivamente, yo volvía a actuar en el sentido más activo de la palabra: impregnando el espacio para dominarlo, para hacerlo mío (...) principio del ornamento"*⁷ (Fig. 85, Fig. 86)

Esta praxis, se vuelve a repetir en las instalaciones de la exposición celebrada en el Instituto Valenciano de Arte Moderno (IVAM), Centre del Carmen, en 1999, donde se amplían las piezas recogidas en la sala Vincon y se complementan con varios elementos añadidos; de esta manera, dispuestas en dos grandes mesas, organizando así un conjunto de energías de un mismo campo-semántico, se sitúan las "piezas de luz" y las "piezas de mano", como activación de elementos sensibles que se reaniman con la luz natural y aquellos que desprendiéndose de su soporte matérico se convierten en líneas tridimensionales que se apropian del espacio y reciben la luz que les llega, en la otra mesa, las "piezas de gravedad o de equilibrio", donde el peso se manifiesta en cada una de ellas, la instalación la completaban elementos dispuestos en la sala como grandes piezas en madera de pino melis, denominadas gota, trapecio, etc.. varias piezas cerámicas y el columpio, que Ángel González recoge de una manera brillante y hermosa en estas palabras publicadas en el catálogo de la exposición. (Fig. 87, 88)

*"La luz que irradia la ventana y los metales que gravan el columpio se atraen y aundan con tal fuerza que aquélla rescata el peso que éstos abandonan para encontrarse con ella. La luz cae y los metales flotan en una suerte de jubiloso balanceo que Juan ha recreado con frecuencia en su arquitectura, donde luz y materia se compinchan para perturbar nuestras presunciones sobre la gravedad"*⁸

Tras esta exposición de esculturas, solo se vuelve a exhibir estas piezas en el Centro Gallego de Arte Contemporáneo, CGAC, de Santiago de Compostela en 2002, la

7 NAVARRO BALDEWEG, Juan, *Una caja de Resonancia*, op.cit, pág. 176

8 GONZÁLEZ, Ángel, "Todo lo verdadero es invisible", en el catálogo de la exposición, *Juan Navarro Baldeweg*, IVAM, Centre del Carmen, Valencia, 1999, pág. 26



Fig. 87. Prismas 1 y 2, 1999, Madera de pino meli sobre madera, 102 x 122 x 40 cm. y 121 x 100 x 40 cm. IVAM, Instituto Valenciano de Arte Moderno. Donación D. Juan Navarro Baldeweg.



Fig. 88. Vista preparatoria en el estudio del artista en Madrid, para de la exposición en el IVAM, Centro del Carmen, 1999



Fig. 89 Winslow Homer, *Casting, A Rise*, 1889. Acuarela sobre papel, (22.9 x 50.8 cm). Adirondack Museum, Blue Mountain Lake, New York, EEUU.

Galería Aam de Milán (*La casa di risonanza, 2003*), en la exposición celebrada en la Galería Marlborough de Madrid, (*Escultura, 2004*) y en la Galería de la Academia de Arquitectura de Mendrisio, (*La luce, l'equilibrio e la mano, 2006*).

Al final todo se resume en intentar plasmar esa cohesión de energías, esa nueva manera de mirar, esa nueva variable invisible pero real, ya que existe y se puede medir, que Juan Navarro Baldeweg plasma en sus pinturas, alejado del virtuosismo representacional, siendo el paisaje, el vehículo más cercano para representar estas ideas.

Juan Navarro decía, en una de sus recientes charlas, en concreto la que compartió en la Fundación Juan March, con el también catedrático y crítico de arte, Francisco Calvo Serraller, que era interesante poner trampas a la naturaleza para que esta vibre, así se activan los signos de la naturaleza y para ello, lo explicaba con un ejemplo plasmado en el cuadro de Winslow Homer, *Castling, A Rise* de 1889, en el que se muestra un pescador lanzando su caña al río, la mosca, que es como se llama al anzuelo, a la trampa, es la que dejada caer en la tranquilidad del lecho del agua, espera a ser apresada por el pez, ese instante en el que la vibración produce el éxito de la pesca, activa no sólo las ondas concéntricas en torno a la trampa, molécula a molécula, sino que además se activan los estímulos del pescador al ver compensada su espera y el triunfo de haber conseguido su trofeo.⁹ (Fig. 89)

Por tanto esa activación de signos que se produce en la naturaleza, hace que se compongan y ordenen las energías en torno a ella, incitando así a la creación de nuevos signos, de vibraciones que afectan ya fisiológicamente al espectador, se originan reacciones encontradas, campos nuevos de observación, decía Juan Navarro en el diálogo con Calvo Serraller, que él no podía dejar de ser arquitecto, por ese aspecto físico que tiene la arquitectura, esa naturaleza omnipresente, esa física a la manera de Lucrecio¹⁰ que está en todas partes, hasta en nuestro propio interior y tener una idea muy clara esa naturaleza, de esa física y activar los signos.

Esos signos se encuentran en muchas de las obras del propio Navarro Baldeweg, tanto

.....

9 NAVARRO BALDEWEG, *Juan, Autobiografía intelectual*, Conferencia celebrada en la Fundación Juan March el 30/11/2012, donde dialoga con Francisco Calvo Serraller, Madrid.

10 *Es autor de un largo poema De rerum natura (Sobre la naturaleza de las cosas), las múltiples descripciones que se han hecho del poema, pocas son tan luminosas como la realizada por el filósofo y físico Michel Serres. En su libro El nacimiento de la física en el texto de Lucrecio, Serres sostiene que el poema de Lucrecio no es un texto de metafísica, ni de filosofía moral, sino exactamente una física. Es más, no se trata simplemente que el poema sea una física matemática y experimental como la nuestra - con modelos, experiencias y aplicaciones-, se trata de que es exactamente nuestra física, no tanto la que se inaugura con Galileo y culmina con Newton, sino más bien la que estamos comenzando a hacer hoy mismo, a partir de experiencias como las de Einstein, Heisenberg o Prigogine.*

en las obras de arquitectura como en sus piezas pictóricas y escultóricas y como los grandes maestros del arte, cada uno activa los signos que le son propicios, puesto que dependiendo de qué variables actives la respuesta será una u otra y el resultado, lo *complementario*, el fin de la obra de arte se mostrará.

En palabras del escultor Constantin Brancusi:

*"Yo no esculpo pájaros, sino su vuelo."*¹¹

Entre los años veinte y cuarenta, Brancusi esculpió dieciséis versiones de "Pájaro en el espacio", siete en mármol y nueve en bronce, en el que se mostraba su interés, no por los atributos físicos del pájaro, sino por el concepto de vuelo, y esto lo conseguía mediante la abstracción, puesto que imitar la realidad no hacía otra cosa que devolvernos la imagen formal de aquello que se esculpía, mediante la abstracción se conseguía la espiritualidad, lo invisible. (Fig. 90, Fig. 91)

Como se puede apreciar, esta conexión entre pintor y escultor, entre discípulo y maestro, donde no es la forma, sino el modo, el camino para conseguirlo, donde para ello se implica a la abstracción como parte relevante de dicho camino, es patente en el conjunto de sus obras; pero no solamente la abstracción es la clave para mostrarnos esa invisibilidad, esa cohesión de energías, además es necesario saber mirar, preguntarse cómo sería uno capaz de aprehender el mundo que nos rodea, como captar esas energías que luego tienes que representar en el lienzo, madera, metal o en la piedra, Juan Navarro comenta que las sensaciones de estar en el mundo provienen, en gran medida, de la voluptuosidad de mirar, y es allí en donde se encuentran las energías, si sólo atendiéramos a los factores formales del paisaje acabaríamos en una vía muerta, que es donde casi siempre acaba el arte abstracto.

También en la arquitectura, esa invisibilidad, ese ruido de fondo, imperceptible, pero que existe y está ahí, es lo que busca Juan Navarro Baldeweg en su obra

*"el que la arquitectura sea invisible es algo que persigo consciente y esforzadamente..."*¹²

En el artículo citado de Ángel González, "Todo lo verdadero es invisible"¹³, donde se publica la entrevista con Juan Navarro, también se analiza la visión de los frisos del Partenón, en el que el arquitecto nos matiza el sentido procesional de las figuras

11 SUMOY-GETE ALONSO, Mónica, *Brancusi contra los EEUU*, op.cit , pág. 21

12 NAVARRO BALDEWEG, Juan, *La habitación vacante*, op.cit. pág. 125

13 GONZÁLEZ, Ángel, "Todo lo verdadero es invisible", op. cit.



Figs. 90-91 Constantin Brancusi, *Pájaro en el espacio*, 1928, Bronce, 137.2 cm., MOMA, New York, EEUU y estudio del escultor

que aparecen en él, indicando que no nos fijamos en las figuras en sentido formal, una a una, nos fijamos en el conjunto de toda la composición, notamos su alegría, su griterío, su perfecta composición, su armonía y eso es porque están tan bien hechas, los caballos se mueven con tanta facilidad, que se han ganado la invisibilidad.

Así entendemos que quizá también, lo verdadero sería lo visible, puestos a analizar el artículo antes citado, ya que el término de la invisibilidad en la obra de Juan Navarro, consiste en hacer visible tan sólo aquello que se pretende mostrar, lo visible, lo complementario, quedando el resto oculto, invisible, lo que no es verdadero, lo sucedáneo; pero realmente esas fuerzas que se quieren mostrar, sí que mantienen esa invisibilidad, potenciada a través de los filtros de la arquitectura, por lo que se transforman en las verdaderas, en lo complementario, con lo que podríamos partir de la arquitectura como un tamiz o prisma conversor de las energías invisibles en visibles, como la caja de resonancia que forma parte de la idea de Juan Navarro.

Esto conlleva a plantear la interrelación del sujeto que habita la arquitectura con la manera de ejecutar las distintas piezas que la conforman, aunque a veces, ello suponga un inconveniente en su aspecto formal, el espacio construido con los límites vivibles del que lo habita.

Enrique Granell en su ensayo "Una caja de botones en un cruce de caminos", publicado en la el catálogo de la exposición en el IVAM de 1999, escribe:

"y para acabar deberíamos buscar lo que no se ve. El sonido ha estado presente de una forma no explícita en la obra entera de JNB. El columpio de Luz y metales detenía su movimiento para que nosotros lo viésemos en ese instante de su vuelo ayudado por un hilo invisible que lo unía a un tocadiscos. Los vencejos y los discos de lija producían también sonido. (...) Que se vea lo que no se ve es uno de los grandes logros de JNB. Visitemos los juzgados de Mahón y veremos la justicia que ha de ser clara, cristalina y simétrica. Visitemos el auditorio de Salamanca. Los auditorios son lugares tristes, expectantes, mientras no son utilizados. Esperamos que la orquesta y los acróbatas ocupen la escena para que con su magia el espacio se colme. En Salamanca por el contrario el auditorio ya suena sin necesidad de esperar a la representación. Los mecanismos de luz y de gravedad que ha puesto en movimiento JNB ya suenan por ellos mismos. Son sonido. ¿Será que lo que va buscando JNB es el sonido de la luz?"¹⁴

La casa alcanza su horizonte y éste se reduce y entra en ella, es esa *caja de resonancia*¹⁵ que hace que la naturaleza penetre y las energías vibren, produciendo esa música; la luz, el aire, el paisaje, todas esas energías que fluyen alrededor de la concepción del proyecto y la obra arquitectónica, tienen que excitar las piezas que conforman la arquitectura, potenciando su valor, su sonido, al igual que los dedos del guitarrista que se deslizan entre las cuerdas, matizando las notas del instrumento que con su rasgueo, dulce o seco, amplifica el sonido regurgitado desde el vientre del instrumento, y que según su textura, su composición o manufactura, emite unos sonidos más o menos armoniosos, eso es lo que Juan Navarro llama *lo complementario*. (Fig. 92, Fig. 93, Fig. 94, Fig. 95, Fig. 96, Fig. 97)

*"La arquitectura es un instrumento y ello nos permite por analogía, compararla a un instrumento musical que vibra y suena, donde lo que importa son los efectos, el funcionamiento, su función en el sentido más amplio. Habitar es extraer la música de un instrumento. Los aspectos narrativos de la arquitectura se fundan en este modo de comprender la habitación porque la narración es como una melodía emitida por ese instrumento capaz de sonar de muy diversos modos"*¹⁶

*"La casa se vive, se toca, produce sonidos y canta. La Villa Mairea de Aalto es una guitarra que los usuarios rasguean; la Yellow House de Smithson es como un conjunto de campanillas tubulares colgado como un racimo del árbol próximo que se mece y suena al unísono de las hojas de su copa; La Petite Maison de Le Corbusier es un "altavoz" de la vista que amplifica su relación con el horizonte, su "fenetre a longuer" es una boquilla rasgada que lanza su sonido al aire, poderoso, desinhibido sobre las aguas tranquilas del lago y alcanza la otra orilla, la línea privilegiada en que se encuentran el lago y los Alpes"*¹⁷

Todas ellas, son ejemplos de arquitecturas casi invisibles, transparentes, en donde el proyectista expresa mediante sus dibujos esa intención, su punto de partida, que luego se va completando con el resto de conjunciones que lo rodean.

Como bien escribe en su ensayo Juan Navarro Baldeweg, *"las notas son extraídas por impulsos que vienen desde muy lejos: nacen en el encuentro, en el choque con un curso de*

.....

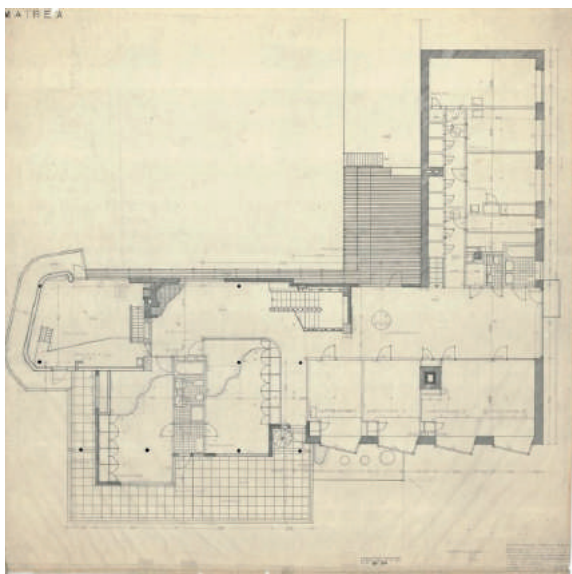
15 Término que aplica Juan Navarro Baldeweg en muchos de sus escritos refiriéndose a la arquitectura como instrumento, como amplificador de las energías que le llegan.

16 NAVARRO BALDEWEG, Juan, *Una caja de Resonancia*, op.cit, pág. 48

17 *Ibíd.*, pág. 50

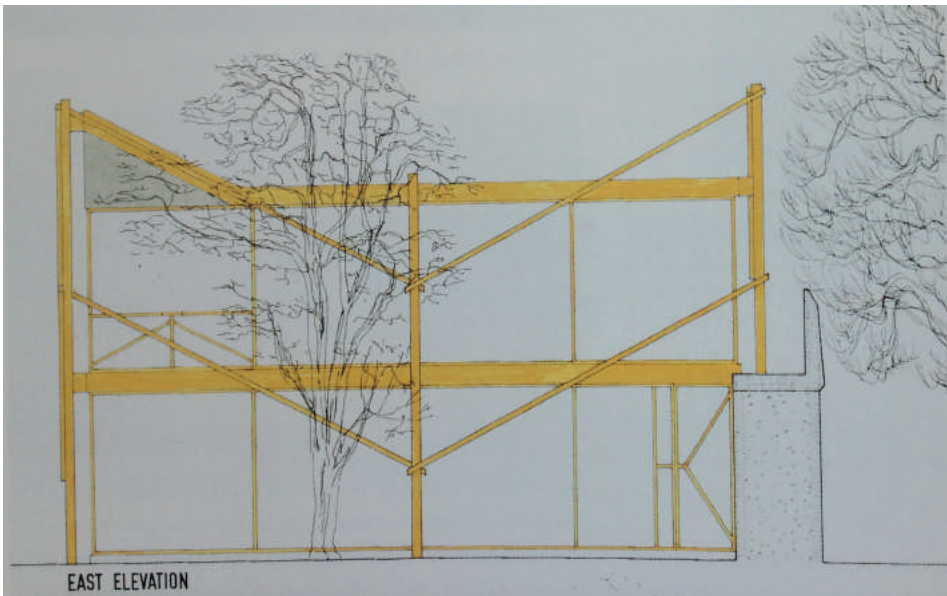
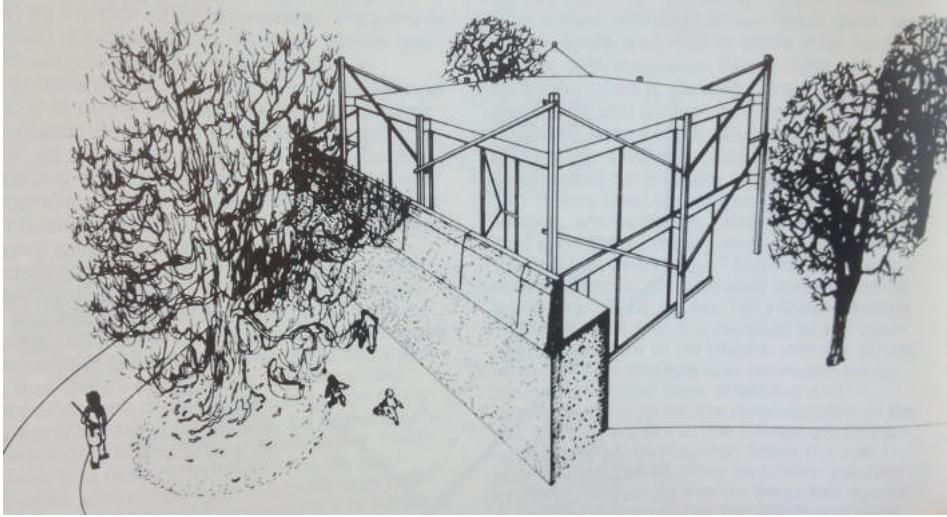


Figs. 92-93 Corbusier, *La Petite Maison*, Corseaux, Suisse, 1923-1924



Figs. 94-95 Aalto, Alvar, *Villa Mairea*, 1940, Noormarkku, Finlandia





Figs. 96-97 Alison & Peter Smithson, *Yellow House*, 1976, primer premio del concurso organizado por la editorial Japonesa Schinkenchiu.

*energía, como piedras que arrancan brillos al agua...*¹⁸

Se ha comentado las energías que confluyen en el campo de la arquitectura o la escultura poniendo en valor alguna de las piezas del arquitecto santanderino, como bien explicaba Granell, así como de otros grandes artistas y arquitectos que encuentran en la abstracción, entendida desde lo complementario, esa armonía del proyecto, pero no se ha hablado del campo de la pintura, porque las pinturas de Juan Navarro Baldeweg, también suenan, tienen esa capacidad de contar y activar las energías de su alrededor.

Ya lo comentó en el catálogo de la exposición del IVAM, al que tantas veces hemos hecho referencia, Ángel González, cuando habla de la figura mitológica del dragón, como activador de las energía del sol que baña el porche de la casa de Xaló, de ese sol que se pone produciendo ese estado de letargo, de "duermevela" que caracteriza a estos anfibios, que produce sueños y que se colocan en las paredes de los porches de las casas del mediterráneo, aletargados, como esperando su presa, bajo el sol de poniente, en el caso de las pinturas de Juan, el dragón es chino, como símbolo de activación de energías, en la cultura oriental el dragón es reverenciado como el representante de las fuerzas primitivas de la naturaleza y del universo y simbolizan el poder espiritual supremo, el generador de fuerzas, y así lo muestra en la serie de pinturas que realiza a finales de los años 90, donde lo sitúa en la cornisa de su retiro en la localidad alicantina, mientras él se mece mirando el paisaje que tienen delante.

La imagen que se muestra, suena, nos transmite la sensación de un sol que impregna la casa con su calor, sofocante tal vez, acompasado por ese amarillo cadmio que predomina en la obra, dentro del porche, el azul nos refresca la estancia, nos protege del exterior, nos da sombra y cobijo y nos recuerda la posición de una mecedora protegida del caluroso sol del atardecer, mediante la incorporación de ese elemento que se alarga, que produce esa sombra, esos colores puros e intensos, ese horizonte protegido, pero a su vez abierto, creando esa sensación de calidad arquitectónica que se pierde en las arquitecturas básicas del movimiento moderno, donde la máquina era lo fundamental, lo exosomático. (Fig. 98)

Es como esa mano que se coloca frente a la vista, semiabierto, protegiéndote de los rayos del sol a la vez que te permite contemplar el horizonte que se muestra frente a ti.

"Presencias de distinta magnitud se ponen en movimiento junto al gesto de la mano, al defender la vista del sol, los ojos fijos en un punto del horizonte. Los ojos y la mano se prolongan en líneas y se establece un puente entre el mapa y la sombra. En concordancia



Fig. 98 Juan Navarro Baldeweg, *Dragón amarillo sobre la casa*, Óleo sobre lienzo, 235 x 200 cm, 1999



Fig. 99 Juan Navarro Baldeweg, *Paisaje*, Óleo sobre lienzo, 190 x 200 cm, 1993.

con los puntos cardinales unidos en la cruz de varios trazos; esquema afín a una intersección de huellas de patín, rastros del derrape de la tierra en el espacio soleado. Es un momento en que la posición de la mano hace conformes y complementarios algo grande y algo pequeño, algo variable y algo obligado."¹⁹

Charles Ives, comentó una vez que "Cualquier hombre sentado en su porche mirando hacia las montañas con el sol poniente podía oír su propia sinfonía"

En el año 1993, anteriormente a la serie de dragones, Juan Navarro pintó una serie de paisajes que surgían de la visión que tenía desde el porche de su casa, activadores también de las energías del exterior y que se expusieron en la Galería Juana de Aizpuru de Madrid en el año 1994, con un texto de Ángel González García, donde escribe: (Fig. 99)

*"Las nubes amenazan con invadir el valle y los árboles se despliegan en las cimas de los cerros como cimera caprichosas. En uno de estos cuadros el sol irradia tan grande fuerza, tan visible e imponente, que sólo una bandera o un escudo, y aún mejor el peto de una armadura, podrían llevarlo y soportarlo. Los enormes poderes que la tierra y los cielos despliegan en forma de estrias, ondas, rejas, flecos, escamas, redes y espirales son los que la Heráldica nos susurra al oído y hacen de las barras que una mano ensangrentada traza sobre el amarillo algo inexpugnable; son los poderes del ornamento."*²⁰

Pero creo que el primer cuadro conocido y expuesto que Juan Navarro donde se tiene consciencia de las energías que rodeaban el paisaje exterior y las fuerzas de la naturaleza que lo inundaban, plasmándolo en un lienzo con una fuerza sobrehumana, fue "Viento y Lluvia II", que además de las exposiciones itinerantes de la Colección Juan March, fue cedido para la exposición de Sevilla en 1992 "Salón de Salones", en 1999 para la exposición del IVAM en Valencia y en 2002 en el Centro Galego de Arte Contemporáneo de Santiago de Compostela. (Fig. 100)

Este cuadro, comentado en el nº9 de "Obras de una colección" de la Fundación Juan March, por Alberto Ruiz de Samaniego,²¹ muestra una caligrafía precisa a la hora de representar las condiciones dramáticas de una naturaleza mecida bajo los efectos

19 NAVARRO BALDEWEG, Juan, en *Revista Humo* nº1, op.cit, pág 35

20 GONZALEZ GARCÍA, Ángel, "Por seguir con lo que estábamos", *Catálogo de la exposición Juan Navarro Baldeweg*, Galería Juana de Aizpuru, Madrid, 1994, págs 11-12.

21 Alberto Ruiz de Samaniego es profesor de estética y Teoría de las Artes en la Universidad de Vigo, crítico cultural y comisario de exposiciones. Ha sido director de la Fundación Luis Seoane de La Coruña. Ha publicado, entre otros, los siguientes libros: *Maurice Blanchot. Una estética de lo neutro* (1999), *Semillas del tiempo* (1999), *La inflexión posmoderna: márgenes de la modernidad* (2004) y *Belleza del otro mundo: apuntes sobre algunas poéticas del inmovilismo* (2006).

meteorológicos de una tormenta, líneas, trazos, manchas, estratos colocados uno sobre otro irrumpiendo con una energía en el cuadro que estremece al observador, como dice Ruiz de Samaniego, "*pintura entendida como el registro de un temblor*".

Esta pintura guarda muchos puntos en común con la tradición del Ukiyo-e²², culminado en el paisajismo de Utagawa Hiroshige, al que se siente atraído Juan Navarro, de ahí la representación esquemática de la lluvia mediante potentes trazos inclinados, ocupando casi todo el lienzo, ya que Juan Navarro no copia la realidad, sino interpreta, como en la pintura oriental, las energías que la activan, empleando diferentes mecanismos gráficos de la mano, para diferenciar impulsos aéreos o acuáticos, fuerzas de superficie o de rotación, líneas, puntos, rayas, espirales, todo es válido para representar las energías del mundo que nos rodea, donde brotan los acontecimientos y se intersectan expresivamente los contrarios. (Fig. 101)

Dentro de este capítulo me quiero parar a comentar dos obras del arquitecto cántabro, muy separadas geográficamente, una de ellas en Roma y la otra en Burgos, aunque próximas en su concepción, ya que se tratan de lugares donde el contenido cobra el mayor protagonismo del discurso, bien sean libros o restos arqueológicos, y que se corresponden con este período de tiempo que arranca en el año 1995 hasta el año 2000, donde se encuentran a mi modo de ver, las obras y proyectos más prolíficos y de mayor carga teórica en el conjunto de las constelaciones de Juan Navarro Baldeweg.

.....

22 Ukiyo-e, "pinturas del mundo flotante" o estampa japonesa, es un género de grabados (realizados mediante xilografía o técnica de grabado en madera) producidos en Japón entre los siglos XVII y XX, entre los que se encuentran imágenes paisajísticas, del teatro y de zonas de alterne.

Ukiyo, hace referencia a la impetuosa cultura *chōnin* que tuvo auge en los centros urbanos de Edo (actualmente Tokio), Osaka, y Kioto y que era un mundo dentro de sí. Es una alusión irónica al término homónimo "Mundo Doloroso", el plano terrenal de muerte y renacimiento en el que se basa la religión budista.

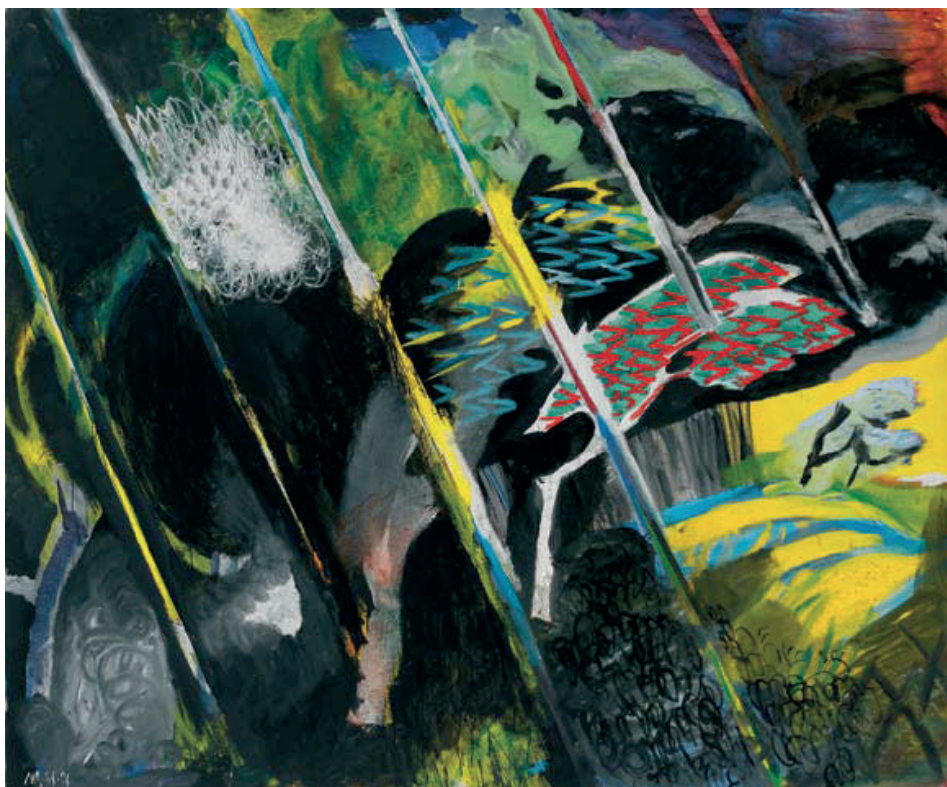


Fig. 100 Juan Navarro Baldeweg, *Viento y Lluvia II*, Óleo sobre lienzo, 237 x 200 cm, 1986, Fundación Juan March, Palma de Mallorca.



Fig. 101 Utagawa Hiroshige, *Sudden Shower over Shin-Ōhashi bridge in Atake*, 1857, Brooklyn Museum of Art, New York.

3.1.1 La Biblioteca Hertziana en Roma

Una año después de ganar el concurso para el Centro de Investigación y Museo de Altamira (CIMA) en Santillana del Mar, en 1995, Juan Navarro Baldeweg es invitado al concurso para la ampliación de sede histórica de la Biblioteca Hertziana en Roma, promovido por el Instituto Max Planck de Berlín.

De entre las propuestas presentadas por los arquitectos, Carlo Aymonino, Alexander von Branca, Vittorio De Feo, Gerber et Partner, Giorgio Grassi, Rafael Moneo y Giuseppe Pupillo, resulta vencedora la proyectada por Juan Navarro Baldeweg. Obteniendo en 2012 el “Premio Gubbio” dado por L’Associazione Nazionale Centre Storico-Artistici (A.N.C.S.A.) e il Comune di Gubbio, a la mejor intervención en el Patrimonio Histórico, recualificando un fragmento del centro histórico de Roma y transformándolo en un lugar que conjuga la centralidad de su ubicación con la permanencia de la memoria legada a su función de centro cultural, donde la puesta en valor del edificio histórico y el respeto arqueológico juega con la funcionalidad y la belleza del espacio que lo atraviesa.

El proyecto interviene principalmente en la intersección de dos palacios históricos, el Palacio Zuccari²³ y el Palacio Stroganoff, en el lugar donde existía el jardín de la antigua “Villa de Lucullo” (s. I D.C.), teniéndose que adaptar el proyecto a las exigencias patrimoniales, para permitir la excavación arqueológica de los restos de la antigua villa romana, por lo que se pone en vigor y adecúa, arrancando en el año 2001. (Fig. 102, Fig. 103, Fig. 104)

23 Federico Zuccari era un artista de Urbino, que había ya trabajado en Roma y en Florencia (sobre los frescos en la cúpula de Santa María del Fiore) creándose una cierta fama. Llamado de nuevo a la ciudad papal por una serie de encargos se quiso construir una suntuosa morada que reflejara la importancia del artista, su creatividad, con un proyecto mucho más grandioso de aquel que había creado en Florencia (el Palacio Zuccari).

En el año 1590 compró el lote de terreno puesto en una envidiable posición panorámica, sobre los restos de los antiguos jardines de Lúculo, y comenzó la realización de aquello que es uno de los más importantes ejemplos de casa de artista en Italia. El artista se arruinó casi para llevar a término su grandioso proyecto, que debió ser en parte redimensionado. A su muerte (1609) dejó la casa a los artistas de la academia de San Lucas, aunque de hecho se apropió de ella Marc’Antonio Toscanella. Girolamo Rainaldi engrandeció luego el complejo, dándole el aspecto que mantuvo hasta 1904, cuando fue considerablemente reestructurado.

En el Palacio también vivió la reina Casimira de Polonia en el año 1702, que hizo construir un arco en madera sobre la Via Sistina y un pequeño pórtico de columnas en la cumbre, obra de Juvarrá. Durante el Grand Tour se convirtió en un lugar para los artistas y allí pernoctaron Joshua Reynolds, Johann Joachim Winckelmann, Jacques-Louis David y el grupo Los Nazarenos. A continuación pasó a ser propiedad de Enrichetta Hertz, que luego la cedió al gobierno alemán, constituyendo la Biblioteca Hertziana, especializada en Historia del arte.

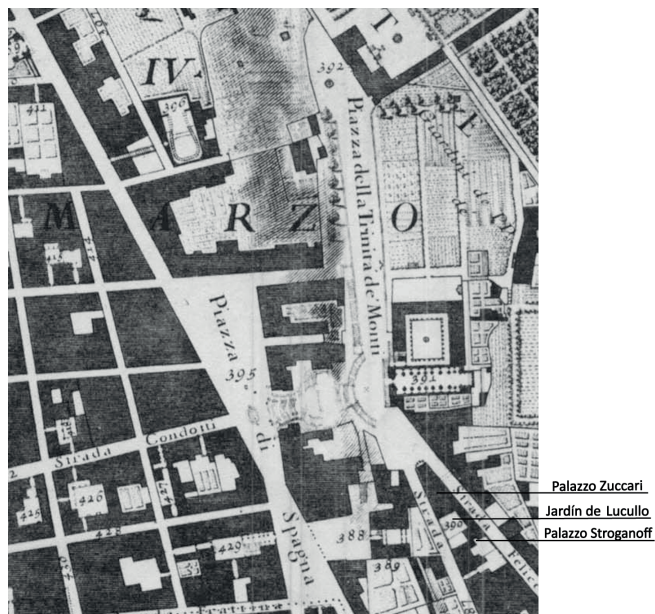


Fig. 102 Mapa del Norte de Roma por Giovanni Battista Nolli.



Fig. 103 Palacio Zuccari, s. XVII.



Fig. 104 Palacio Stroganoff, s. XIX.

"La luz de Roma es muy bella, ya que tiene la cercanía del mar y es muy tangible, como se puede apreciar en el cuadro de Corot"... así empezaba una conferencia que impartió Juan Navarro Baldeweg en relación con la Biblioteca Hertziana en Roma²⁴, lo que nos lleva a pensar la importancia que tiene en el proyecto, el construir con esta luz y por tanto los mecanismos que emplea para activar estas energías. (Fig. 105)

La intervención consistía en introducir esta luz en la nueva propuesta de la Biblioteca Hertziana, y considerar el Jardín de Lucullo, como un nuevo jardín que se tiene que ver de una sola vez, un jardín en este caso, de bandejas de libros que van cayendo como bancales hasta el plano del suelo, la biblioteca debía reflejar nada más entrar, su destino, los libros.

Para ello Juan Navarro Baldeweg, plantea un patio abierto, un patio que se moja donde se depositan unos restos arqueológicos, (un capitel de la excavación arqueológica, que presuntamente pertenecían a la Villa de Lucullo y una fuente), que activan el campo semántico de la existencia en aquel lugar de una villa romana con su jardín, que se está descubriendo bajo el plano del suelo, un mecanismo que simplemente colocado uno al lado del otro, sirve para pensar en lo que allí está pasando, de la misma manera que realizó Navarro Baldeweg, en su intervención *La columna y el peso* de 1973, donde la colocación de una diminuta pesa cilíndrica situada junto a una columna, limitaba su campo semántico, son objetos encontrados que trataremos en el capítulo cinco con la figura de Marcel Duchamp. (Fig. 107, Fig. 108)

"Como la adjetivación, que reduce el campo semántico de una palabra, la pesa rubrica una interpretación única de la columna vinculándola a la gravedad"²⁵

El patio se abre al cielo y lo primero que nos encontramos es una pared inclinada de ladrillo blanco que refleja la luz, como un muro de contención, que se abre dejando pasar la luz del sol, como si el astro rey horadara ese hueco para permitir su entrada, vista a través de la transparencia del cristal, el muro como elemento de reflexión de la luz y la luz que atraviesa todo el espacio de la biblioteca.

A la derecha las bandejas de libros, que como un jardín descendente a modo de bancales, reproducen conceptualmente lo que era la Villa de Lucullo, sin acercarse al vidrio, reforzando esa idea de unidad del jardín, donde los ves todo de una vez, no hay elementos que te distraigan, no hay forjados que interrumpen la visión de todo el conjunto y su altura. (Fig. 109, Fig. 110)

24 Conferencia de Juan Navarro Baldeweg en el CTAC, el 13 de Noviembre de 2012, con motivo de los 11º Premios de Cerámica, patrocinados por ASCER, siendo presidente del jurado.

25 NAVARRO BALDEWEG, Juan, *Constelaciones*, op cit. Pág 58.



Fig 105 Jean-Baptiste-Camille Corot French, *Rome, le Monte Pincio et la Trinité-des-Monts*, Oil on paper mounted on canvas. 27.3 x 44.7 cm., (en) 1826-28, Musée d'Art and d'Historie, Geneva, Switzerland.



Fig 106. Egidius Sadeler, *Veduta Roma con Santa Trinita dei Monti, Monte Pincio*, Rome. Archivo Biblioteca Hertziana.



Fig. 107 y 108. Juan Navarro Baldeweg, *La columna y el peso*,
Gelatinobromuro de plata sobre papel 89,5 x 68 cm, colección MNACRS, 1973 y
vista del Patio de la Biblioteca Hertziana.

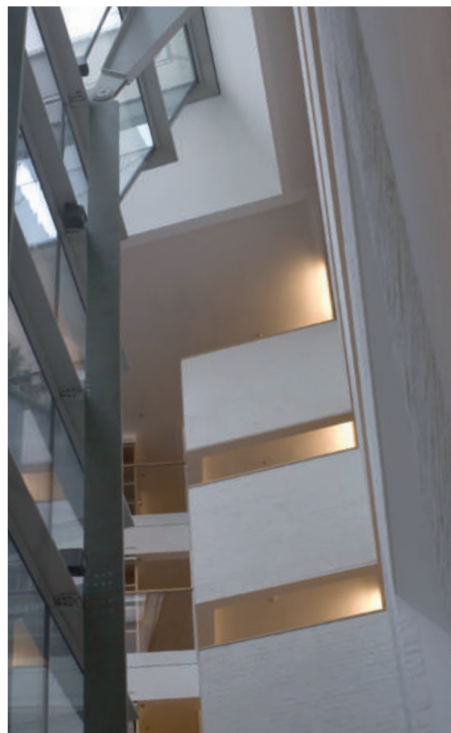


Fig. 109 y 110 . Juan Navarro Baldeweg, vistas interiores de la Biblioteca Hertziana.

Lucio Licinio Lúculo construyó su villa en Roma, en la zona del Monte Pincio, sus jardines fueron conocidos como Horti Luculliani y se extendían por el declive en el que hoy día se sitúa la escalinata española y la Villa Borghese, el grabado que el arquitecto Pirro Ligorio²⁶ realizó, en 1561 sobre la Roma Antica, nos permite apreciar el desnivel que a modo de bancales se suceden y que sirven de mecanismo de activación en el interior de la Biblioteca Hertziana. (Fig. 111, Fig. 112, Fig. 113)

Otro de los puntos importantes que activan las energías de cohesión, como mecanismos de unidad de conjunto en esta obra de Juan Navarro Baldeweg, es el tema de la axialidad, como resolver la asimetría de la planta, buscando mecanismos como los empleados en la escalinata de la Plaza de España, en su subida a "Santa Trinita dei Monti", mostrado en un grabado de Paolo Panini, donde lo cóncavo y lo convexo juegan en su desarrollo para dar esa sensación de axialidad dirigida, esa unidad compositiva que Juan Navarro desarrolla en las distintas bandejas que conforman los niveles de la biblioteca, permitiendo además esa entrada de luz desde el patio. (fig. 114, Fig. 115)

Los primeros bocetos de la Hertziana reflejan que el sitio no es simétrico, la boca del "mascherone" busca una axialidad, y esa boca infernal de entrada al antiguo jardín que para Zuccari, contrastaba al atravesarla, con el paraíso de contemplar toda la unidad del jardín, se repite en la nueva actuación de la Hertziana, de modo que sirve para acceder a la luminosidad del conocimiento, de los libros, gracias a la luz que baña el muro inclinado que nos recibe, entramos en la habitación de las habitaciones. Esta entrada según Juan Navarro tuvo un significado en la "Biblioteca de Santa Genoveva" de Labrouste, cuyo acceso muestra ese campo semántico de la idea de iluminación, luz del conocimiento al fondo, en la gran sala de la biblioteca. (Fig. 116, Fig. 117)

.....

26 Pirro Ligorio, pintor, arquitecto, anticuario y paisajista italiano nacido en Nápoles en 1510 ó 1513 y fallecido en Ferrara el 30 de octubre de 1583.

En 1534 Ligorio se fue a Roma, donde se interesó por las antigüedades y fue nombrado superintendente de los monumentos antiguos por los Papas Pío IV y Paulo IV. En 1549 comenzó las excavaciones en Villa Adriana en Tívoli y diseñó su obra maestra, los juegos de agua de Villa d'Este, para el Cardenal Hipólito II de Este. También diseñó las fuentes de Villa Lante en Bagnaia, en colaboración con Vignola.

En 1552, por encargo del Príncipe Pier Francesco Orsini termina el parque - jardín de la "Villa delle meraviglie" de Bomarzo (más conocido como el Parque de los monstruos de Bomarzo) que pretendía ser algo único en el mundo.

Su gusto Manierista también está presente en la Casina di Pio IV (conocida como Villa Pia) en el Vaticano (1559-1562).

A la muerte de Miguel Ángel en 1564, es nombrado arquitecto de la Basílica de San Pedro, y termina la cúpula en colaboración con Giacomo della Porta, pero al querer cambiar varios diseños y criticar a Miguel Ángel, es despedido en 1568 por el Papa Paulo V. Esto le empuja a dejar Roma y se va a Ferrara, donde fue huésped del Duque Alfonso II de Este. Como erudito de antigüedades, una de sus más famosas publicaciones fue un mapa de la Antigua Roma (Antiquae Urbis Imago) de 1561.

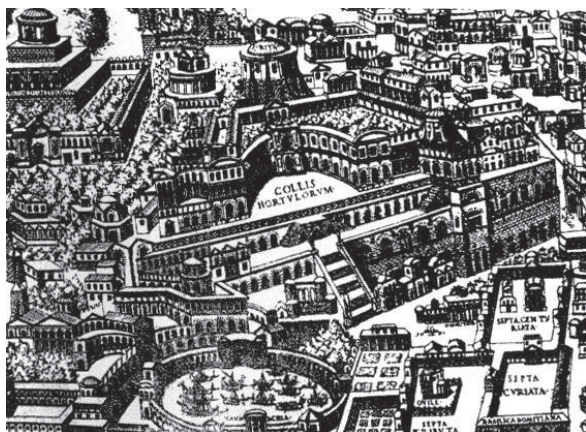


Fig. 111. Grabado de Pirro Ligorio de 1561



Fig. 112 y 113. Interior de la Biblioteca Hertziana, donde los forjados se van escalonando a modo de bancales.



Fig. 114. Paolo Panini, *Escalinata Trinità dei Monti* ca. 1756-58. Bolígrafo, tinta china y acuarela sobre grafito, (34.8 x 29.3 cm), The Metropolitan Museum of Art, New York



Fig. 115. Interior de la Biblioteca Hertziana



Fig. 116. Interior de la Biblioteca Hertziana, vista desde el Palacio Zuccari



Fig. 117. Hall de entrada de la Biblioteca de Santa Genoveva de Labrouste

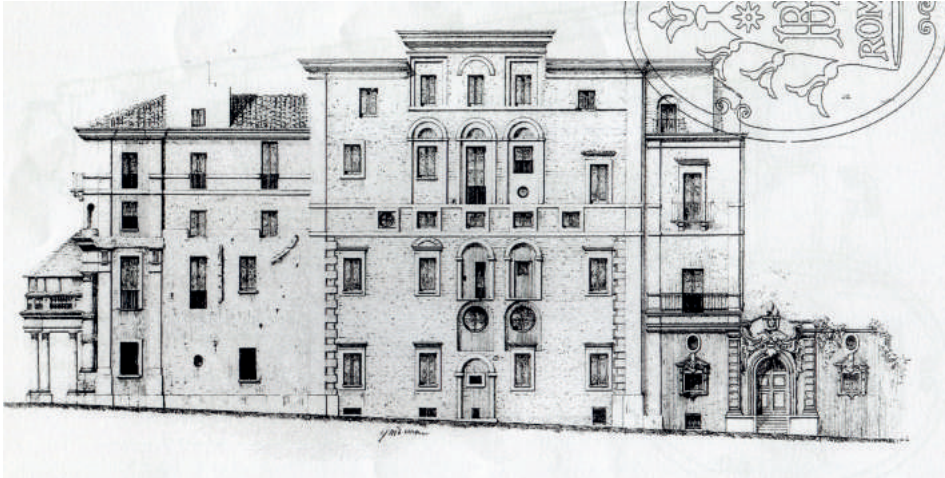


Fig. 118. Plano fachada del Palacio Zuccari, Via Gregoriana, Perrone G.M. 1904/1907.

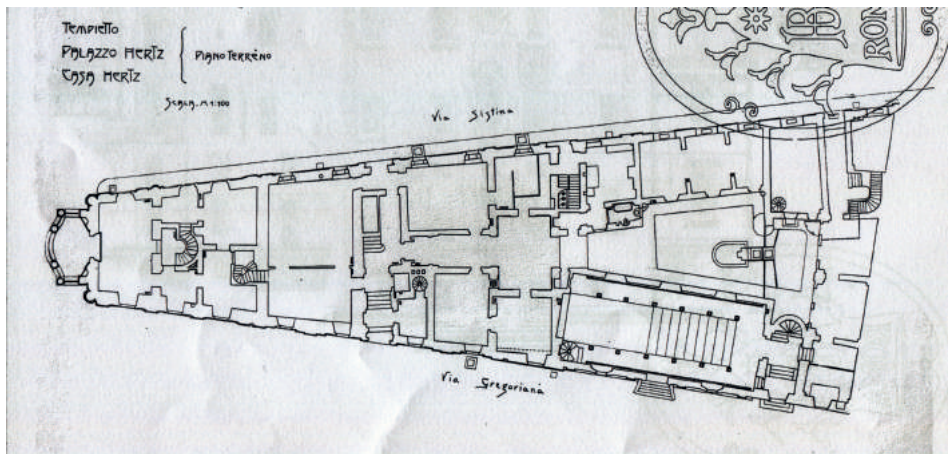


Fig. 119. Proyecto de los años 60. Plano planta del Palacio Zuccari, Via Gregoriana, Canizaro Mariano ed.

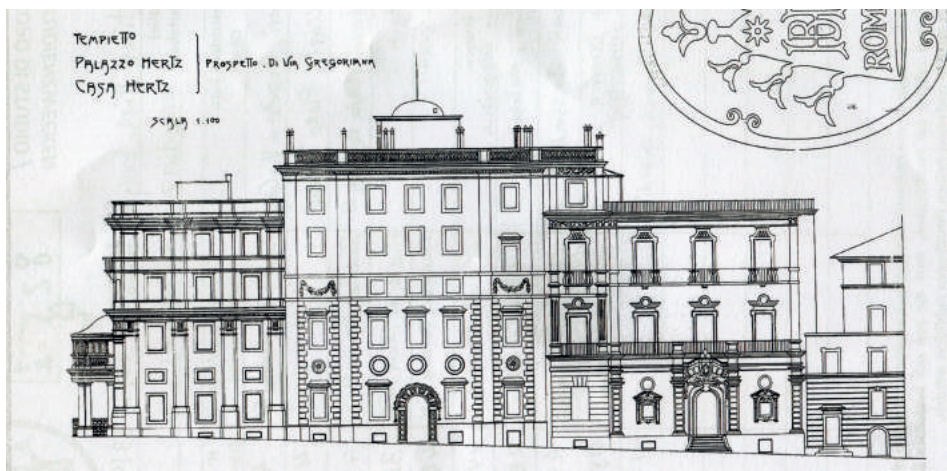


Fig. 120. Proyecto de los años 60. Plano fachada del Palacio Zuccari, Via Gregoriana, Canizaro Mariano ed.

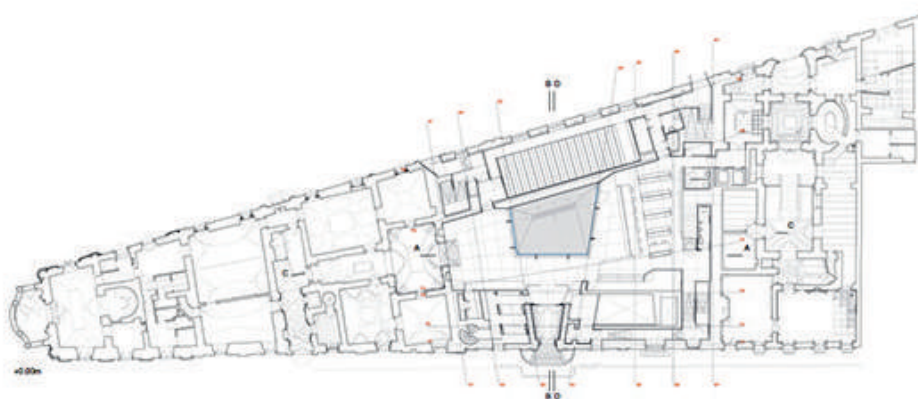


Fig. 121. Navarro Baldeweg, Juan. Plano de planta de la nueva Biblioteca Hertziana.

El mascherone como elemento decorativo que podemos encontrar también en los jardines de Bomarzo, cerca de Roma, terminados por Pirro Ligorio, por encargo del príncipe Pier Francesco Orsini en 1552, mantiene su configuración manierista, dándole una función semántica de entrada, una función perdida y recuperada en la nueva biblioteca. (Fig. 122, Fig. 123, Fig. 124)

Es importante, el buscar la boca del mascherone, como punto de entrada a la biblioteca, al igual como se accedía a los jardines de la Villa Zuccari, y fue una de las premisas importantes en el desarrollo del proyecto, según comenta Juan Navarro Baldeweg, retomando esa función perdida, ese objeto encontrado que retoma el arquitecto, recuperando el campo semántico de la entrada al lugar, al conocimiento que apreciamos en el interior, en forma de libros.

Los jardines de Zuccari fueron en su época, uno de los lugares emblemáticos de la ciudad de Roma, y que según la documentación encontrada en los archivos de la propia Biblioteca Hertziana, mantuvieron su función hasta el año 1966, donde se construye en su interior. En la imagen que acompaña se puede apreciar en el Plano de Giovanni Falda, el jardín existente con la entrada desde la vía gregoriana e imágenes del estado en que se encontraban los jardines de la Villa Zuccari. (Fig. 125, Fig. 126, Fig. 127)

En las imágenes se pueden apreciar esos objetos encontrados que Navarro Baldeweg coloca en el patio de la Biblioteca, tanto la fuente, como la columna y el capitel, elementos que como antes comentábamos indican esa conexión semántica entre el jardín existente y su nueva utilización, ese ruido de fondo presente en la obra. (Fig. 128)

En la documentación inédita que se muestra a continuación, encontrada en los archivos de la Biblioteca Hertziana y el Museo de Roma, se puede ver el aspecto de la fachada que tenía entonces la Villa Zuccari, en el alzado correspondientes a la Vía Gregoriana, mediante fotografías, acuarelas y grabados de aquellos años. (Fig. 129, Fig. 130, Fig. 131)

El proyecto fue premiado en la XII Bienal Española de Arquitectura y Urbanismo.



Fig. 122, Ogro en el jardín de la "Villa delle meraviglie" Bomarzo.



Fig. 123, 124, Entrada a la Biblioteca Hertziana, el "Mascherone", y una de las ventanas.

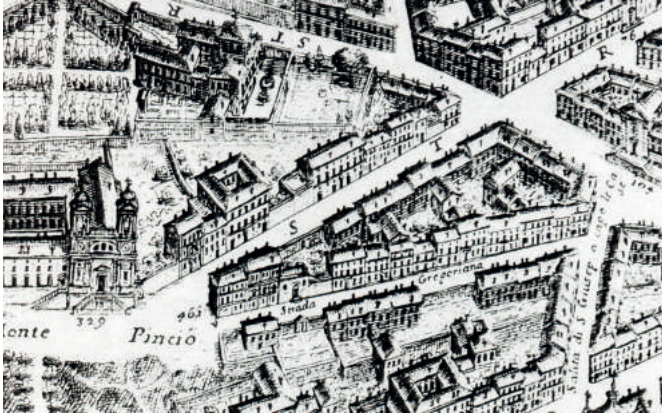


Fig. 125, Giovanni Falda, Plano de Roma de 1676. Archivo Biblioteca Hertziana.



Fig. 126, 127, Imágenes de los antiguos jardines, Palacio Zuccari, Archivo Biblioteca Hertziana.



Fig. 128. Imagen de la fuente colocada en el patio interior de la Biblioteca.



Fig. 129. Achille Pinelli, Acquarello su carta, 47,7 x 60,5 cm, 1835, Museo di Roma



Fig. 130. Fotografía de la fachada a la Via Gregoriana, 1904/1907, archivo Biblioteca Hertziana

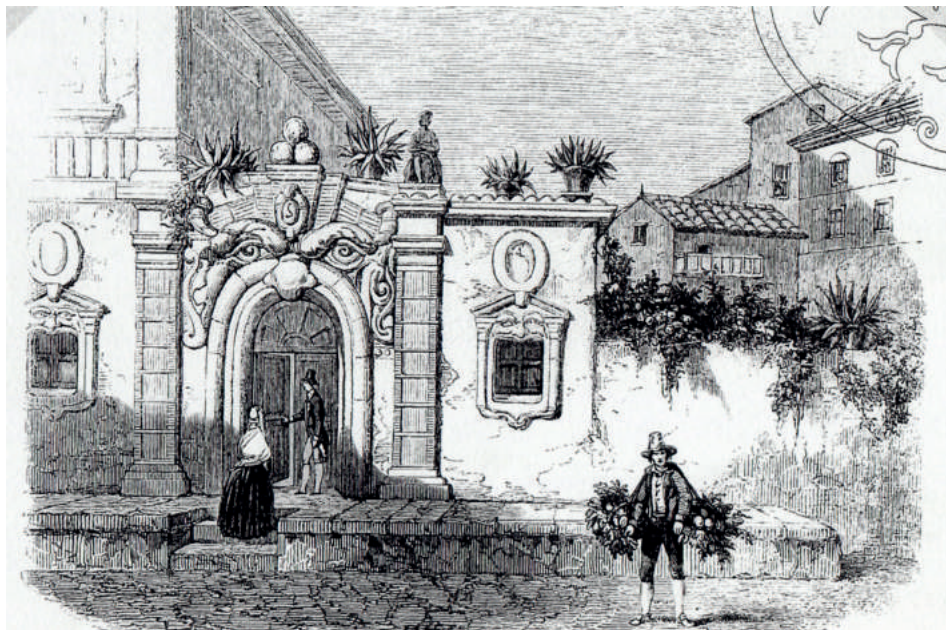


Fig. 131. Maison dite de Salvator Rosa ¹, Giornale Francese, 1846, archivo Biblioteca Hertziana

1 En este grabado se puede constatar la vivencia del pintor Salvator Rosa en las dependencias del Palacio Zuccari. Salvator Rosa (Nápoles, 22 de julio de 1615 – Roma, 15 de marzo de 1673) fue un pintor, poeta y grabador italiano, uno de los más destacados del siglo XVII. Estuvo activo en Nápoles, Roma y Florencia. Como pintor, es conocido como «poco ortodoxo y extravagante» y un «eterno rebelde»

Viajó por Florencia y Nápoles y de regreso a Roma en 1649, Salvator Rosa realizó un tipo de pintura influido por Nicolas Poussin, en una visión solemne y nostálgica de la Antigüedad clásica. En su última producción se inclinó por temas alegóricos, históricos y mitológicos. La pieza satírica "Rueda de la Fortuna" que suscitó gran controversia. Rosa, buscando reconciliación, publicó una descripción de su significado, a pesar de lo cual casi fue arrestado. Es por esta época cuando Rosa escribió su sátira "Babilonia", bajo cuyo nombre se estaba refiriendo, por su puesto, a Roma.

Entre las pinturas de sus últimos años se encuentran una admirable *Pieza de Batalla y Saúl y la bruja de Endor*, esta última quizá su última obra y actualmente en el Museo del Louvre, pintada en 40 días; *Pitágoras y los pescadores* y el *Juramento de Catilina* que se encuentran en el Palacio Pitti.

Mientras se dedicaba a una serie de retratos satíricos, que acabarían con uno de él mismo, Rosa sufrió un edema. Murió medio año después. En sus últimos momentos se casó con una florentina llamada Lucrezia, con la que había tenido dos hijos, uno de ellos que lo sobrevivió. Está enterrado en la Chiesa degli Angeli, donde hay un retrato de él.

3.1.2 El Museo de la Evolución Humana en Burgos

El Museo de la Evolución Humana de Burgos donde Juan Navarro Baldeweg experimenta y lleva a la práctica varias de sus inquietudes, conlleva ese abanico de sensaciones visuales y energías sonoras donde la obra te traslada a la génesis del proyecto como una caja de resonancia entre sus muros, no solo por su contenido, sino más bien por su configuración arquitectónica.

Las excavaciones de Atapuerca, encontradas tras la construcción en el s. XIX de unas trincheras para el ferrocarril minero que servía para trasladar el hierro y el carbón desde la Sierra de la Demanda hasta Burgos y allí enlazar con los altos hornos de Vizcaya, dejaron a la luz a su paso por Atapuerca una profunda trinchera de medio kilómetro de longitud y una profundidad que, en su mayor cota, alcanza casi los 20 metros. Este desfiladero creado, que sumaba un kilómetro de distancia extra respecto a los planes iniciales, pudo realizarse para explotar comercialmente la caliza de la sierra, la trinchera, a su paso, atravesó numerosas cuevas colmatadas con sedimentos del pleistoceno, exponiéndolos a la luz y mostrando claramente su estratificación, así como el descubrimiento de uno de los yacimientos más importantes de la historia de la humanidad. (Fig. 132)

En el año 2000 el Ayuntamiento de Burgos convoca un concurso restringido de ideas en el que se invita a los arquitectos sevillanos Antonio Cruz y Antonio Ortiz, al cántabro Juan Navarro Baldeweg, al norteamericano Steven Holl, al japonés Arata Isozaki y al francés Jean Nouvel y que cambiará el aspecto de la capital burgalesa y permitirá llenar de contenido el solar de Caballería, con una superficie de más de 23.000 metros cuadrados y un pasado histórico como monasterio fundado a mediados del siglo XIII por Santo Domingo de Guzmán, fundador a su vez de la orden de los dominicos.

El proyecto fue ganado por el arquitecto santanderino, conocedor por entonces de la elección de su proyecto para los Teatros del Canal en Madrid, y plantea un edificio cargado de relaciones visuales internas y horizontes encontrados, donde el contenido dialoga con su continente y te recuerdan las excavaciones que se están produciendo no muy lejos de allí.

Parece que es el propio espectador el que con sus recorridos entre los distintos niveles planteados en el proyecto, va definiendo el propio museo, y este, elevado sobre



Fig. 132. Excavaciones para el ferrocarril en la sierra de Atapuerca

La Carregue www.lacarregue.es

23 de septiembre de 2000

Navarro Baldeweg hará el Museo de la Evolución Humana en Caballería

Burgos. En el verano de 2004 será inaugurado el Museo de la Evolución Humana que el Ayuntamiento de Burgos construirá en el solar de Caballería. El jurado ha elegido hoy el proyecto del arquitecto cántabro Juan Navarro Baldeweg entre los propuestos por el estadounidense Ste-

seo, un centro de investigación, un palacio de exposiciones y congresos y una sala de exposiciones. Tendrá un aparcamiento subterráneo para 1.014 turismos y 30 autobuses, con un coste de 9.750 millones de pesetas. El jurado ha estado presidido

ven Holl, el francés Jean Nouvel, el japonés Arato Isozaki y los sevillanos Antonio Cruz y Juan Ortiz. Inicialmente el alcalde Burgos, Ángel Olivares también invitó a participar en la consulta internacional a Rafael Mo- neo, al holandés Rem Koolhaas, al italiano Renzo Piano y al estudio suizo de Jaques Herzog y Pierre de Meuron. La propuesta ganadora contempla un conjunto único que incluye el mu-

por el alcalde y del mismo han formado parte José Antonio Martínez, por la UBU, el crítico de arquitectura William Curtis, los arquitectos Vittorio Lampugnani, Rafael Infante, Hipólito García e Ignasi de Solà-Morales, y el científico José María Bermúdez (codirector de Atapuerca). En su decisión el jurado ha destacado la sensibilidad con la que el edificio se relaciona con la ciudad y el entorno.



Navarro Baldeweg diseñará el Museo de la Evolución Humana en el solar de Caballería

El jurado, integrado por el arquitecto español Antonio Cruz y el estadounidense Steven Holl, ha elegido hoy el proyecto del arquitecto cántabro Juan Navarro Baldeweg entre los propuestos por el estadounidense Steven Holl, el francés Jean Nouvel, el japonés Arato Isozaki y los sevillanos Antonio Cruz y Juan Ortiz. Inicialmente el alcalde Burgos, Ángel Olivares también invitó a participar en la consulta internacional a Rafael Mo- neo, al holandés Rem Koolhaas, al italiano Renzo Piano y al estudio suizo de Jaques Herzog y Pierre de Meuron. La propuesta ganadora contempla un conjunto único que incluye el mu-

Fig. 133. Noticias de prensa en torno al concurso del Museo de la Evolucion Humana de Burgos

una plataforma, como un pedestal en el paseo sobre las laderas del río Arlanzón, permitiéndote ver de esta manera las vistas de la ciudad antigua, solo se encarga de arrojar al visitante en su camino y mostrarle su relación con el exterior a través de sus fachadas acristaladas y de una cubierta formada por elementos triangulares, apoyados en dos estructuras metálicas laterales por donde entra la luz. (Fig. 134)

De este modo el museo muestra su interior y traslada al visitante a ese desfiladero creado entre montañas, el público desciende hasta la planta inferior mediante una suave rampa, donde va tomando conciencia de su descenso a las profundidades, allí se sitúa para contemplar la colección de hallazgos y fósiles encontrados en las excavaciones, paseando entre altos muros y contemplando ese horizonte sensorial y visual desde la profundidad de la tierra, donde la escala la domina la vegetación, ya que tres enormes maceteros situados por encima de sus cabezas muestran las variedades autóctonas de la sierra que asoman al vacío.

Por encima a un nivel superior, la cubierta plegada, como las utilizadas para proteger a los arqueólogos en su ardiente búsqueda bajo el sol abrasador, sujeta por dos grandes estructuras metálicas al exterior, delimitan el complejo, dejando pasar la luz y vistas por todo su perímetro, es un horizonte de sensaciones trasladado al edificio, todo un lujo para los sentidos. (fig. 135, Fig. 136, Fig. 137, Fig. 138)

Una vez subes a la cima, al piso superior, contemplas toda la ladera de la montaña, los ojos descienden por las trincheras excavadas y escapan al exterior deslizándose por las plataformas de acceso al complejo, donde la variedad de masas de encinares ("Quercus ilex"), quejigales ("Quercus faginea") y, sobre todo, monte bajo de aulaga ("Genista scorpius"), romero ("Rosmarinus officinalis"), espliego ("Lavandula spica"), tomillo ("Thymus Thymus sp.") y salvia ("Salvia Salvia sp."), tapizan la entrada y continúan su descenso hasta el río Arlanzón, recreando la pendiente de la sierra. La ciudad desaparece y la sensación de horizonte lejano queda marcada por la ausencia de edificaciones alrededor, ya que las franjas opacas de los vidrios superiores te impiden ver lo que no se necesita. (Fig. 141, Fig. 142, Fig. 143, Fig. 144, Fig. 145, Fig. 146)

"Lo más importante es entender la metáfora de la relación naturaleza/arquitectura. Por eso quiero destacar el fragmento de paisaje en terrazas delante del museo y el gesto envolvente de los tres volúmenes en torno a él.



Fig. 134. Imagen de la entrada elevada al Museo de la Evolucion Humana de Burgos.



Fig. 135 y 136, Excavaciones de Atapuerca y Museo de Burgos, Vista del cerramiento lateral, cubierta y estructura metálica roja al fondo.

Todo el proyecto nos está diciendo que la naturaleza es el libro que contiene nuestros orígenes. Y ese concepto de naturaleza como eje continúa en el interior.²⁷

"Entiendo la evolución, así como su estudio y difusión en el Museo, como algo que ha de venir incorporado íntimamente al territorio, al suelo, a los estratos geológicos y a la naturaleza en general que es el marco referencial de toda vida y la depositaria de información, contenedora de un conocimiento que hay que excavar literalmente. Es decir, el proyecto necesita incorporar una recreación abstracta de fragmentos de naturaleza, de suelo y de vegetación.

En esta arquitectura, el continente establece una estrecha alianza con su contenido, expresa o habla de lo que se expone. Podemos decir que es arquitectura "parlante" y que el museo en su tectónica suministra una información que se identifica al conocimiento que difunde.

El interior del museo es un espacio iluminado cenitalmente en el que se disponen los prismas o secciones de terreno sugiriendo un transporte de fragmentos del paisaje cercano del yacimiento de Atapuerca. En los pasillos o "desfiladeros" que se encajan entre los prismas se hacen presentaciones didácticas del yacimiento arqueológico en sus aspectos geológicos y paleontológicos. Desde estos pasillos se puede apreciar la estratigrafía que fija y sitúa los depósitos de fósiles de animales o del hombre y los restos de su tecnología en el curso evolutivo. Lo que se cuenta está expresado con medios propios de la arquitectura; las paredes acogen la información y a la vez recrean la experiencia espacial de los cortes de las excavaciones y los estratos del territorio.²⁸

Como se ha demostrado en los dos proyectos anteriores, ambos parten de una consideración esencial de partida, "el locus", el lugar, no solo como punto de referencia del soleamiento, las vistas, la orientación o su disposición en la parcela, sino algo más, es el origen del proyecto, su identidad reflejada en los planos y los espacios que Juan Navarro Baldeweg domina e incluye en su discurso, creando esa activación de signos que debemos aprender de su obra. En este caso es el sitio el que nos desvela una historia que debemos escuchar, nos abre su interior para explicar lo que sucede dentro, un relato contado por la arquitectura a su morador, aquello tan hermoso que Juan llama "lo complementario".

27 NAVARRO BALDEWEG, Juan, entrevista aparecida en la revista *Promateriales*, nº41, pág 37, Febrero 2011

28 *Ibidem*, pág 36.



Fig. 137, Vista desde la plataforma de acceso al MEH , con la Catedral de Burgos al fondo.



Fig. 138, Vista de la estructura metalica de sujecion roja.



Fig. 139 y 140, Excavaciones en Atapuerca.



Fig. 141, Estructura triangular de sujeción de cubierta y paso de instalaciones con lucernario central.



Fig. 142, Museo de Burgos, Vista desde la planta superior hacia el vestíbulo de entrada.



Fig. 143, Museo de Burgos, Vista de la fachada principal.



Fig. 144 y 145, Museo de Burgos, Vista desde la planta inferior de acceso a las exposiciones.

Aldo Rossi en su libro "La arquitectura de la ciudad" escribía:

*"En el curso de este ensayo se ha señalado muchas veces el valor del locus, entendiendo con ello aquella relación singular y sin embargo universal que existe entre cierta situación local y las construcciones que están en aquel lugar. La elección del lugar para una construcción concreta como para una ciudad, tenía un valor preeminente en el mundo clásico; la situación, el sitio, estaba gobernado por el genius loci, por la divinidad local, una divinidad precisamente de tipo intermedio que presidía cuanto se desarrollaba en ese mismo lugar. El concepto de locus siempre ha estado presente en la tratadística clásica, si bien ya en Palladio y después en Milizia su tratamiento toma cada vez más un aspecto de tipo topográfico y funcional; pero en las palabras de Palladio hay aún en forma viva el estremecimiento del mundo antiguo, el secreto de esta relación que es más evidente, por encima de la cultura específica arquitectónica, en ciertas obras suyas como la Malcontenta o la Rotonda, las cuales deben precisamente a la "situación" algunas de las condiciones para su comprensión."*²⁹

Es aquí donde también debería aparecer el dragón en la cornisa de estos dos edificios, como señal de divinidad, de "genius loci" como cita Rossi, un planteamiento que sin duda Navarro Baldeweg se planteó al ver las variables que rodeaban al proyecto y definir su estado final, un punto de partida común con sus obras pictóricas representadas en los cuadros de su casa de Xaló.

.....

29 ROSSI Aldo, *La arquitectura de la ciudad*, Colección Arquitectura y crítica, Ed Gustavo Gili S.A., Barcelona, 1971, pág 157.



Fig. 146, Museo de Burgos, Vista aerea de la planta inferior de acceso a las exposiciones.

Capítulo 3.2

Energías de rotación, "el uróboro"

"Escuchad la música con vuestra alma, y ahora mientras escucháis, ¿no sentís dentro de vosotros mismos a un ser interior que se despierta y que os hace levantar la cabeza, elevar los brazos y marchar lentamente hacia la luz?"

Isadora Duncan.

En estos tiempos que corren, las leyes parecen que entran en conflicto con las teorías aceptadas años atrás, donde el espacio lineal parecía ser la única vía para definir la belleza estética y las corrientes de la filosofía del arte.

Los conceptos euclídeos donde la geometría matemática marcaba las pautas del comportamiento, han pasado a convertirse en unas leyes más cercanas al concepto de la naturaleza en donde no hay nada predecible, sino que infinitos cambios en el comportamiento, pueden decidir variaciones patentes y que se acercan más al comportamiento real. El espacio no-lineal adquiere un valor que hay que conocer y analizar dentro del contexto de la cultura contemporánea.

La pintura parece el campo más adecuado para experimentar éste cambio generacional, aunque distintas disciplinas como la física, la medicina y la astronomía ya están comprobando esta materialidad del espacio no-lineal.

Cada cuerpo, cada molécula del elemento, puede responder independientemente a las variaciones que se producen en su entorno inmediato. El surrealismo que basaba sus teorías en el campo del inconsciente, donde el concepto espacio-tiempo venía definido por la forma de enfrentarse a la obra de arte y el modo de hacerlo en un espacio determinado de tiempo, puede dar paso a una nueva manera de concebir el arte. El movimiento del acto pictórico, la gravedad de su ejecución, los factores que desde el exterior le afectan directamente, ofrecen al artista una nueva plasticidad donde la suma de porciones, materialmente distintas unas de otras, acaban conjugando el todo final.

La manera de entender la naturaleza, el método de trabajo empleado, el espacio de creación, la versatilidad del artista, forman una cadena de circunstancias que se deben entender y analizar en toda teoría del arte.

El concepto lineal, entendido como la función radical del uso, la teoría del ángulo recto, propuesto desde la escuela de la Bauhaus, lo menos es más o la ortogonalidad de los planos, ha pasado a un segundo nivel de una sociedad que vive el día a día y

donde su propia realidad compuesta por infinitos aspectos y múltiples variaciones, ayudados por el uso de redes sociales y pluralidad, dan origen a un concepto nuevo de no-linealidad que debemos plantearnos.

Hablamos del inicio y del fin, donde todo está vinculado y todo se conecta.

"Como el río y el mar, o el mar y la nube, o la nube y la lluvia se enlazan en el ciclo del agua, así el "mundo y yo" se entretajan por numerosos hilos y por la continuidad de muchas fuerzas y sustancias: un mundo solo, aglutinado, de materia y energía en el que está inmerso el cuerpo"

Retrocediendo en el tiempo, a la búsqueda de un hilo conductor que nos lleve a las primeras aproximaciones del hombre y su entorno inmediato, a las relaciones de los sentidos con el mundo que nos rodea, encontramos los Mandalas, término de origen sánscrito, que significa diagramas o representaciones simbólicas complejas, utilizadas tanto en el budismo como en el hinduismo. Son representaciones simbólicas del macrocosmos y del microcosmos. (Fig. 147)

Estructuralmente, el espacio sagrado (el centro del universo y soporte de concentración), es generalmente representado por la deidad, en este caso Akshobhavajra en su centro, con seis manos y tres caras, que representan las tres etapas de la purificación de la mente, rodeada por ocho deidades menores y su séquito más alejado, todas ellas encerradas en una forma cuadrangular que representa el palacio donde residen, con sus cuatro entradas representando los signos cardinales, amarillo para el Sur, verde para el Norte, blanco para el Este y rojo para el Oeste.

Es muy probable que esta universalidad de las formas mandálicas se deba al hecho de que las formas concéntricas sugieren una idea de perfección (equidistancia respecto al centro) y de que el perímetro del círculo evoque el eterno retorno de los ciclos de la naturaleza (tal como en la tradición helenística lo proponía el "uróboros").² (Fig. 148, Fig. 149)

1 NAVARRO BALDEWEG, Juan, "Frenhofer y Lord Chandos", en *Una Carta (De Lord Philipp Chandos a Sir Francis Bacon)*, Valencia, Editorial Pre-Textos, 2008, pág. 259.

2 El uróboros, también uróboros, del griego "ὄρβοροϝ" uróboro, de oyrá, que quiere decir cola y borá, que significa alimento, es un símbolo que muestra a un animal serpentiforme, engullendo su propia cola, conformando con su cuerpo una forma circular. El uróboros simboliza el esfuerzo eterno, la lucha eterna, o el esfuerzo inútil, ya que el ciclo vuelve a comenzar a pesar de las acciones para impedirlo.

En la alquimia expresa la unidad de todas las cosas materiales y espirituales, que nunca desaparecen sino que cambian de forma en un ciclo eterno de destrucción y nueva creación. El texto más antiguo donde aparece es en la "Chrysopoeia" (fabricación del oro), un tratado alquímico del siglo II, escrito en Alejandría por Cleopatra. Muestra la inscripción griega "ἐν τῷ πανί" (hen to pan) que significa todo es uno.

Esta universalidad del círculo inscrito se materializó en las "mandorlas del arte cristiano", los laberintos de las iglesias góticas, los "rosetones de vitral" y en los diagramas de los "indios pueblo"³. (Fig. 150, Fig. 151)

Lo que sí podemos observar en todo ello, es que la figura central entendida como la representación del hombre en su máxima perfección y pureza, el sí-mismo (*Selbst*)⁴, se ve rodeada por los estímulos inherentes a ella y que son parte de su realidad, conectando y produciendo continuas modificaciones perceptivas en su entorno inmediato, encerradas en su palacio arquitectónico, en una "habitación vacante" donde se sitúa el cuerpo como un objeto más.

*"Fuera de esas conexiones la realidad nos parece incalculable, es un fantasma indescifrable. Los sentidos dibujan una frontera, una estrechez que interpretamos erróneamente como ruptura y segregación del sujeto y su entorno. Más allá de ese filtro de los sentidos, de esa angostura, se da una experiencia radical: la vivida y total identificación del yo y lo circundante. Entonces el cuerpo es, todo él, un verdadero órgano sensorial que induce un sentimiento de profunda unidad, la ilusión de un fluir desbordado en un estado de elevación o éxtasis"*⁵

La arquitectura nos produce esa sensación cuando entramos en ella, a través de la luz y de los recorridos que genera, todos notamos cierto éxtasis al contemplar el interior de obras maestras de la arquitectura, el Panteón de Agripa en Roma, Santa Sofía en Estambul, La Capilla de Notre Dame du Haut en Ronchamp, etc.. Son ejemplos de arquitecturas sensoriales, de luz en luz, donde la presencia del hombre es el hilo conductor de precepción de sensaciones, de visuales que hacen esas arquitecturas referentes históricos, tienen la capacidad de lo complementario, la dimensión, la forma, la escala, el material, todo influye en la percepción y todo habla de su entorno,

.....

3 Los "indios pueblo" son un conjunto de etnias nativas norteamericanas que en conjunto tienen unos 40 000 individuos que habitan sobre todo en el estado de Nuevo México. El término "pueblo" se refiere tanto a la agrupación como a su modelo de vivienda: un complejo de habitaciones de varios niveles hecho de barro y piedra, con un techo de vigas cubierto con barro.

4 "Selbst", término acuñado por el psiquiatra Carl Gustav Jung, El sí-mismo es una magnitud antepuesta al «yo consciente». Comprende no sólo la «psique consciente», sino también lo «inconsciente», y por ello es, por así decirlo, una personalidad que «también» somos... No existe posibilidad alguna de alcanzar también una «consciencia» aproximativa del sí-mismo, pues por más que queramos hacerlo consciente siempre existirá una cantidad indeterminada e indeterminable de «inconsciente» que pertenece a la totalidad del sí-mismo.

5 NAVARRO BALDEWEG, Juan, "Frenhofer y Lord Chandos", en *Una Carta (De Lord Philipp Chandos a Sir Francis Bacon)*, op.cit, pág. 259.

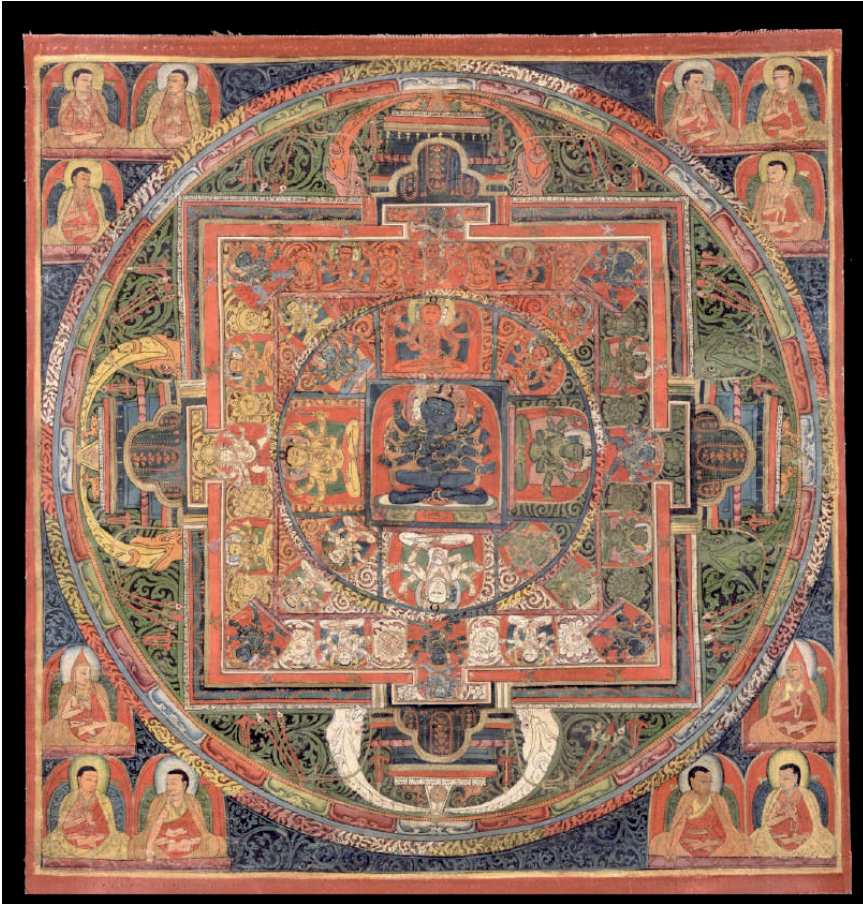


Fig. 147. Mandala tibetana de *Guhyasamaja Akshobhyavajra*, Tibet s. XIV, Rubin Museum of Art, New York.



Fig. 148. Xilografía de uróboro de Lucas Lennisius y Fig. 149, Chrysopea of Cleopatra (Codex Marcianus graecus 299 fol. 188)

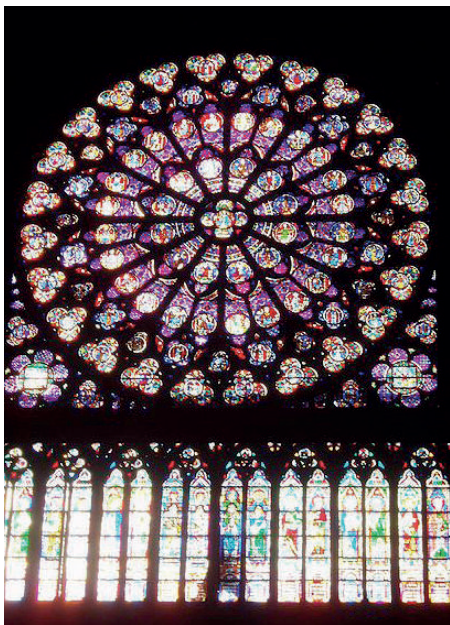


Fig. 150. Rosetón de la Catedral de Notre-Dame, S. XIII, Paris, Francia y Fig. 151. Mandorla de Cristo en Majestad, manuscrito del S. XIII, Badische Landesbibliothek, Karlsruhe, Germany.

transmitiendo al hombre, como catalizador de todas esas energías transmitidas, amplificadas como en una caja de resonancia, la capacidad de entender y transmitir.

En la pintura, donde no se produce la entrada física del hombre, ya que se muestra desde el exterior frente a la obra, tiene que ser capaz de expresar de otra manera su conexión con el entorno, para ello encuentra su camino en la representación de la luz mediante el color y los elementos mediante las formas y la disposición de los objetos, siempre ha sido un reto para los artistas la captación de la luz, como la manera de representar la inmaterialidad de la forma o del paisaje, de las fuerzas de la naturaleza que inundan lo que rodea al pintor, y durante la historia de la pintura, han sido varios los esfuerzos y las maneras de conseguirlo. Aquí entenderemos la luz como relación y conexión, como deidad y poder de conjunción.

Ya en las mandorlas del arte cristianos, la luz se representaba con la Deidad, la luz interior, intrínseca al concepto y forma de la representación plástica, que cobra sentido por encima de la mera iluminación. El Pantocrátor de Sant Climent de Taüll, inscrito en una mandorla flanqueada por los cuatro evangelistas, es en sí mismo la luz divina: *Ego sum lux mundi* (Yo soy la luz del mundo) con toda su carga conceptual, y a la vez la luz del espacio determinado por la bóveda del ábside de la iglesia. (Fig. 152)

A lo largo de la Historia del Arte, el género de la pintura del paisaje, es un claro testimonio de la relación del hombre con la Naturaleza, colaborando al mejor conocimiento de la condición humana, aquí no entraremos a analizar la pintura del paisaje, sino vamos a determinar sus pautas pictóricas de la relación con el hombre y el entorno⁶.

Si en Occidente, en el medievo, el paisaje se mostraba ausente, ya que el hombre aparecía como un ser más de la creación, depositado en algún lugar que transcendía a su vida terrenal, frente a Santos y Apóstoles, y ensimismado en sus pecados y tentaciones, el hombre del renacimiento adquiere una nueva dimensión en su relación con su entorno y su horizonte. El paisaje se convierte en algo estético y de gran belleza que aporta una nueva perspectiva, donde se sitúa el hombre dentro de un marco natural, o en escenas de la mitología, junto a las diosas de la naturaleza, como parte integrante de ellas y no bajo su poder supremo.

.....

6 En este sentido debo hacer referencia al texto publicado por La Doctora en Bellas Artes de la UCM, RUIZ GOMEZ, M^o Esperanza Macarena, donde se reflexiona sobre el concepto del paisaje y la conexión del hombre con la naturaleza, analizado desde su génesis en Occidente, comenzando en la época prehistórica hasta la actual, en *revista del CES Felipe II*, N^o. 4, 2005, edición electrónica.



Fig.152. Pantocrátor de Sant Climent de Taüll (XII). Barcelona, Museo Nacional de Arte de Cataluña.



Fig.153. Sandro Botticelli, *La Primavera* Temple sobre tabla, 203 x 314 cm, 1477-78, Galería Uffizi, Florencia, Italia.



Fig.154. Paul Cézanne, *Las grandes bañistas*, 208 x 249 cm, 1906, Museo de Filadelfia , USA.

Dentro de la pintura renacentista, quiero puntualizar en un artista que encaja ya en la segunda mitad del S. XV, y que en sus pinturas se representan ya ciertas energías de la naturaleza relacionadas con el hombre, se trata de Sandro Botticelli, que en su cuadro *La Primavera*, describe la naturaleza encarnada en la belleza del ser humano. (Fig. 153)

En el año 1478 Botticelli pinta esta tabla para Lorenzo di Pierfrancesco, primo del Magnífico. El destino de la obra era su villa campestre de Castello, en las cercanías de Florencia. La composición muestra una disposición simétrica, con una figura central Venus, la diosa del amor, la belleza y la fertilidad, que parte la escena en dos mitades y marca el eje. En la izquierda de la composición aparece Mercurio, el dios mensajero y del comercio. A su lado se encuentran las Tres Gracias, enlazadas, por sus manos, recordando su postura los pasos de la danza cortesana. El centro de la escena, ocupado por Venus, revolotea sobre su cabeza Cupido, con los ojos vendados y disparando sus flechas. La zona de la derecha está presidida por la Primavera, esparciendo las flores por la tierra. Flora, cuyo desnudo cuerpo es cubierto por un paño transparente, es perseguida por Céforo, uno de los vientos.⁷

El fondo es un bosque que elimina cualquier referencia a la perspectiva, aunque se ha estudiado el cuadro por diferentes especialistas en la materia, defendiendo la tesis del movimiento filosófico renacentista neoplatónico y un canto al amor, que leído de derecha a izquierda, da vida a una escena narrada tanto en el *Natura Rerum* del poeta epicúreo Lucrecio, como en las *Metamorfosis* y en los *Fastos* de Ovidio, entiendo al verlo que se relacionan todas las variables y energías de la naturaleza con el hombre, ya que se indican muchos de sus componentes, aire representado por Céforo a la vez que vemos moverse las sedas de los vestidos, el tiempo estacional y que podría definir la Primavera, con sus flores y naranjos en flor, las Tres Gracias que bailan como viene haciendo el hombre desde los inicios, como algo ritual, algo humano, no divino, recuerda el sentido del movimiento, la gestualidad de las manos en la pintura y la manera de medir con el cuerpo y Venus en el centro, la Diosa del amor, que domina el pasado, presente y futuro, todo ello enmarcado en una composición circular, quizá mejor triangular, remarcada por el árbol de la derecha que se inclina de una manera elásticamente imposible como queriendo recoger toda la composición, dejando en el centro a la Diosa, como sucedía en las mandorlas cristianas, uniéndose con el cupido

.....

7 La genial danzarina Isadora Duncan pasó más de cien horas contemplando con suma atención y fijeza esta obra, queriendo captar su vida y sutil mensaje, hasta que consiguió –esto es lo que narra en su autobiografía- sentir que penetraba en su interior y que las imágenes adquirían vida y un suavísimo movimiento. Resultado de esta experiencia espiritual en el Templo de Belleza, Amor y Primavera que forma este cuadro, fue una danza en que Isadora convirtió otra vez en movimiento.

de la parte superior y dejando a un lado a Mercurio, que parece que no fuera con él la cosa, de espaldas a lo que está sucediendo, efecto que recuerda alguna de las pinturas impresionistas, como sucede en el cuadro de Cézanne *Las grandes bañistas*, aunque aquí todos los personajes apoyan la composición triangular que forman los árboles a los extremos y donde el centro es el paisaje a lo lejos. *“Cézanne, que se vió a sí mismo como un verdadero Frenhofer, trabajó toda su vida tratando de captar el caudal visual de las más simples apariencias naturales que envolvían su sencilla existencia cotidiana en Aix-en-Provence (...) define un encuadre, un ámbito indirecto y mayor para sus formalizaciones. No persigue el cierre de la forma sino la presentación equilibrada de un sistema de coordenadas en el que incorporar su visión (...) Cézanne creyó sin desfallecimiento en la eficacia de su juego para rodear y envolver sus motivos y así contener su luz y su viveza. La humildad de Cézanne, que le llevó a ese rodeo, nos muestra un camino en el que lo formativo es compartido por las manifestaciones espontáneas, en gran parte no premeditadas, de su mano y su cuerpo y los azares físicos inherentes a sus herramientas de trabajo.”*⁸

Otro de los cuadros de este período que merece la pena citar, es el cuadro de Tiziano, “Danae recibiendo la lluvia de oro”, y lo hago por que ha sido representado por Juan Navarro Baldeweg en sus pinturas más tempranas, revisando grandes clásicos de la pintura del renacimiento, como la manera de captar la inmaterialidad de los signos. (Fig. 155)

Así figuran en la exposición realizada en el Palacete embarcadero de Santander⁹, donde se exponen obras como *Baño Turco*, *La Academia*, *Flautista*, *Cabeza Clásica*, obras de los años 1986-87.

En el texto de Kevin Power “Una canción medida” introductorio al catálogo citado anteriormente, se habla de planteamientos de simetría en la obra del pintor cántabro, donde citando palabras suyas “*para enaltecer la identidad o presencia de algo o, al contrario, para sumirlo indiferenciado en una legislación especial*”. Las obras que se exhiben en esta exposición utilizan la historia del arte como filtro para la sensibilidad contemporánea, comenta Power, Juan Navarro relee a Tiziano, Ingres o Matisse, no solamente para descubrir lo que no se dijo, sino lo que se puede decir otra vez y de otra forma. (Fig. 156)

“Navarro Baldeweg, presenta una Danae contemporánea, fascinada por los placeres y las exigencias de su propio cuerpo, seducida por las satisfacciones íntimas de la lluvia de oro. Sin embargo no está, ante todo interesado en las implicaciones psicológicas, como en

8 NAVARRO BALDEWEG, Juan, “Frenhofer y Lord Chandos”, en *Una Carta (De Lord Philipp Chandos a Sir Francis Bacon)*, op.cit, pág. 271.

9 Ver catálogo de la Exposición *Juan Navarro Baldeweg*, Palacete Embarcadero de Santander, con la colaboración de la Galería Juana de Aizpiru, Santander, 1987.



Fig.155. Vecellio di Gregorio Tiziano, *Dánae recibiendo la lluvia de oro*, Óleo sobre lienzo, 129,8 cm x 181,2 cm, 1560 – 1565, Museo Nacional del Prado, Madrid.



Fig.156. Juan Navarro Baldewg, *Dánae roja*, Óleo sobre lienzo, 130 cm x 162 cm, 1984, Colecciones ICO, Madrid.

aprovechar reducidamente y llevar a la tensión las técnicas pictóricas que las producen- el sexo verde como el imán irresistible de la lluvia de oro, el eco de la llama roja como la pasión en las mejillas de Dánae. Es casi como él reconociera que no hay ninguna conexión real entre el pensamiento mítico y el lógico, sino solamente una transición entre los dos, lenta, gradual y nunca acabada”¹⁰

Escribe Pierre Hadot:¹¹

“Cuando C. G. Carus escribe entre 1815 y 1830 sus Cartas acerca de la pintura paisajista¹², definiendo este género pictórico como “el arte de representar la vida en la tierra”, también deja entender que gracias a la percepción estética, el hombre puede continuar viviendo según esa relación perceptible y experimentable con la tierra que supone una dimensión esencial de su existencia. Esta percepción estética y desinteresada del mundo nos ayuda por lo tanto a imaginar lo que podría suponer para el hombre contemporáneo la conciencia cósmica. Cuando los pintores modernos reflexionan sobre su arte lo entienden vinculado a un tipo de relación singular con el mundo.

En primer lugar el artista crea desde una pertenencia consciente a la esfera cósmica. De este modo podemos leer en Paul Klee¹³: <El diálogo con la naturaleza sigue siendo para el artista condición sine qua non. El artista es humano. Y al mismo tiempo es también naturaleza, un fragmento de naturaleza integrado en el territorio de la naturaleza>. Y, precisamente, este diálogo implica una comunicación intensa con el mundo, que no se efectúa solamente por vía óptica: <El artista es en la actualidad mejor que la cámara fotográfica más sutil [...]. Es tanto una criatura de la tierra como del Universo: una criatura sobre un astro rodeado a su vez de astros>. Por eso, según Klee, existen vías diferentes además de la vista para establecer relaciones con el yo y las cosas, la vía de un común arraigo terrestre, la vía de una comuna participación cósmica. Ello significa por tanto que el pintor debe pintar en un estado en que perciba su unión con la tierra y el universo.

El pintor abstracto se le aparece entonces a Klee como una especie de prolongación de la obra de la naturaleza: <Sus progresos en la observación y visión de la naturaleza le hace acceder poco a poco a una visión filosófica del universo que le ayuda a crear libremente formas abstractas [...]. El artista puede crear de esta forma sus obras, participar en la creación de unas obras hechas a imagen de la obra de Dios>. <“Al igual que un niño imita

10 Ibídem, pág 4.

11 HADOT, Pierre, *Ejercicios espirituales y filosofía antigua*, Ed. Siruela, Madrid, 2006, Págs 288-289.

12 Se encuentra en la recopilación de Friedrich, C.D. y Carus C.G., *De la peinture de paysage*, Klincksieck, Paris 1988.

13 KLEE, Paul, *Théorie de l'art moderne*, Denöel-Gonthier, Mediations, Paris 1975, pág 42-46

a los adultos en sus juegos, nosotros imitamos en el juego del arte a esas fuerzas que han creado y siguen creando el mundo>. <La natura naturans le importa más al pintor que la natura naturata...>

El pintor, como decimos, se siente en palabras de Klee como un fragmento de la naturaleza, en el territorio de la naturaleza."

Entendamos pues esa unidad conexionada con nuestro alrededor, la pauta o el hilo conductor que encuentra Juan Navarro Baldeweg para poder visualizar unitariamente toda su obra, considerar al hombre rodeado por estructuras físicas y conectado con lo circunstancial a través de ciertas variables esenciales. En la entrevista realizada por Carlos L. Marcos para la revista *EGA*¹⁴, el arquitecto reconoce que una de esas variables es la luz, puesto que uno de los procesos de la arquitectura es conducir esa luz a través de unos espacios más o menos cerrados, los exploramos visualmente, como siendo participes de nuestra presencia física en el campo óptico de nuestro horizonte visual, aspecto que trataremos en el capítulo cinco de esta exposición.

"Ciertas improntas de manos en las cuevas prehistóricas, también delatan un gesto de interposición en los flujos de energía, de presencia física del hombre. En la Cueva de Chauvet¹⁵ se distinguen dos grupos de manos: la impronta en positivo, que apreciamos en ocasiones en las obras de Miro o Tápies, plasmadas en el lienzo con el color del pigmento con que se ha untado la mano; y la impronta en negativo, alrededor de la cual se soplaban el color directamente con la boca o por medio de una caña, en este caso, un pigmento rojo en el que se recorta la mano blanca."¹⁶ (Fig. 157, Fig. 160, Fig. 161)

14 MARCOS, Carlos L. "Conversando con Juan Navarro Baldeweg. Constelaciones y relaciones cruzadas: de los bordes difusos entre arquitectura, dibujo, pintura y escultura", *Revista EGA, Expresión Gráfica Arquitectónica* nº 22, *Universidad Politécnica de Valencia*, 2013.

15 La cueva de Chauvet o cueva de Chauvet-Pont-d'Arc es una cueva en el departamento de Ardèche del sur de Francia que contiene unas de las más antiguas pinturas rupestres conocidas, así como otras manifestaciones de la vida del Paleolítico Superior. Se encuentra cerca de la comuna de Vallon-Pont-d'Arc en un acantilado de caliza sobre el antiguo cauce del río Ardèche. Descubierta en 1994, está considerada una de las más significativas del arte prehistórico. La cueva es también una referencia para la calidad de conservación del arte rupestre y la gestión del sitio. En 2014, la Unesco eligió la cueva de Chauvet como Patrimonio de la Humanidad.

La cueva fue explorada por primera vez el 18 de diciembre de 1994 por un trío de espeleólogos: Éliette Brunel-Deschamps, Christian Hillaire y Jean-Marie Chauvet, de quien tomó el nombre. Además de las pinturas y otras pruebas de actividad humana también descubrieron restos fosilizados, huellas y marcas de una variedad de animales, algunos de los cuales se han extinguido. El estudio adicional del arqueólogo francés Jean Clottes ha revelado mucho sobre el sitio, aunque la datación ha sido motivo de cierta controversia.

16 NAVARRO BALDEWEG, Juan, *Constelaciones*, op.cit. pág. 37



Fig. 157. Imagen de manos en la Cueva de Chauvet, impronta en negativo.



Fig. 158. Antoni Tàpies, *Mirada y mano*, 2003



Fig. 159. Antoni Tàpies, en su estudio.

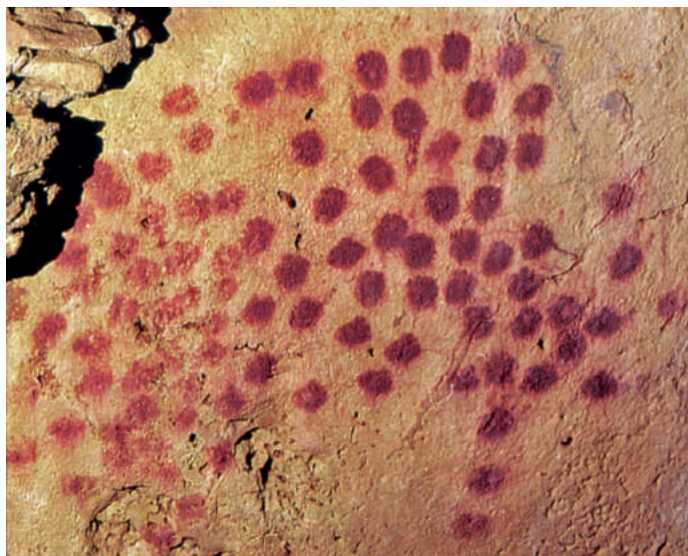


Fig. 160. Imagen de un bisonte en la Cueva de Chauvet. Muestra de las cúpulas o puntiformes.

En estas obras aparece el elemento de la mano como objeto estático a delimitar, bien sea con pintura o con materia, en el caso del cuadro de Tápies, es una huella del hombre, donde muestra la naturaleza propia del ser humano, la mano, que es única diferenciada por nuestra huella digital o los ojos, que dan la figura y la apariencia a la persona, rasgos que delimitan al ser humano y lo posicionan, con la intención de permanecer en el soporte como símbolo de presencia. (Fig. 158, Fig. 159)

En este caso la mano se emplea como herramienta para dibujar o expresar, indirectamente catapultando al hombre como colonizador de un territorio.

También la mano física como generador de energías y relación con el hombre se encuentra en el políptico que presentó Juan Navarro en el stand del periódico *El País* dentro de la feria ARCO, en el año 2006, con motivo de los 25 años de su creación.

En este caso son seis manos presentadas con una dualidad aparente, ya que nos muestran el envés si miramos el cuadro desde frente, pero a la vez muestran su palma hacia nosotros, ya que podemos apreciar en algunas de ellas las líneas de la palma dibujadas, cuando es el pintor el que nos la muestra, como si estuviera dentro del cuadro, o reflejada en un espejo, originando esa dualidad de la reflexión, incluso uno no llega a adivinar si es la mano derecha o la izquierda la que representa, puesto que ambas en su juego de reflexión, cumplen los atributos de esta maravillosa activación de los signos, que el artista nos quiere representar, el conflicto entre la obra original y el reflejo que se produce de ella. (Fig. 162, Fig. 163)

Es la huella que representa al hombre, pero también al artista como creador, involucrándose con su creación, como su firma. Picasso ya estableció su huella en diferentes obras, incluso estampando su huella en barro, que luego reprodujo en escayola, la llamó *La mano de Picasso*, al igual que hizo Miró, añadiendo una serie de signos que representaban la gestualidad del artista.¹⁷ (Fig. 164, Fig. 165, Fig. 166)

En Juan Navarro, encontramos otras manos, esta vez en madera, y al igual que las anteriores su posición es de reposo, de calma, en las religiones de oriente, no sólo en la india sino en los países donde el budismo se fue expandiendo, esos símbolos de la mano se les denomina *mudras*, existiendo varias posiciones, en particular a esta se le

.....

17 Para un mayor investigación acerca de "la mano" en la historia de la pintura desde los inicios de la prehistoria hasta la actualidad, véase la Tesis Doctoral defendida por CERRADA MACÍAS, Mónica, *La mano a través del arte: simbología y gesto de un lenguaje no verbal*, Universidad Complutense de Madrid, Facultad de Bellas Artes, Dep. Escultura, Madrid, 2007.



Fig. 161. Reconstrucción del procedimiento de realización del panel.



Fig. 162. Portada del suplemento semanal del periódico *El País*, 5 de Febrero de 2006.



Fig. 163. Juan Navarro Baldeweg, *La mano* (POLÍPTICO), 2003, óleo sobre lienzo, 324 x 399 cm (6 paneles de 162 x 130 cm c.u.)



Fig. 164. Joan Miró, *Bajo relieve*, 1971, bronze, 43 x 22 x 5 cm, Maeght Family Collection, Paris.



Fig. 165. Joan Miró, *relieve*, 1973, terracota, 57 x 57 x 12 cm, Maeght Family Collection, Paris.



Fig. 166. Pablo Picasso, *Mano derecha de Picasso*, 1937, escayola, Museo Picasso, Paris.



Fig. 167. Juan Navarro Baldeweg, *Manos*, madera pino de Oregón, 60 x 60 x 40 cm, 2003.

denomina *Abhaya mudra*, significando el que no teme¹⁸ y sólo puede ser ejecutado con la mano derecha. (Fig. 167)

Manos y manos y su conexión con el mundo, como presencia del hombre en lo que le rodea, Juan Navarro habla de manos, ya en su discurso como académico electo en la Real Academia de San Fernando de Madrid¹⁹, nos define esa "mano-ojo", como vehículo para observar y relacionar lo exterior al ser humano, como el minotauro de Picasso, para definirnos un nuevo campo visual que inmerso en el cuadro nos genera un nuevo espacio, una posesión del mundo circundante, un velo que se superpone a la geometría básica y compositiva de la propia figuración, una "mano-danza" que muestra el estilo personal del artista y que desborda el propósito meramente comunicativo, y se acerca a una energía vital del sujeto, una "mano-puente" que establece vínculos entre las distintas orillas de todo lo orgánico, conectando lo dibujado con un espacio mental de alrededor, como en la caligrafía china, donde los trazos muestran momentos de la animación del mundo, según la presión, el trazo, la pincelada, significan una cosa u otra; así son todas las manos que Juan Navarro quiere representar, sus manos son grandes, necesitan del cuerpo del artista para trazarlas, llevan inmerso la danza de la propia creación artística, no están hechas sobre una mesa, requieren toda la intervención del cuerpo del artista, todo un proceso pictórico, toda una habitación.

Pero no solo la imagen de la manos muestra la relación del hombre con su entorno y su reciprocidad, en los cuadros de Juan Navarro, encontramos bastantes alusiones, al concepto del círculo, la espiral, que se puede entender como corrientes de aire, movimientos en el espacio, las energías de la naturaleza que circundan al individuo y que se ve atrapado por numerosos hilos y enlaces que comprenden cuerpo y mundo, donde a veces el individuo se muestra en el cuadro como parte de ellos y otras veces no.

En este cuadro que representa un paisaje observado a través de una ventana, podemos apreciar los distintos movimientos de la mano aludiendo a las energías de la naturaleza que lo rodean, cada una de las representaciones que en él aparecen

.....

18 *Es un gesto de valentía que proviene de la leyenda en la que Buda somete a un elefante que va a embestirle. Buda levantó la mano mostrando la palma con los dedos juntos, en un ademán valiente, que se convertirá en un símbolo que ahuyenta el temor. Es un gesto que puede significar "el que no teme" haciendo referencia al asalto de los ejércitos de Mara, o "el que apacigua, calma" evocando la disputa entre los Koliya y los Sakya, dos acontecimientos de la vida de Buda a los que este gesto puede estar simbolizando. También recibe el nombre de Abbayamdada mudra y corresponde al Semu-in japonés y al Shih-yu-wei-yin chino. Ibídem pág 99.*

19 NAVARRO BALDEWEG, Juan, *El horizonte en la mano*, op. cit.

intentan reflejar y plasmar las energías invisibles pero reales y concretas que conectan al individuo. (Fig. 168)

"En el núcleo de mi trabajo en todos los ámbitos,-no sólo en arquitectura- hay una preocupación recurrente por el modo en que sentimos y percibimos las fuerzas del mundo natural"²⁰

El personaje se sitúa tanto dentro como fuera del cuadro, ya sea actor u observador intentando representar de alguna manera las condiciones del entorno inmediato y las energías que activan dichas fuerzas, en este caso el título del cuadro *Agosto*, ya lo dice todo, muestra el calor reinante que se precipita sobre el valle de Xaló, al mediodía, donde los ocres y amarillos dibujan un círculo formado por trazos de luz que rodean el porche, quedando expuesta su cara de poniente, con mayor intensidad, con pinceladas más definidas y potentes, dirigidas como un abanico (término que ya hemos explicado en capítulos anteriores), hacia donde se sitúa la figura humana, al amparo de este calor sofocante, bajo el porche de la casa, protegido y seguro. El círculo se completa por su parte superior, con pinceladas y formas más aleatorias, como el rescoldo de la brasa que no llega nunca a apagarse, pero que está ahí equilibrando las fuerzas activas, con tonos rojizos, verdes y azules de mayor presencia, creando así esa relación hombre-naturaleza, en un continuo estar de sensaciones alrededor de la figura humana. (Fig. 169)

En el último de estos cuadros, el Tríptico de Bihzad (Fig. 170) el hombre aparece como generador de situaciones, pero rodeado en un paisaje que no tiene fin, se percibe el espacio, sus energías, en forma de círculos, pero no sus límites, la figura se haya subida a una escalera, en el umbral de una puerta o hueco, manteniendo el equilibrio entre las energías que le circundan. A su alrededor dos grandes círculos que nos recuerdan el grafismo de la mano y del espacio conectado de la totalidad y la unidad, nos imaginamos la danza del hombre en su materialización, el baile expresionista de Pollock vertiendo pintura obre sus cuadros o los cuadros del japonés Jiro Yoshihara²¹,

20 CURTIS WILLIAM, J.R., "La arquitectura como una intervención en un Campo de energías (una conversación con Juan Navarro Baldeweg)", op.cit. pág. 7.

21 En 1954, el visionario Jiro Yoshihara (1905-1972), pintor y activista del mundo del arte, activo en los años pre y posbélicos, junto con un grupo de jóvenes artistas fundó la asociación de arte *Gutai*. En su *manifiesto de 1955* el grupo declaraba que *Gutai significaba "espíritu", seishin*, más "Materia", *busshitsu*. En tanto que todas las cosas de este mundo están compuestas de materia y tienen un espíritu interior único, la tarea del artista consiste en encontrar y liberar el espíritu de la materia(...) Desde sus primeros lances festivos, los artistas Gutai intentaban romper las barreras entre el arte, el público común y la vida cotidiana, y no dejaron de asumir continuamente nuevos retos artísticos mediante la interacción directa del cuerpo con los materiales, el tiempo y el espacio, la naturaleza y la tecnología. Texto extraído de RODRIGUEZ LLERA, Ramón, *Resonancias orientales en la obra de Juan Navarro Baldeweg*, op. cit., pág 60-61.



Fig. 168. Juan Navarro Baldeweg, *Paisaje*, 1993, Óleo sobre tela, 200 x 240 cm.



Fig. 169. Juan Navarro Baldeweg, *Agosto*, 1999, óleo sobre lienzo, 200 x 200 cm.



Fig. 170. Juan Navarro Baldeweg, *Tríptico de Bihzad*, 1999, óleo sobre lienzo, 200 x 600 cm.

donde se intentaba liberar el espíritu de la materia, mediante la interacción del cuerpo, por lo que el hombre es fundamental y se encuentra en el centro para producir estas energías que lo rodean. (Fig. 171, Fig. 172)

“El círculo, un signo fundamental, a la vez global y abstracto, debe ser visto bajo la perspectiva de Jiro Yoshihara como una nueva imagen en la pintura que, a la manera del estilo occidental Action Painting, ofrece al espectador una sensación de movimiento físico, al tiempo que se relaciona con la huellas y expresiones que se encuentran en las pinceladas de la caligrafía oriental(...) Por un lado, debido a su naturaleza abstracta, el círculo es una imagen que se acerca a lo espiritual. Por otro, como materia y forma pintada, promueve una situación contradictoria en la que las huellas de lo físico y lo individual compiten entre sí, añaden una dimensión espiritual, que los occidentales podrían considerar específica del enigmático mundo del zen.”²²

Un poco antes Juan ya había experimentado con la fuerza del círculo como elemento integrador, los “vencejos” que vinieron luego a circular por ese incierto lugar de la presencia, como bien dice Ángel González en su ensayo²³, *“también alborotaban los bordes, pero las turbulencias eran residuos de su imprevisible trayectoria y fragmentos dispersos de un lugar muy distinto, aunque todavía inhabitable”*, se mostraban primero girando sobre un tocadiscos, en la pieza *Arado*²⁴, recordándonos según el crítico de arte, la obra de Duchamp, *Anémic Cinéma*, de 1926, donde varios discos con una frase

22 Ibidem, pág 61.

23 GONZALEZ, Ángel, *De una habitación a la otra*, op.cit, pág 16.

24 Arado es una pieza de sonido basada en la idea de John Cage de que es posible adaptar un instrumento con pequeñas modificaciones para producir un sonido diferente al esperado, con capacidad para sugerir nuevas referencias mediante la distorsión de las expectativas. Es una pieza melancólica de recuerdo nostálgico, desde la distancia, de aquellos campos de Castilla cantados por Antonio Machado, como señala Ángel González.

Unos discos de lija esparcidos por el suelo junto a un tocadiscos llevan inscritos la palabra “vencejo”, “ataúd”, “sombra”, “virgen”, “café”, “copa”, “cigarro”. En el fondo de la imagen, una fotografía de la estepa castellana con un par de mulos y un hombrecito borroso arando. La pieza habla del sonido de las palabras en la memoria, de sus referencias y significados como discos de música que, al girar, recuerdan el revoloteo y el silbido de los vencejos del poema de Antonio Machado, “Muerte de Abel Martín”, con el contraste entre el griterío de la vida jovial de los niños y el silencio del hombre solitario en su lecho de muerte, o del sonido producido por las variaciones de quien termina su vida y de los que están iniciándola.

La aguja del tocadiscos sobre el disco de lija, accionado de forma manual, provoca un surco, como el arado y suena “a rayos”. La definición se establece por sorpresa al escuchar el sonido de la imagen de fondo sobre el tocadiscos. “Este encabalgamiento de referencias coincidentes nos descubre la realidad como algo nada unívoco, como algo saturado de significaciones lábiles”.

Texto sacado de la Tesis Doctoral de MORENO RODRIGUEZ, Ignacio, *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*, op.cit. pág 161.



Fig. 171 y 172. Jiro Joshihara, *Work*, 1965. Oil on canvas, 71 x 89 cm.

escrita sobre ellos van girando a la par que el espectador contempla una espiral sin fin, como un círculo cerrado sin principio ni fin, pero que se desarrolla en un tiempo que sucede, que transcurre, combinando frases en francés sin ningún tipo de sentido a modo de paranomasias y aliteraciones, como su título, ya que Anémic es un anagrama de Cinéma, de nuevo el derecho y el envés. (Fig. 173, Fig. 174)

En los discos las frases que aparecían decían lo siguiente:

Bains de gros thé pour grains de beauté sans trop de bengué.

L'enfant qui tête es un souffleur de chair chaude et n'aime pas le chou-fleur de serre chaude.

Si je te donne un sou, me donneras tu une paire de ciseaux?

On demande des moustiques domestiques (demi-stock) pour la cure d'azote sur la cote d'azur

Inceste ou passion de famille, á coups trop tirés.

Esquivons les ecchymoses des esquimaux aux mots exquis.

Avez vous déjà mis la möelle de l'épé dans le poêle de l'aimée?

Parmi nos articles de quincaillerie paresseuse, nous recommandons le robinet qui s'arrête de couler quand on ne l'écoute pas.

L'aspirant habite javel et moi j'avais l'habite en spirale.

Que vendría a traducirse:

Baños de grueso té para granos de belleza sin exceso de bengue.

El niño que mama es un soplador de carne caliente y no le gusta la coliflor de estufa.

Si yo te doy cinco céntimos, ¿me darás tú unas tijeras?

Pedimos mosquitos domésticos (semi-existencias) para la cura de nitrógeno sobre la cotización de azul.

Incesto o pasión de familia a golpes demasiado tirados.

Esquivemos las equimosis de los esquimales a las palabras exquisitas.

¿Pusiste ya la médula de la espada en la sartén de la amada?

Entre nuestros artículos de quincalla perezosa, recomendamos el grifo que para de fluir cuando no se lo escucha.

El aspirante vive en la lejía y yo tenía el hábito en espiral.

Juan Navarro, que como ya hemos comentado estaba muy influenciado por la obra de Duchamp, realizó luego un corto *Pollito Flamígero*, donde manipulaba un pollito bajo un grifo de agua convirtiéndolo en una escultura de jabón, para después volver a su estado natural, es decir revirtiendo el proceso de nuevo, como volviendo al inicio.

Ya bajo la técnica de la pintura, estos vencejos que antes sonaban y giraban, decidió pintarlos en círculos, como encarnación plausible de la figura del movimiento tanteada previamente en el cuadro de *Las lunas*, se percibe la así energía del movimiento por el transcurrir del tiempo en el vuelo de las aves. Tres estadios distintos que transcurren a la vez, pero pintados en un mismo lienzo, quizá separados metafóricamente por una cordillera que divide la composición del cuadro simétricamente, únicamente para expresar el pasar del tiempo, ya que estas aves pasan la mayor parte de su vida en el aire: comen, duermen y copulan volando. Únicamente se posan para poner los huevos, incubarlos y criar a sus polluelos. Permanecen en vuelo ininterrumpido durante nueve meses del año. Las crías abandonan el nido una mañana volando súbitamente, sin necesidad de aprendizaje previo, y no retornan a él jamás. De noche, estas aves se elevan hasta los 2.000 m de altura y allí duermen, volando. (Fig. 175, Fig. 176)

"El lugar por el que se movían sus vencejos era en realidad el tiempo de su vuelo; la presencia instantánea del círculo se sostenía en la memoria de su desintegración"²⁵.

Como se puede observar en el cuadro que se acompaña de Henri Matisse, también la composición en círculo del maestro impresionista, indica la revisión del arquitecto cántabro hacia las obras del pintor francés, buscando ese lugar en el tiempo donde suceden las cosas y revierten a su estado, como el uroboro que se muerde la cola, o como la danza de las diosas en el cuadro de Boticelli, en el fondo energías de movimiento que se relacionan y no se pueden desligar creadas por el hombre o para el hombre y que sirven para enlazar todo aquello que nos rodea, en cualquier manifestación artística. (Fig. 177)

El espacio delimitado por la arquitectura, vuelve a aparecer en los cuadros que Juan Navarro expone en la Galería Marlborough en Octubre del 2010, en ellos se ve al artista vertiendo pintura en un espacio definido, acotado, entre paredes, que podría ser su propio estudio de pintura, incluso podríamos a aventurarnos a definir su estudio de arquitectura, enfatizado por la perspectiva caballera de la representación tan utilizada en esta disciplina, el caso es que es su propia "habitación vacante" y es una pintura habitada por el hombre; tal es la geometría de la representación que incluso los lienzos son de formato cuadrado 283 cm x 283 cm, 100 x 100 cm, y en

.....
25 GONZALEZ, Ángel, *De una habitación a la otra*, op.cit, pág 16.

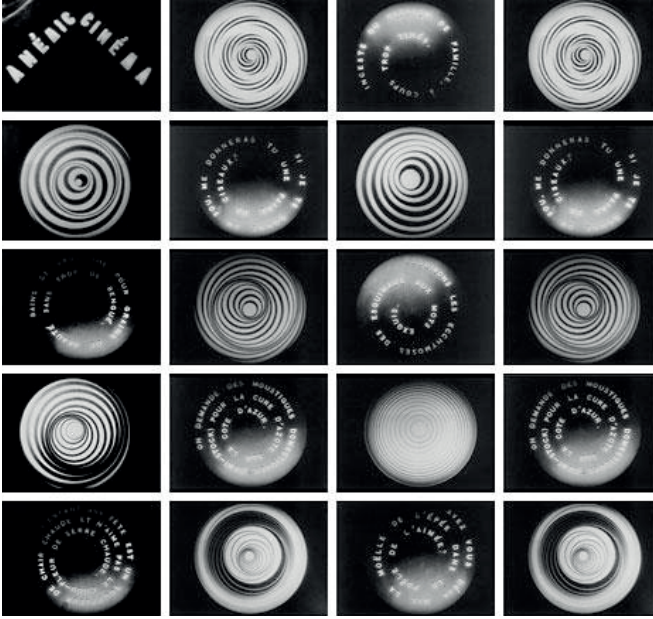


Fig. 173. Marcel Duchamp, *Anémic Cinéma*, 1926. Discos para el rodaje, (6 min).



Fig. 174. Juan Navarro Baldeweg, *Arado*, 1975.



Fig. 175. Juan Navarro Baldeweg, *Vencejos*, 1981. Óleo sobre lienzo, 131 x 162 cm. Colección Argentinaria.



Fig. 176. Juan Navarro Baldeweg, *Vencejos*, 1981. Óleo sobre lienzo, 162 x 130 cm. Colección Parlamento de Cantabria.

ellos se aprecia la figura central rodeada por esta forma cuadrangular, el hombre en el centro y la acción pictórica detenida en el tiempo, indicando la existencia de la gravedad del vertido, haciendo referencia a las energías que se acumulan en el interior de esa habitación. Es el espacio tridimensional de la habitación representado en varios estratos, que se superponen y llegan a convivir sin entorpecer su diálogo, el suelo, la mancha, el hombre, el plano, el techo...todo forma parte de un todo. (Fig. 180)

Como explicaba el propio Juan Navarro Baldeweg:

"el tema de los cuadros de esta exposición es el propio acto de pintar en su expresión más sencilla y directa. Muchos cuadros representan el estudio y al pintor en acción ante la obra. Ésta puede ser expresión inmediata del movimiento de la mano y el cuerpo sobre el lienzo dispuesto verticalmente o bien consecuencia del azaroso vertido de pintura bajo el efecto de la gravedad sobre la tela en el suelo o bien recogen las manchas obtenidas por estarcido a partir de papeles desplegados que previamente fueron doblados y cortados con tijeras".

"la distinción entre modelado y talla, característica de la escultura, tiene aquí su traducción en la ejecución de las pinturas. Las configuraciones tanto las de origen manual, es decir, caligráfico, como las ocasionadas por la caída de la pintura líquida se rigen por el principio acumulativo del modelado, un principio radical diverso de aquellas imágenes resultantes de cortes y vaciados en un proceso que puede asociarse a la talla. Porque en ocasiones sólo hay en el estudio cuadros que se superponen y crean una complejidad visual que es la suma de distintos procesos parciales de ejecución. Como ocurre en otras obras mías, éstas son manifestaciones en un territorio de energías naturales. La huella de una energía orgánica, el resultado casual del líquido en la gravedad y las imágenes obtenidas por simples recortes son los elementos de un vocabulario figurativo que se ofrece y se despliega en el espacio de la galería"²⁶

Podríamos comparar la composición de dichos lienzos con los Mandalas que hemos visto anteriormente, donde la imagen central del hombre se delimita con la obra arquitectónica, con el palacio de la deidad, que es el mundo y la habitación del hombre, que es su mundo, no siendo tan importante la ausencia de luces y sombras como la idea del espacio detenido, casi como en las estampas japonesas de Hironisigue, o las miniaturas del propio Bihzad, donde el tiempo se detiene. (Fig. 178, Fig. 179)

.....

26 Declaraciones del propio autor recogidas en "Hoyesarte.com" con motivo de la exposición en la galería Marlborough, 14/07/2010. Citado por RODRIGUEZ LLERA, Ramón, en *Resonancias orientales en la obra de Juan Navarro Baldeweg*, op.cit. pág. 148.



Fig. 177. Henri Matisse, *Polinesia, el cielo*, 1946. Guaches recortados, 200 x 314 cm, Centre National d'Art et de Culture Georges Pompidou, París.



Fig. 178. Kamal al-din Bihzad, *Batalla de Timur y el Rey Egipcio*, conservado en el Palacio Golestan, Teheran, Irán.



Fig. 179. Utagawa Hiroshige, *Komakata Hall and Azuma Bridge*, *One Hundred Famous Views of Edo*, 1857, Brooklyn Museum.

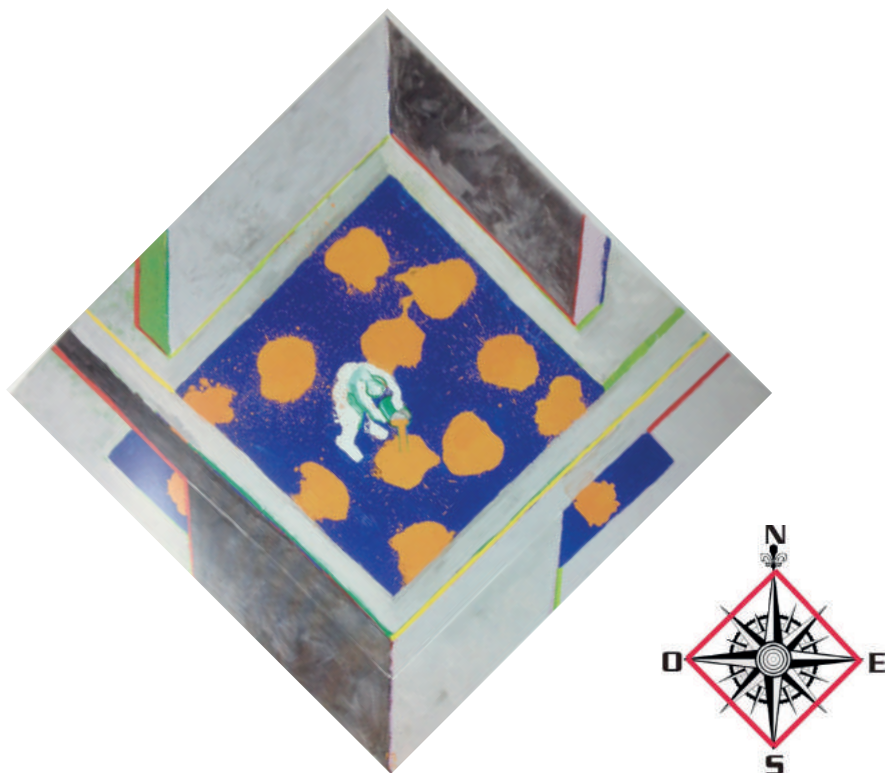


Fig. 180. Juan Navarro Baldeweg, *Pintar VI (amarillo oscuro sobre azul)*, 2010, óleo sobre tela, 283 x 283 cm.

Incluso nos llama la atención la disposición del lienzo, en el catálogo de la Galería Marlborough, aparecen los cuadros fotografiados en una posición distinta a lo normalmente establecido (largo por ancho), ya se nos muestran girados, como asemejando la imagen que conocemos de la Rosa de los Vientos, marcando los cuatro puntos cardinales en sus extremos, o estableciendo una inercia intrínseca en el cuadro, como indicando que no sólo lo que ocurre en el interior es lo predominante, fuera existe algo más, sobre todo entre el observador que mira y la imagen que se muestra, así el magnetismo terrestre entra en acción dentro del juego de variables que Juan Navarro Baldeweg pretende activar. (Fig. 180)

En la pintura se habita. Por un instante se disuelven fronteras y se perfila un lugar central en el que se puede estar, vivir, por el que se puede transitar y en el que también pasa el tiempo. Pintar es un trabajo en el interior de un entrecruzamiento de recintos. Las formas y las figuras pintadas son siluetas que, súbitamente, revelan una variedad de fondos, un conjunto de horizontes atraídos por ellas, un horizonte de horizontes, una habitación multidimensional emergiendo de la superficie del papel o brillando en la tela.²⁷

También los conceptos de paisaje, naturaleza y mano, como referencias directas al hombre aparecen también en los proyectos y obras de arquitectura del arquitecto cántabro, pues como él bien dice pasa de una disciplina a otra ensayando y proyectando los mecanismos para llegar a encontrar y representar todas esas fuerzas. En la arquitectura de Juan Navarro Baldeweg, encontramos referencias a la mano, o al hacer de la mano, a la naturaleza y el entorno, al movimiento centrípeto de las fuerzas dirigidas o que encierran al visitante en su paseo por la obra construida, en definitiva, a una relación biunívoca entre hombre y el objeto en su continua relación.

Para ello analizaremos dos proyectos que no fueron construidos, pero que sirven de pauta para matizar las variables que aquí estamos analizando, y que se encuentran dentro del período de investigación, ambos del año 1999.

.....

27 NAVARRO BALDEWEG, Juan, *El horizonte en la mano*, op. cit. Pág 56. Citado por DE DIEGO, Estrella, "Intrépido infinito", Catálogo de la exposición de Juan Navarro Baldeweg, *En verde y plata*, Galería Marlborough, Madrid, 2007.

3.2.1 Proyecto para la ampliación del MNCARS

En el mes de Junio del año 1999, el jurado para el concurso de ideas sobre la ampliación del Museo Nacional Reina Sofía, de Madrid, seleccionó a 12 equipos de arquitectos entre 50 candidatos, para la elaboración del anteproyecto de ampliación del Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, (MNCARS). La selección, se realizó por el currículum enviado por los profesionales, con una valoración especial por sus trabajos en museos de arte contemporáneo.

Los arquitectos seleccionados fueron Antonio Cruz y Antonio Ortiz, Enric Miralles, Guillermo Vázquez Consuegra, Juan Navarro Baldeweg, Luis Moreno García Mansilla y Emilio Tuñón, Manuel de las Casas, Santiago Calatrava, Jean Nouvel, David Chipperfield, Dominique Perrault, Tadao Ando y Zaha M. Hadid.

El proyecto arquitectónico se ubicaba en la parcela situada a la espalda del actual Museo Reina Sofía, definida por la ronda de Atocha y las calles de Argumosa y Hospital, ocupado entonces por seis pabellones que se derribarían para la ampliación. El programa del nuevo edificio, de una superficie total de 15.200 metros cuadrados, incluía salas de exposiciones temporales, auditorio, biblioteca, cafetería y restaurante, almacenes para las obras y oficinas. También debía resolver el proyecto la comunicación con el edificio actual, sobre todo en la zona de las exposiciones temporales, y los jardines de acceso público. (Fig. 181, Fig. 184)

En Noviembre del mismo año se presentaron las propuestas, de diversa formalización arquitectónica, adjudicándose la obra al francés Jean Nouvel, y donde alguna de las propuestas no se ajustaban al programa, como la del arquitecto Santiago Calatrava, que excedía los volúmenes, o la de Mansilla y Tuñón, con una altura que casi doblaba el edificio actual. En un solo volumen trabajaron Cruz y Ortiz, Mansilla y Tuñón, Dominique Perrault, quedando como segundo clasificado, presentando un único edificio compacto y dentro, un prisma de 18 metros para exposiciones, mientras que Navarro Baldeweg (tercer clasificado) organizaba tres grandes espacios en un edificio triangular y un patio central.

El Antiguo Hospital de Sabatini, convertido en Museo y rehabilitado por Antonio Fernández Alba en el año 1980, mostraba un carácter sobrio y opaco característico de los edificios del XVIII, que influía de una manera rotunda en la nueva ampliación a proyectar.



Fig. 181. Imagen de la Ronda de Atocha, con los antiguos pabellones, 1980.

La propuesta de Juan Navarro Baldeweg, parte como en la mayoría de sus intervenciones de la pervivencia de los inicios y los horizontes visuales que se definen en el área de actuación. De esta manera se propone un proyecto que parte de la voluntad de crear un espacio de conexión articulado entre los dos edificios, a la manera de una gran plaza que conecte al hombre con el entorno exterior, y que tenga como nuevo horizonte visual el lienzo sur de la fachada de Sabatini. Este espacio entrará en relación mediante la incorporación de elementos de vegetación con el entorno arbolado del eje del Prado, ampliando así dicho horizonte de actuación y generando un ámbito mayor de relación con la propia parcela donde se interviene, de modo que el edificio no se queda aislado, existe una visión paisajística del contexto, tal y como establecía Schinkel. (Fig. 182, Fig. 183)

“Esto me había interesado a través de Schinkel, quien hizo algo parecido, en el sentido de que nunca veía un edificio como algo aislado, siempre tenía una idea “paisajística” del contexto. Cuando sitúa un edificio, tiene presente todo Berlín, con una conciencia contextual enorme y esto le convierte en el arquitecto de la ciudad por excelencia”²⁸

Así define la propuesta del concurso el arquitecto Antón Capitel:

“Véase, la propuesta de Navarro Baldeweg para el concurso de la ampliación del Museo Reina Sofía en Madrid, en la que un abstracto, escultórico y logrado volumen se plantea como una forma autónoma con respecto a la vieja fábrica hospitalaria, pero relacionándose bien con ella, ocupando adecuadamente su terreno y hasta respetando la alineación de la calle al darle un atractivo y rotundo frente con un gran plano ciego sostenido en voladizo. Logra ser así, con prudencia y sabiduría, tan autónomo como condicionado, demostrando que las cosas aquí demandadas no son imposibles. ¿Cuál puede ser la relación con el lugar? En ningún modo, desde luego, una independencia objetual y absoluta que abandone a aquél como si se tratara de un residuo, tal y como se insinúa en algunos otros casos supuestamente ilustres, como es el citado. Acaso sea hoy más difícil que nunca contestar a esta pregunta, pero hacerlo de hecho en la práctica

.....

28 NAVARRO BALDEWEG, Juan, citado en GARCIA-GERMAN, Jacobo, *CIRCO 201*, “Infraestructura, memoria, ciudad... Una conversación con Juan Navarro Baldeweg”, edita CIRCO M.R.T., Madrid, 2014.



Fig. 182. Juan Navarro Baldeweg, plano de emplazamiento del proyecto presentado.

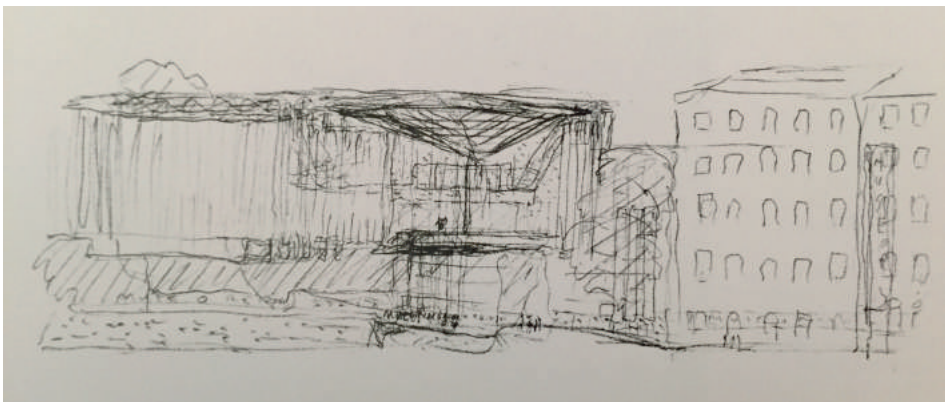


Fig. 183. Juan Navarro Baldeweg, boceto del alzado de acceso a la ampliación del MNCARS , donde ya se observa el espacio intersticial arbolado entre el Museo y su ampliación.



Fig. 184. Vista aérea de los pabellones durante el proceso de restauración del MNCARS, sobre 1980

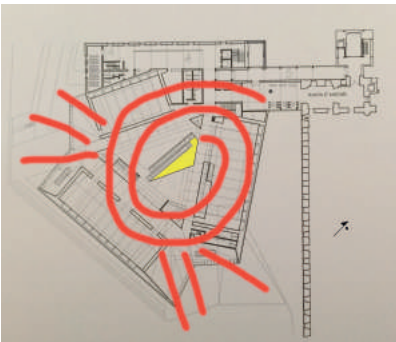


Fig. 185. Enrique Martínez Díaz, intervención pictórica en el plano arquitectónico del proyecto, mostrando el uso concéntrico respecto al elemento de escalera y la entrada de luz. Croquis propio.

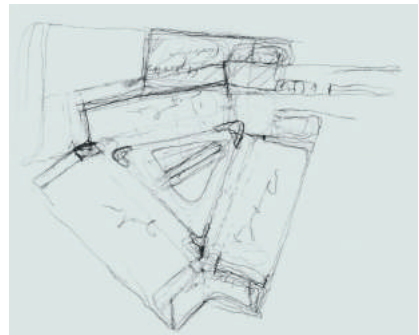


Fig. 186. Juan Navarro Baldeweg, boceto de las salas de exposición.

*es algo exigible para pretender trabajar en arquitectura si a la calidad se aspira. Acudir sistemáticamente a argumentos en boga, como el no lugar, la nueva geografía, o de cualquier evasión semejante, no será en ningún caso coartada que logre evitar la crítica*²⁹.

Ya en el propio volumen retoma las pervivencias de lugares anteriores, no desde la narrativa del postmodernismo, sino desde el propio conocimiento de la gente que reconoce esos lugares, originando así en sus primeros bocetos la creación de tres piezas que encierran en su interior un espacio de comunicación, de entrada de luz y dobles alturas, a la manera de un patio central como recuerdo a los antiguos pabellones que allí se encontraban o al propio patio del MNCARS, son trazas del recuerdo en una arquitectura que además produce ese juego del derecho y del revés que defiende el arquitecto, donde el interior-exterior, macizo-hueco, ligero-compacto, permanece en el desarrollo del proyecto. También la disposición de los tres cuerpos superiores configurando una imagen central de recogida y a la vez abierta al exterior recuerda el comportamiento de privacidad y conservación de las obras de arte en sus plantas altas, donde se sitúan las grandes salas en comunicación con el edificio existente del MNCARS, dejando las plantas inferiores más accesibles, con un zócalo abierto de cristal, un estrato ligero en comunicación directa con la calle. (Fig. 184, Fig. 185, Fig. 186)

*"Sus edificios son como palimpsestos que condensan características del contexto"*³⁰, decía William Curtis de los proyectos de Juan Navarro Baldeweg, al comentar que existían líneas de generación o activación dirigidas hacia un punto, bien de entrada o de salida.

"El proyecto de Navarro Baldeweg, por el contrario, acepta la forma triangular hasta sus últimas consecuencias y produce con ellas un ejercicio de virtuoso que parece acudir a los auspicios de la atractiva manera de Hans Scharoun. Propone así un hermoso edificio compacto, que lleva arriba la Sala de Actos, liberándola de servidumbres, y que cede espacio libre de manera más parca, reservándolo sobre todo para una gran entrada, que

29 GONZÁLEZ CAPITEL, Antón, "La metamorfosis de la arquitectura contemporánea. Pensamiento y acción: ¿hacia una nueva muerte de la arquitectura?", *Revista Arquitectura* n° 339, Madrid, 2005, pág. 70.

30 CURTIS, William J.R., "La arquitectura de Juan Navarro Baldeweg", *Revista el Croquis*, n° 133, op.cit, pág 24.
El término "palimpsesto", que significa "grabado nuevamente", hace referencia al manuscrito que todavía conserva huellas de otra escritura anterior en la misma superficie, pero borrada expresamente para dar lugar a la que ahora existe

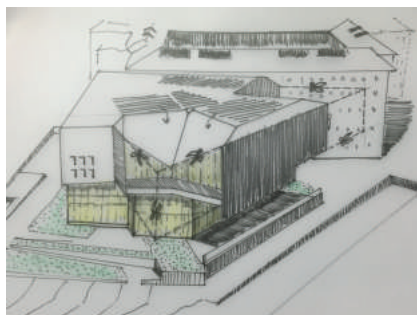


Fig. 187. Juan Navarro Baldeweg, maqueta para la ampliación de MNCARS y Enrique Martínez Díaz, boceto explicatorio al autor.

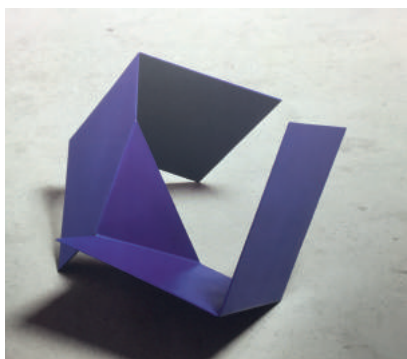


Fig. 188. Franz Weissman, *Múltiplo azul con tres pliegues*, escultura en hierro doblada, 17 x 23 x 13, 1986.

mira hacia Atocha, y que se cierra con un sólido y eficaz enlace con el edificio viejo. Es una visión más madrileña, en el sentido en que se confía mucho menos que el proyectista francés lo hace en el hipotético rescate metropolitano del inicio de la Ronda. Su abstracto, escultórico y logrado volumen, se plantea como una forma autónoma con respecto a la fábrica hospitalaria, pero respeta la alineación de la calle, dándole adecuado y rotundo frente. Es así tan autónomo como condicionado.³¹

Al igual que sucede con los recortes de Matisse, que detallaremos más adelante en el capítulo correspondiente al garabato, Juan Navarro define y proyecta la solución como si tuviera en sus manos unas tijeras que maneja con la habilidad de un sastre, recortando los volúmenes para producir esa entrada de luz o esas vistas desde el interior que engrandecen los espacios proyectados, recortes que luego pliega y compone recreando los volúmenes según su función. El juego de la mano proponiendo soluciones de recorte y plegado en las esquinas del edificio, reproducen el volumen delimitado por la ausencia del mismo, activando ese mecanismo de la presencia virtual de la esquina, entendida por el vacío producido, como si de una escultura se tratara, a la manera de artistas de la talla del escultor brasileño de origen austríaco Franz Weissman, que coincidió con Navarro Baldeweg en la Residencia Universitaria de Madrid mientras éste realizaba sus estudios de arquitectura. (Fig. 187, Fig. 188)

.....

31 GONZÁLEZ CAPITEL, Antón, "El centro Reina Sofía en busca de pareja. Un problema de relación y un problema de método". *Revista Arquitectura* nº 322, Madrid, 2000, pág. 196.

3.2.2 Proyecto para la Ciudad de la Cultura de Galicia en Santiago de Compostela

El proyecto de construcción de la Ciudad de la cultura se inició en el año 1999, cuando la Junta de Galicia convocó un concurso internacional de arquitectura para realizar la construcción en el Monte Gaiás, ubicado en Santiago de Compostela.

Inicialmente se presentaron al concurso doce propuestas de importantes equipos de arquitectura, tanto nacionales como internacionales. Después de la retirada del proyecto de Santiago Calatrava, quedaron once. Los arquitectos que presentaron sus proyectos a concurso fueron Ricardo Bofill, Peter Eisenman, Manuel Gallego Jorreto, Annette Gigon y Mike Guyer, Steven Holl, Rem Koolhaas, Daniel Libeskind, Juan Navarro Baldeweg, Jean Nouvel, Dominique Perrault y César Portela.

Una vez evaluadas todas las propuestas, se eligió como proyecto final el diseño arquitectónico de Eisenman Architects, según el fallo del concurso, por su singularidad, tanto conceptual como plástica, y su excepcional sintonía con el lugar.

La propuesta de Juan Navarro Baldeweg se concibe de su relación con el lugar, intentando configurar una serie de piezas enlazadas que se adaptan a la orografía del terreno, intentando ganarse la invisibilidad del paisaje circundante, tan bello y verde desde la ladera del monte.

La ciudad se fragmenta en distintos horizontes, distintos puntos de vista desde donde poder mirar, proyectando un recorrido tan importante como la propia edificación. Se entiende como un paisaje urbano que lleva al viandante por las distintas fases y etapas de la cultura, que nace de una visión lejana del casco histórico, como sucede en Burgos, esa relación de la arquitectura y la ciudad, donde la arquitectura pertenece a la ciudad y la ciudad pertenece a la arquitectura, tal y como lo entendía Schinkel y el propio Navarro Baldeweg, esas “energías recíprocas” que nos habla William Curtis en su ensayo sobre Juan Navarro: (Fig. 189, Fig. 190)

“Cuando genera un nuevo proyecto Navarro Baldeweg toma en consideración las energías recíprocas entre el nuevo objeto y el espacio circundante. Sus proyectos irradian y atraen al tiempo que intensifican la experiencia de un lugar. La lectura del emplazamiento incluyen tanto los rasgos naturales como los artificiales.”³²



Fig. 189. Juan Navarro Baldeweg, *plano de emplazamiento*.

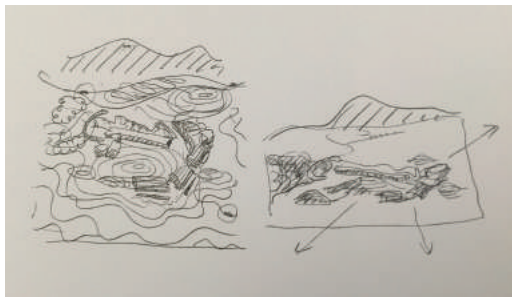
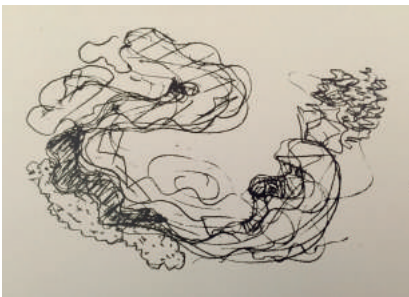


Fig. 190. Juan Navarro Baldeweg, *croquis preliminares*.

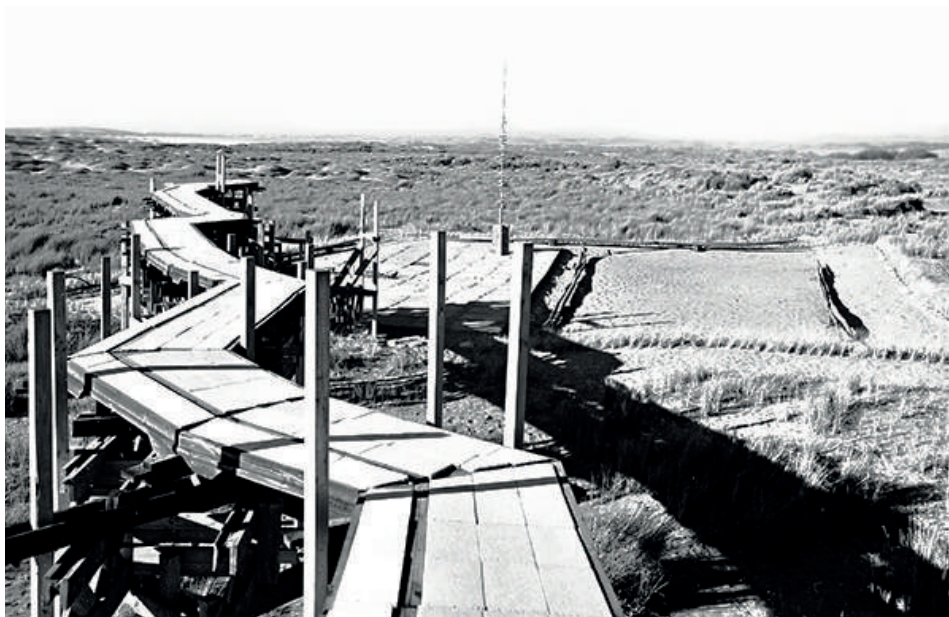


Fig. 191. *Ágora de Tronquoy* fotografías extraídas del Archivo Histórico José Vial Armstrong, 1972.



Fig. 192. *Casa de los nombres* fotografías extraídas del Archivo Histórico José Vial Armstrong, 1972.



Fig. 193. Detalle de la maqueta del proyecto y el puente de Belvedere.

Y continúa:

“Si Navarro Baldeweg se ha sentido atraído por la fragmentación en los últimos años no es tan solo en respuesta a los paradigmas cambiantes en la arquitectura internacional (la era de Gehry en sustitución de la era de Rossi). La fragmentación le resulta útil como un recurso para responder a la complejidad de la topografía. En su atención a la configuración del terreno y las fuerzas del emplazamiento, Navarro Baldeweg tiene afinidades con Álvaro Siza; y también ha extraído importantes enseñanzas de algunos proyectos de Alvar Aalto que semejaban abstracciones de la forma del terreno penetrada por rayos de luz.”³³

Javier Maderuelo analizaba en su libro³⁴ la idea Heideggeriana de entender la función de habitar propia de la arquitectura como poesía en acción, analizando el conjunto de la Ciudad Abierta en las dunas de Ritoque, cerca de Viña del Mar en Chile, del arquitecto Alberto Cruz. (Fig. 191, Fig. 192)

“...cada plaza, cada lugar tiene un sentido vital y estético basado en la experimentación artística con estructuras, materiales y formas que se adelantan a lo que, pocos años después, se denominara “deconstrucción”; es decir las construcciones de la Ciudad Abierta adoptan formas escultóricas, planos inclinados, ángulos agudos, líneas diagonales, superficies escindidas, construido todo ello con materiales efímeros, pobres en su materialidad, pero ricos en su significación y su formalización, que se adaptan a una topografía cambiante, como es el inmenso campo de dunas de Ritoque, al que responden con unas ingeniosas soluciones estructurales.”³⁵

El conjunto queda definido por una sucesión de esculturas, espacios públicos, ágoras, salas talleres, hospederías y vestales, que se sitúan sobre el terreno de una manera sutil y respetuosa con el entorno, definiendo únicamente su posición en función de una utilidad poética de uso definido, buscando esas energías del terreno esa “naturaleza omnipresente”.

En el proyecto para la Ciudad de la Cultura en Santiago, las piezas se disponen en un círculo abierto orientado a Norte para recibir la luz universal mediante lucernarios en cubierta, bañando así todos los espacios interiores de las salas con una atractiva luminosidad, cerrando el conjunto con un puente de Belvedere que sirve de acceso al

33 Ibídem, pág. 24.

34 MADERUELO RASO, Javier, *La idea de espacio en la arquitectura y el arte contemporáneo, 1960-1989*, Ediciones AKAL, Madrid, 2008.

35 Ibídem, pág. 185

hall principal del complejo desde donde se puede observar la ciudad de Santiago de Compostela como el resto de edificaciones. Como explica Juan Navarro Baldeweg en el proyecto:

"Un puente-mirador sobrevuela el bosque gallego en la vaguada del Viso y desde ella se contempla, próxima o lejana, la ondulante y sinuosa tierra. Desde este observatorio se puede admirar una naturaleza no perturbada por el visitante. En ese bosque, el tejo, la encina, el castaño, el pino cubren, como un traje ceñido, la superficie que desciende y que vemos a vista de pájaro." (Fig. 193)

Este puente curvo formado por estructuras metálicas a modo de garabatos dispuestos uno al lado del otro, como una espiral continua que lo recorre y desde donde se ve el estanque que acompaña a las edificaciones, reflejando su volumen y recreando ese nuevo horizonte virtual, hace referencia a la mano, al trazo en el papel que enlaza el principio y el fin, al gesto del hombre que se relaciona también en esta propuesta del arquitecto santanderino y que rompe esa opacidad de las construcciones con su transparencia y permeabilidad. La solución se empleó después para el concurso del Auditorio y Hotel en Palma de Mallorca.

La relación con el territorio y las huellas existentes se materializan con el respeto de la arquitectura con la naturaleza y su historia, ya que el arquitecto estudia las curvas de nivel aterrazadas mediante "socalcos"³⁶ propios del terreno adaptándose así a su configuración, y colocando las distintas piezas según los niveles establecidos en ellos, creando ese diálogo con la experiencia del viandante que durante muchos años entendía de esa manera el lugar. (Fig. 194, Fig. 195)

Se puede observar el conjunto de acceso como una hélice generadora de energías, los edificios van girando los planos de fachada al generar el patio central donde llega el Belvedere, como motor de arranque de todo el complejo.

*"Su forma general poligonal rodea la loma y su sección se adapta a la inclinación de las pendientes. Esta línea se rompe creando varios episodios que se entrelazan las zonas arborizadas. Esta fragmentación tiene como objetivo asegurar la buena escala y también facilitar la accesibilidad y comunicación de las áreas de interior y exterior del anillo que forman."*³⁷

36 Un socalco es un termo agrícola referido a la técnica de contener un determinado terreno de cultivo con un vallado de piedra en un terreno de mucha pendiente. A la técnica agrícola también se le denomina aterrazamiento, y es ampliamente utilizada en Galicia por ser un recurso apropiado para los terrenos con relieve irregular. Una de las zonas con socalcos de más solera de la región son los socalcos de Sil, donde son empleados para el cultivo de la vid.

37 NAVARRO BALDEWEG, Juan, Texto del proyecto.

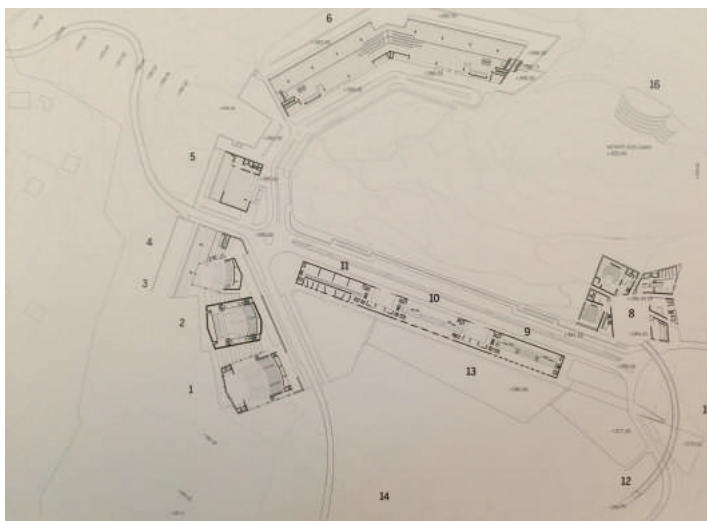


Fig. 194. Juan Navarro Baldeweg, Planta del conjunto.

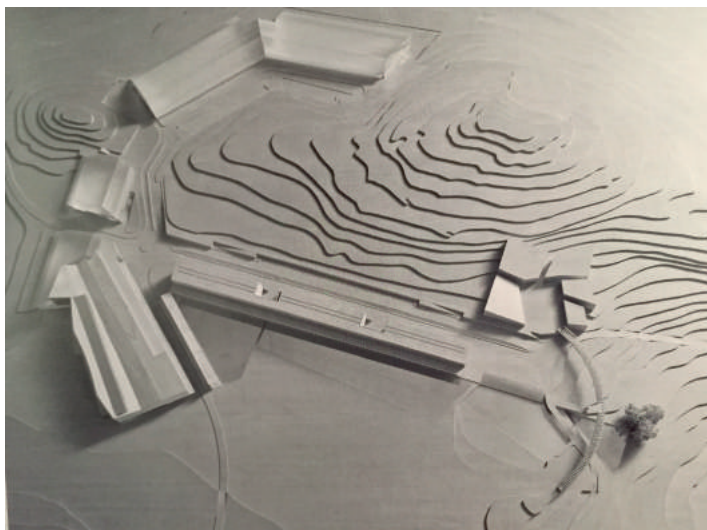


Fig. 195. Juan Navarro Baldeweg, maqueta del proyecto.

Capítulo 3.3

Energías de la mano, "garabatos"

"El artista sabe lo que hace, pero para que merezca la pena debe saltar esa barrera y hacer lo que no sabe"

Eduardo Chillida

207

De nuevo la genial controversia entre intencionalidad y conocimiento, entre voluntad de explorar y experiencia tangible, vuelven a mostrarse las dos habitaciones comentadas en capítulos anteriores, el espacio vacante y el espacio imaginado, pero en este capítulo nos centraremos más en las energías que rodean al espacio imaginado, a las primeras manchas, rayas, trozos, pegotes, recortes o garabatos, en el fondo todos son denominaciones que parten de un mismo significado semántico, podríamos decir que juntos, situados uno al lado de otro conforman un display-art, en el fondo intenciones de la mano en el espacio, mediante varias técnicas y métodos de expresión, sin ninguna intencionalidad a priori, expresiones vagas, simples, que se suceden en un mundo de ideas al azar y sin contagios desde el exterior.

"Ese primer boceto generalmente lo contiene todo como un embrión, de modo aún no figurado. Cuando recorres un proceso de creación desde el primer boceto hasta la obra acabada, puedes comprobar como aquellos pequeños trazos se desarrollaron y crecieron, convirtiéndose en "manos" o en "brazos", a pesar de que inicialmente no eran sino un titubeo del lápiz. Creo que tiene que ver con la actividad artística. No es que sea algo consciente, sino que precisamente ésta trabaja con aquello que no se conoce muy claramente"¹

Y este primer boceto, tiene que ver con también con el discurso pictórico, con la forma de enfrentarse al espacio blanco. En su discurso de ingreso en la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, titulado *El horizonte en la mano*, Juan Navarro Baldeweg planteó este mismo tema de la interacción de las artes, destacando la importancia que tiene hoy en día el "permanente trasvase" entre disciplinas, especialmente entre la arquitectura y la pintura. Así lo explica el propio artista:

.....

1 NAVARRO BALDEWEG, Juan, *Conversaciones con estudiantes*, op.cit, págs. 31-32

"De la pintura he trasladado a la arquitectura una idea de transitividad de los objetos, de su continuidad con lo de fuera, de la incorporación de su exterioridad, aspectos todos que niegan cualquier pretensión de autonomía del objeto arquitectónico. Es preocupación del pintor tener presente y representar lo que hay entre los objetos, fijar la imagen de una sustancia que los aglutina y envuelve... el pintor pone su énfasis creativo en la luz, la atmósfera, el campo óptico, la prefiguración geométrica según los distintos tipos de perspectiva o la aparición de la expresividad manual".

"En relación inversa, el arquitecto ha dado al pintor una idea genérica de que todo lo pintado sugiere una habitación... La obra, cualquier pintura, define un modo de ver, un modo de enfrentarse a la realidad, una manera de explorar y, en resumen, un modo de estar. En toda pintura hay una encarnación implícita de una habitación y su habitante. Todo lo que pintamos está embolsado en el espacio"²

Y volviendo a lo tangible, nos encontramos con la mano, como extensión de aquello que se quiere explorar, que no se conoce y por tanto nos asusta. Cuantas veces nos encontramos en espacios oscuros, donde la vista se pierde en una espesa negrura, sin horizonte, plana, carentes de toda referencia a nuestros sentidos y aparece la mano, extendida como intentando alcanzar algo reconocido, como queriendo tocar lo infinito. Juan Navarro explica muy bien esta situación en su ensayo *El horizonte en la mano*³, donde analiza el magnífico dibujo de Pablo Picasso de 1934, donde el minotauro ciego, con el brazo extendido y mirada ausente al cielo, va guiado por una niña caminando por la orilla de la playa, esa mano-ojo que comenta Juan Navarro, ayuda al minotauro a escapar de la oscuridad interior y le ayuda en la búsqueda de la luz, expresando un potencial interno direccionado a lo que no está, lo porvenir. Por tanto la mano forma parte ineludible del proceso gestual, es la herramienta que transmite los impulsos al papel, el hilo conductor entre el artista y su obra, la llave que abre la puerta al mundo de la creación, la encargada de materializar el pensamiento del artista en pinceladas o trazos sobre el lienzo en blanco, sin preguntar en ningún momento, obedeciendo únicamente a los impulsos de la mente. (Fig. 196)

"Esta capacidad de la mano es la responsable del estilo personal que se asoma como un

.....

2 NAVARRO BALDEWEG, Juan, *El horizonte en la mano*, op. cit., págs. 12 y 13.

3 NAVARRO BALDEWEG, Juan, *Una caja de Resonancia*, op.cit, pág. 33

*maravilloso intruso con su fisonomía y su apariencia singulares. Es lo que hace visibles profundas inclinaciones del artista, una región de su vida, un subsuelo orgánico*⁴, escribe Juan Navarro Baldeweg en su ensayo.

Y no se puede hablar de la mano sin vincularla al proceso del gesto, del movimiento, de la energía que aparece desde lo más profundo del artista en su representación final, sea en contacto directo con el lienzo o separado de él, de una u otra manera, la energía del movimiento, del ritual del baile pictórico se plasma en la obra artística, bien por la conexión del pincel con la tela, o delegando en la materia su acción expresiva, como el "dripping" de Jackson Pollock, en la que la pintura como tal, se encarga de manchar, añadiendo el factor de la gravedad a la obra, dando un modo de expresión más relacionado con el caos y con la materialidad del pigmento que con la intención expresa del pintor. Este principio de expresión, que aparentemente acontece en el taller de Kandinsky, cuando tropieza con un cuadro, que a pesar de su inmensa belleza, no poseía figura alguna, después se dio cuenta que el cuadro estaba invertido, condujo a la aparición de la pintura abstracta, es decir a una forma de expresión, donde los elementos pictóricos fueron liberados de su condición secundaria, de ser sustitutos de una realidad natural y vinculados a sus cualidades inherentes de elementos plásticos, su grosor, su intensidad, su ritmo.

Así en 1912, Kandinsky publica *De lo Espiritual en el arte*, obra en la que propone que el arte abstracto es un lenguaje de formas puras, más elocuentes que las clásicas y que posee la capacidad de suscitar afinidades emocionales.

*"Es necesario que el pintor cultive no sólo sus ojos sino también su alma, para que ésta aprenda a sopesar el color con su propia balanza y actúe no solo como receptor de impresiones exteriores (a veces también interiores), sino como fuerza determinante en el nacimiento de sus obras"*⁵

Lo que nos dice Kandinsky, donde el propio gesto es capaz por sí mismo de expresar las fuerzas y las vivencias al espectador que lo observa, es el objetivo y el fin del acto pictórico, es lo que Juan Navarro Baldeweg ha llamado la "activación de los signos", pero esa activación no puede ser intrínseca de la propia persona, no se puede aislar de su entorno inmediato, de sus energías, miedos, inquietudes, ya que el resultado depende de ello, si no acabaría agotándose, el proceso se nutre de influencias aprendidas, la memoria interviene en ese proceso modificando las impresiones de

4 Ibíd., pág. 36

5 KANDINSKY, Vasili, *De lo espiritual en el arte*, Barcelona, Ed. Paidós, 2011, pág. 89.

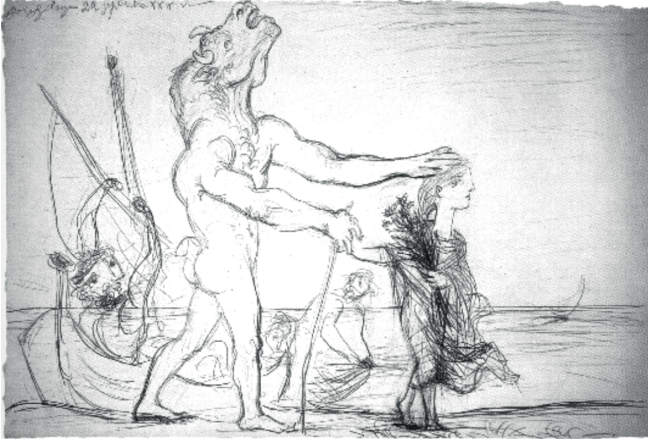


Fig. 196, Pablo Picasso, *Minotauro ciego conducido por una niña*, lápiz sobre papel, 34,5 x 51,4 cm, 1934, Museo Picasso, París.



Fig. 197, Juan Navarro Baldeweg, *Mano verde*, 2003, óleo sobre lienzo, 235 x 200 cm.

los sentidos mediante mecanismos que intentan clasificar el aluvión de estímulos que llegan al cerebro, como comenta Juan Navarro Baldeweg en el ensayo de la carta a Lord Chandos :

*"De tal modo que en el quehacer artístico, partir de cero, no dando nada por sabido, es un postulado deseado y es uno de sus fines naturales"*⁶

El ejemplo claro lo tenemos en los garabatos, como ejercicio en sí mismo, abstracto y autónomo.

Donald Winnicott⁷, médico de formación, especializado en Pediatría, Psicoanálisis y Psiquiatría infantil, centró sus intereses teóricos en la capacidad de jugar, como indicador de salud. Consideró la terapia como la superposición de dos áreas de juego: la del paciente y la del terapeuta. Así el intercambio entre ambos se da en la zona intermedia o "espacio transicional", creado por ambos participantes. A partir de esto empleó una técnica de dibujo complementaria para sus pacientes *El juego del garabato*.

El juego del garabato es una increíble herramienta que tiene sentido en un contexto donde se maneje la transferencia. Entendiendo el "espacio transicional" como aquel que se sitúa entre la objetividad y la subjetividad y es ahí donde afloran los valores de la creatividad y la espontaneidad. Nos podemos sorprender del material que sale

6 NAVARRO BALDEWEG, Juan, "Frenhofer y Lord Chandos", en *Una Carta (De Lord Philipp Chandos a Sir Francis Bacon)*, op. cit. pág 261.

7 WINNICOTT, Donald, nació en Plymouth el 7 de Abril de 1896 , ciudad del condado de Devon, en el seno de una familia de clase media alta que profesaba la confesión metodista, siendo su padre Sir Frederick Winnicott (próspero comerciante y en varias ocasiones alcalde de Plymouth) y su madre Elizabeth Martha (Woods) Winnicott. D. Winnicott inició sus estudios de medicina cuando aún cursaba en la Leys School, y los continuó en el Jesus College ya casi al mismo tiempo que comenzaba sus estudios en la universidad de Cambridge. Debió hacer una pausa en tales estudios al servir como cirujano en un navío destructor durante la Primera Guerra Mundial, esto es, durante el lapso 1914-1918.

Pudo graduarse con el título de doctor médico especializado en pediatría en 1920, comenzando a trabajar como pediatra en 1923 en el Paddington Green Children's Hospital de Londres. En ese mismo año contrajo matrimonio con Alice Taylor, de la cual se divorciaría en 1951 para casarse con Elsie Clare Nimmo Britton (una trabajadora social y psicoanalista). También en 1923 comienza su análisis con James Strachey, siendo luego Joan Riviere su segunda analista. Durante más de cuarenta años se dedicó a la pediatría. Casi paralelamente a la pediatría, se desempeñó como psicoanalista haciendo una productiva síntesis de ambas profesiones. En 1927 ingresa a la Sociedad Psicoanalítica Británica. Supervisa con Melanie Klein y atiende a uno de sus hijos.

En 1940, Winnicott fue uno de los pocos que se opuso (apoyándose en la ciencia) al uso del llamado electroshock. Fue presidente de la Sociedad Psicoanalítica Británica, entre 1956-1959 y nuevamente entre 1965 a 1968.

Muere de un ataque cardíaco en 1971.

en este juego, tanto o más valioso en función de la edad de la persona con la que el analista “juega”. El analista rasga una hoja sin darle demasiada importancia y realiza un primer garabato que el paciente tiene que completar, y así sucesivamente, creando una serie de imágenes que nacen directamente del subconsciente.

Es una tercera zona donde se invita a la creatividad y al gesto espontáneo. Durante el recorrido, se acelera el proceso de la transferencia, los elementos que se han proyectado a lo largo de las sesiones precedentes, si las ha habido, se muestran, es decir los objetos subjetivos del paciente se plasman sobre el papel. Los miedos, los aspectos escindidos de la personalidad, los objetos significativos adquieren otras texturas y es en cierto modo, como un libro abierto al inconsciente del paciente, que por otro lado suele aguardar este tipo de trabajo con curiosidad e interés. Para personas adultas hay que matizar que no se trata de ningún tipo de test, sino de un espacio compartido donde poder representar las imágenes mentales y representaciones que hay en el espacio ignoto del psiquismo de la persona. Por tanto sirve para enlazar los psiquismos de terapeuta y paciente y se puede desarrollar los requisitos para una relación, un vínculo emocional donde se han representado elementos muy íntimos que cobran un lugar y significación muy particular para el desarrollo de un marco de trabajo o encuadre.

Otro de los conceptos definidos es el de “objeto transicional” que es la primera posesión descrita por Winnicott, el “no-yo” del bebé. El objeto transicional representa el pecho materno, o el objeto de la primera relación. Porque el objeto transicional puede cobrar más importancia que la madre, pero a su vez la incluye.

El objeto transicional es un precursor simbólico, el uso de este objeto es lo que permite la transición de lo subjetivo a lo objetivo, dando paso a los procesos de diferenciación y semejanzas. Después no habrá un objeto como tal, pero queda esa zona intermedia, y es allí donde se da el juego, la creatividad, el aprendizaje, el arte, la cultura y la religión.

En las charlas que se impartieron en la “Cava de los tipos infames en Madrid” en Noviembre de 2012, con motivo del aniversario de la editorial Pre-Textos, Juan Navarro Baldeweg habló del libro como “objeto transicional”, cuando se planteaba la disyuntiva entre la desaparición del libro físico en favor de la tableta digital y se reconocía la continuidad del libro, por la sensación que se tiene del contacto de la mano con el objeto, como ayuda psicológica del hombre, pauta que sigue Juan Navarro con frecuencia en sus viajes, como la manta o el osito que tienen los niños al irse al dormir. (Fig. 198)

Rhoda Kellogg, psicóloga y profesora de educación infantil nacida en San Francisco (E.E.U.U.), estudió entre los años 1948 Y 1966, más de medio millón de dibujos infantiles de niños entre 2 y 8 años. La mitad de estos dibujos formaron la Rhoda Kellogg Child Art Collection, que pasó a formar parte del fondo de la Golden Gate

TIPOS INFAMES
Cava y vino

DOS COLOQUIOS ENTRE AMIGOS EN LA CAVA DE LOS TIPOS INFAMES

JOAQUÍN BORDA VILLALBA ESTACIONES CANTABRIA, 1911	ISA GONZÁLEZ CARTAS A LOS FURIOSOS CANTABRIA, 1911	CAROLINA STANG A LOS FURIOSOS CANTABRIA, 1911	L. P. HARTLEY EL BINGUERO CANTABRIA, 1911	FRANCO FERRER EL MANUERO ANARQUISTA CANTABRIA, 1911	ANITA VAPORINA EL ENLACE DE LAS MOSCAS CANTABRIA, 1911	JUAN ARNAL EL CRYSTAL SPINOZA CANTABRIA, 1911	L. P. HARTLEY EL IMPERERO CANTABRIA, 1911	SUPRE BONDÉ HOMBRE ANGEL CANTABRIA, 1911	ELIAS CANETTI LAS VOZES DE MARRAKECH CANTABRIA, 1911	EDUARDO JIMÓN EL ROMAJERO POLACO CANTABRIA, 1911	ANDRÉS TRAPIELLO EL GATO ENCERRADO CANTABRIA, 1911	MARIOSI BERNI LA PRESENCIA DE LA AUSENCIA CANTABRIA, 1911	ARLENO FOSTER A SACAR DE LA COCINA CANTABRIA, 1911	HENRY SAUCH LA BUENA PERIFÉRICA CANTABRIA, 1911
--	--	--	--	---	--	---	--	--	--	--	--	---	--	---

Miércoles, 21 de noviembre, a las 20 h.

JUAN NAVARRO BALDEWEG (pintor, arquitecto y escritor)
JOSÉ LUIS PARDO (filósofo y ensayista)

Moderador: MIRIAM MORENO

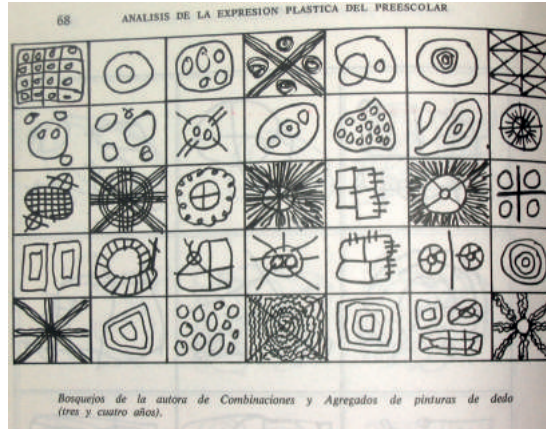
Jueves, 22 de noviembre, a las 20 h.

SANTIAGO AUERÓN (cantante, compositor y escritor)
ANDRÉS TRAPIELLO (escritor)

Moderador: JUAN MARQUÉS

Tras los coloquios, disfrutaremos de un buen vino junto a los amigos.

Fig. 198, Cartel anunciador de los coloquios.



LOS GARABATOS BÁSICOS

Garabato 1	•	punto
Garabato 2		línea vertical sencilla
Garabato 3	—	línea horizontal sencilla
Garabato 4	↘	línea diagonal sencilla
Garabato 5	⤿	línea curva sencilla
Garabato 6		línea vertical múltiple
Garabato 7	————	línea horizontal múltiple
Garabato 8	↘↘↘	línea diagonal múltiple
Garabato 9	⤿⤿⤿	línea curva múltiple
Garabato 10	~	línea errante abierta
Garabato 11	~	línea errante envolvente
Garabato 12	~	línea en zigzag u ondulada
Garabato 13	e	línea con una sola presilla
Garabato 14	eee	línea con varias presillas
Garabato 15	⊙	línea espiral
Garabato 16	⊙	círculo superpuesto de línea múltiple
Garabato 17	⊙	círculo con una circunferencia de línea múltiple
Garabato 18	⊙	línea circular extendida
Garabato 19	⊙	círculo cortado
Garabato 20	⊙	círculo imperfecto

Fig. 199 y 200, Imágenes del libro de Rhoda Kellogg, *Análisis de la expresión plástica del preescolar*, Biblioteca de Psicología y educación, ed. Cincel, Madrid, 1979.

Kindergarten Association, en San Francisco. De ese medio millón de dibujos 8000 fueron microfilmados para poder ser estudiados in situ por el público interesado y parte de ellos publicados en varios de sus libros. Su libro más conocido *Analyzing Children Art*, se publicó en EEUU en 1970 y en el año 1979 en España como *El análisis de la expresión plástica del preescolar*, editado por Cincel.

Este libro recogía sus conclusiones junto con un montón de imágenes gráficas, llegando a la conclusión de que existen 20 garabatos básicos, a partir de los cuales se van formando imágenes más complejas. (Fig. 199, Fig. 200)

En uno de sus capítulos, hace referencia al término "mandala", que hemos comentado ya en el capítulo anterior, y analiza el término en relación a los garabatos realizados por los niños.

Un dibujo de un "mandala" no significa mucho en sí mismo, pero en el contexto de centenares de miles de dibujos, sí. La clasificación de centenares de millares de dibujos por sus estructuras lineales y por la edad y nombre del artista también apuntan otros significados.

Dichas formas constituyen un eslabón fundamental en la evolución progresiva que conduce del trabajo abstracto a la pintura figurativa. El niño, accede de los "mandalas" a los "soles" como precursores del dibujo y luego a figuras humanas.

La forma mandaloide de las primeras figuras humanas es una señal de la esencial naturaleza artística del niño, sirven de nexo entre el arte de los niños y el de los adultos. La prueba más clara de este nexo es el arraigo de las formas mandálicas en el transcurso de toda la historia del arte. Los cuadrados y los círculos divididos por una o más cruces abundan tanto en el arte de los adultos como en el de los niños.

Esta representación tan primitiva es debido a que el ojo y el cerebro humano están predispuestos para ver figuras de conjunto, y que esta predisposición tiene lugar durante la interacción de la mano y el ojo al hacer garabatos. Los primeros trabajos figurativos del niño están muy influenciados por los garabatos que hizo antes, de forma que los dibujos de figuras humanas, animales, casas... reflejan los diagramas, mandalas, soles, que trazó antes.

Clement Greenberg decía: *"los juicios estéticos, deliberados e involuntarios no permiten la aplicación de normas, estrategias. Los juicios de los que se interesan por el arte unifican y pasan a lo largo del tiempo. En cambio los otros no."*

La dificultad para expresar reacciones individuales se detecta quizá en aspectos figurativos de un objeto de arte, así los sentimientos particulares que expresan los dibujos no pueden expresarse sino a través de ellos mismos.

La palabra "garabato", que entendemos como un trazo que se realiza en momentos de tedio, casi sin pensar, de forma abstracta la mayoría de veces, puede que esté emparentado con términos como *grabado*, *gramática*, *grafos* y *gráficos*: es muy probable que el origen de cualquiera de los sistemas de escritura de la humanidad hayan sido meros garabatos.

"Al deseo cumplido de la mano de prolongarse en el espacio lo llamo garabato, porque el garabato es la expresión más pura de la proyección del cuerpo en algo externo. El niño descubre a los dos años esa posibilidad, que le depara entretenimiento y desata su excitación durante unos cuantos meses. Después, ese placer se bifurca hacia la escritura o hacia la representación de animales, hombres, casas, etc. A mí me interesa explorar precisamente ese momento primero, mágico, de una expresividad orgánica sin restricción, sin obligación de cumplir algo, del puro ornamento, podríamos decir." escribía Juan Navarro en *Constelaciones*.⁸

En inglés el término garabato, se asemeja con el término *doodle* y en francés con la palabra *gribouillage*.

Si volvemos a introducirnos en la Enciclopedia de la Real Academia de la Lengua, y buscamos su significado encontramos:

Garabato/s: "4. m. Rasgo irregular hecho con la pluma, el lápiz, etc."

"14. m. pl. Acciones descompasadas con dedos y manos"

Por lo tanto el garabato es un juego en sí mismo, no es una técnica proyectiva y como antes apuntaba depende parasitariamente de la escritura o de la pintura. (fig. 201)

*"Hubo una temporada que estuve haciendo garabatos, muchas hojas y al final me di cuenta que se agotaban, que no se podían hacer más, que se repetían, es entonces cuando entendí que el garabato es una manifestación del cuerpo muy directa y debe vivir a su juicio parasitariamente, debe incorporarse a la caligrafía como ocurre en el Arte Oriental o vivir de la pintura, como ha estado siempre y por eso De Kooning dejó de hacer arte gestual, se agotó"*⁹

8 NAVARRO BALDEWEG, Juan, *Constelaciones*, op.cit., pág 70.

9 NAVARRO BALDEWEG, Juan, *Autobiografía intelectual*, Conferencia celebrada en la Fundación Juan March el 30/11/2012, donde dialoga con Francisco Calvo Serraller, Madrid.

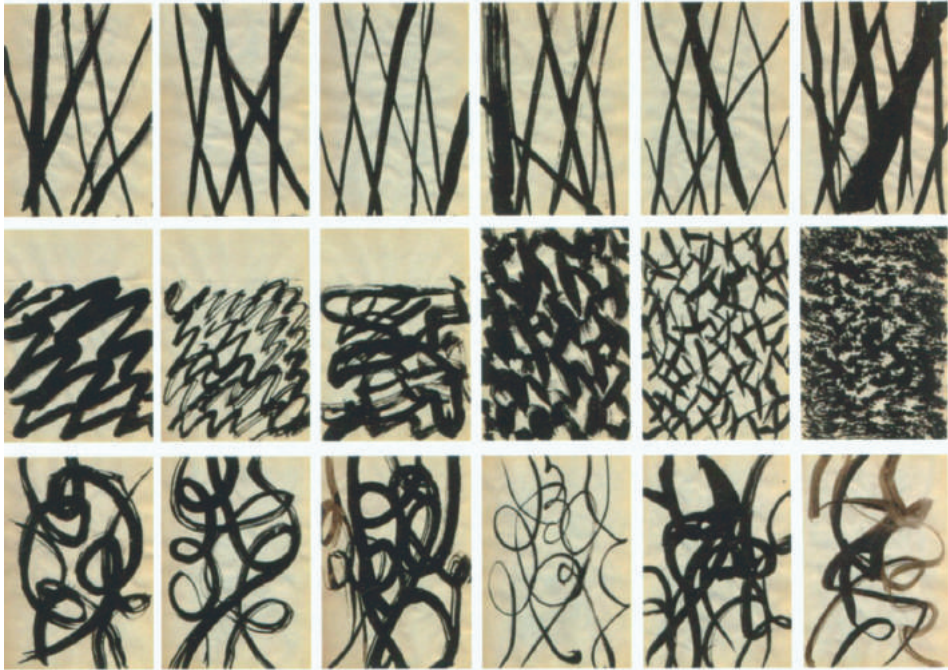


Fig. 201. Juan Navarro Baldeweg, *Garabatos*.

Artistas como Mark Tobey o Henry Michaux, ya se habían aventurado en este territorio del garabato, el francés de origen belga, en una entrevista concedida a John Ashbery en 1961, reeditada por la revista *Minerva*, con motivo de la exposición "Icebergs" en el Circulo de Bellas Artes de Madrid en 2006, comentaba al preguntarle por sus artistas más importantes:

*"Me encanta la obra de Ernst y de Klee, pero por sí solos no habrían bastado para que yo empezara a pintar en serio. No admiro tanto a los estadounidenses, como Pollock y Tobey, pero lo cierto es que crearon un clima en el que podía expresarme. Son instigadores. Me concedieron la grande permission; sí, sí, eso es, la grande permission. Del mismo modo que no apreciamos tanto a los surrealistas por lo que escribieron como por autorizar a que todo el mundo escribiera lo que se le pasara por la cabeza. Y, por supuesto, los pintores clásicos chinos me enseñaron lo que se podía hacer con sólo unos pocos trazos, con sólo unos pocos signos. Pero no creo mucho en las influencias. Uno disfruta escuchando las voces de la gente en la calle, pero no resuelven tus problemas. Cuando algo es bueno te distrae de tu problema."*¹⁰ (Fig. 202)

De la misma manera, el garabato debemos analizarlo desde el punto de vista de lo oriental, estudiado de una manera cuidadosa y precisa por el profesor Rodríguez Llera¹¹ en su libro sobre lo japonizante en la obra de Navarro Baldeweg.

La caligrafía en Oriente es considerada como la expresión poética de la pintura, los calígrafos orientales antiguos, llevan explorando esta técnica caligráfica desde hace siglos, la caligrafía japonesa conocida como Shodō (書道, "el camino de la escritura")¹², se considera un arte y una disciplina muy difícil de perfeccionar y se enseña como una materia más a los niños japoneses durante su educación primaria.

Concedor de la caligrafía japonesa, Juan Navarro Baldeweg, revisa con detenimiento las intervenciones de los maestros del arte japonés del s. XVII, a los que admira, representada en las obras de artistas como Hon`ami Koetsu (1558-1637) y Tawaraya Sotatsu (ca.1570 - ca.1643) de la escuela *Rinpa* (琳派, **Rinpa**), una de las escuelas más

10 MICHAUX, Henry, "Una entrevista con Henry Michaux", en *Revista Minerva* nº 4, IV Época, Circulo de Bellas Artes, Madrid, 2007

11 RODRIGUEZ LLERA, Ramón, *Resonancias orientales en la obra de Juan Navarro Baldeweg*, op. cit.

12 A mediados del s.XX, de cualquier modo, empieza a utilizarse el término Sho (書) para diferenciar la caligrafía puramente artística de la más tradicional (Shodô), que implica prácticas como la meditación Zen y que cuenta con una reglamentación y un entrenamiento más estrictos. MERINO ESTEBARANZ, Aitana, ¿Caligrafía o abstracción? El papel internacional del Sho *en las exposiciones de posguerra*, *Anales de Historia del Arte*, Vol. 23, 2013, págs. 193-207.



Fig. 202. Henry Michaux, *Mouvement*, tinta china y lápiz sobre papel, 32x 24 cm, 1950, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía.

importantes de la pintura japonesa, donde la caligrafía de los poemas se ornamenta con las manchas del pincel expresando así un lenguaje por medio de formas orgánicas, elementos que se descuelgan de la parte superior del papel y que dan origen a los garabatos que posteriormente emplea Juan Navarro en su arquitectura, formados por planchas metálicas que cuelga o ancla en sus arquitecturas o instalaciones, creando formas emborronadas de tinta que transforma en elementos de brisoleis o simples dibujos en el espacio , como suele llamarlos, realizados y anhelados después de mucho tiempo de investigar sobre ellos y por fin resueltos mediante las técnicas modernas del corte por láser. (Fig. 203)

El empleo de la técnica caligráfica, mediante la utilización de la caña de bambú y tinta negra, empleada posteriormente por los artistas orientales de la talla de Hokusai¹³, adscrito a la escuela Ukiyo-e del periodo Edo, en su serie de dibujos “Cien imágenes del monte Fuji” de 1834, copiado por artistas occidentales de la talla de Vincent Van Gogh, muestra el empleo de las diversas formas de aplicar la tinta con el pincel y la caña de bambú en los elementos orgánicos del dibujo, empleando para cada uno de ellos un trazado distinto, bien sean puntos, rayas o trazos diversos, en estos dibujos el gesto de la mano al llevar la pluma en varias direcciones para producir el efecto deseado, origina estratos caligráficos que imitan un mismo sistema, en donde gestualidad y garabatos viene a converger en posteriores instalaciones que realiza Navarro Baldeweg, como la inaugurada en el Pabellón Internacional de la Bienal de Venecia de 2004, que posteriormente analizaremos. (Fig. 204, Fig. 205)

.....

13 Katsushika Hokusai, conocido simplemente como Hokusai (1760 - 1849) fue un pintor y grabador japonés, adscrito a la escuela Ukiyo-e del periodo Edo. Es uno de los principales artistas de esta escuela conocida como «pinturas del mundo flotante». También es conocido por la diversidad de nombres que utilizó a lo largo de su carrera profesional, Shunro, Sori, Kako, Taito, Gakyonjin, Iitsu y Manji.

Fue autor de una obra inmensa y variada. Realizó grabados de paisajes, las *Treinta y seis vistas del monte Fuji* (ca. 1830-1833) y las *Cien vistas del monte Fuji* (1834), que reflejan en parte una fijación personal con el monte. Fueron obras de esta serie, *La gran ola de Kanagawa* y *Fuji en días claros*, las que aseguraron la fama de Hokusai, tanto dentro del Japón como en el extranjero.

A mediados del siglo XIX sus grabados, así como los de otros artistas japoneses, llegaron a París. Allí eran coleccionados, especialmente por parte de artistas impresionistas de la talla de Claude Monet, Edgar Degas, Henri de Toulouse-Lautrec y Vincent Van Gogh, cuya obra denota una profunda influencia de los grabados mencionados.



Fig. 203. Tawaraya Sotatsu y Hon`ami Koetsu, fragmento de poema, h. 1628

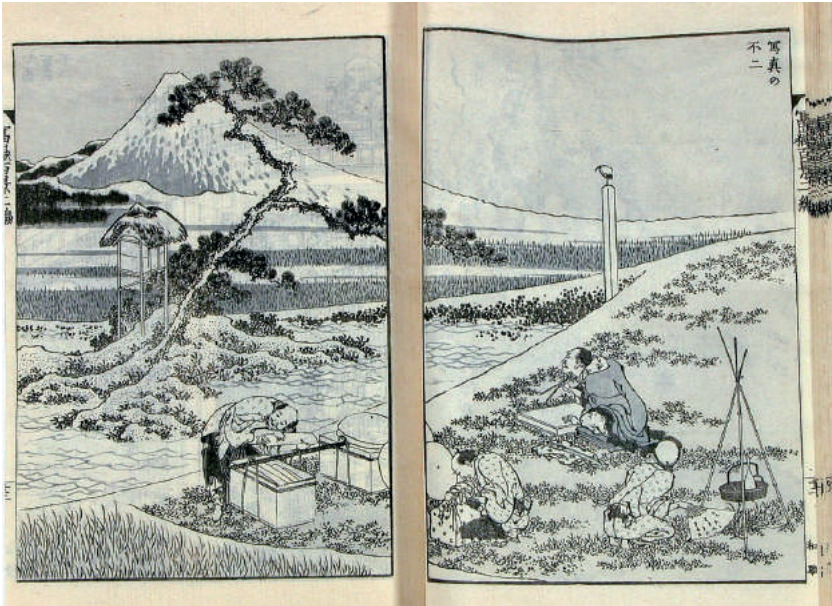


Fig. 204. Katsushika Hokusai, *Cien imágenes del monte Fuji*, Vol. 2, 23 x 16 cms., publicado por Eirakuya Toshiro, 2 ed., ca. 1860.



Fig. 205. Vincent Van Gogh, *Harvest in Provence*, lápiz, pluma y tinta marrón sobre papel, 24 x 32 cms., Nationalgalerie der Staatlichen Museen, Berlin, 1888.



Fig. 206, Hidai Tenrai, *leaping dragon*, principio del s XX

De esta manera la caligrafía y la pintura compartirán como comenta Rodríguez Llera, *"la condición de expresar la energía del cuerpo en el trabajo artístico, el empleo de la caligrafía rozando la condición de garabato, de maraña inusual, el arrastre de la tinta seca que deja a su paso marcas de blancos flotantes, los procesos de abstracción caligráfica, la separación por maneras lingüísticas diferenciadas, por estratos, a través de los cuales se analiza la naturaleza"*¹⁴

La evolución de la caligrafía japonesa hacia el arte de vanguardia se plantea por primera vez en la figura del maestro calígrafo Hidai Tenrai (1872-1939), acuñando el término del "espíritu del pincel" para definir lo esencial de la obra caligráfica y ya muy relacionado con las influencias posteriores de los expresionistas abstractos americanos. (Fig. 206)

*"La convicción de Hidai Tenrai se fundamentaba en que a través del espíritu "hitsu i" una obra expresaba lo que el calígrafo pretendía con ella. Siendo una noción dinámica, el "hitsu i" dependía de la pincelada, de la línea, sinónimo en realidad de la propia caligrafía, pues no solo era esencial reproducir los trazos con precisión, sino interpretarlos en sí mismos"*¹⁵

Esta caligrafía desarrollo su carácter de pintura abstracta, a raíz de las exposiciones que se celebraron en Japón, sobre todo en la celebrada en el año 1955, titulada "Arte abstracto de América y Japón", en el Museo de Arte Moderno de Tokio, donde se mostraban piezas caligráficas junto con pinturas y esculturas tanto de artistas tanto norteamericanos como japoneses, bajo unas mismas consideraciones artísticas de "arte abstracto".¹⁶

14 RODRIGUEZ LLERA, Ramón, *Resonancias orientales en la obra de Juan Navarro Baldeweg*, op. cit. pág 127.

15 *Ibidem*, pág 25.

16 Patrocinada por el periódico Mainichi y el Museo de Arte Moderno de Tokyo, la exposición tuvo lugar entre el 29 de abril y el 29 de mayo en la capital japonesa. La selección americana estaba formada por cuarenta y cuatro miembros de la A.A.A. (American Abstract Artists), con los que Hasegawa Saburô trabajó durante su estancia en Estados Unidos. La selección japonesa se formaba por dieciocho pintores, seis escultores, un pintor de *nihonga* (pintura de estilo japonés), un escapatista y seis calígrafos. A pesar de que faltaran las grandes estrellas del expresionismo abstracto americano como Pollock o De Kooning, la muestra proponía el hermanamiento entre la abstracción occidental y la japonesa bajo un mismo lenguaje universal. El protagonismo, una vez más, recayó en la caligrafía de vanguardia, un asunto que intrigaba sobre todo a la crítica japonesa por considerarla, no sin reparos, la respuesta que Japón presentaba al arte de posguerra. MERINO ESTEBARANZ, Aitana, *¿Caligrafía o abstracción? El papel internacional del Sho en las exposiciones de posguerra*, op.cit., págs. 199.

Dicha evolución occidental de la caligrafía oriental moderna se condensó en la figura de Shiryu Morita, donde los trazos caligráficos se acercan más a garabatos y manchas buscando la gestualidad mínima a través de muy pocos elementos, basándose en la “teoría del vacío” según palabras del profesor Simón Marchán Fiz.¹⁷ (Fig. 207)

“Ambas escuelas, la “action painting” y el llamado “zen ei sho”, (término para denominar a la caligrafía japonesa de vanguardia), coincidían en la representación monocroma de emociones y estados de ánimo de una manera gestual y abstracta”¹⁸

Aquí las manchas se convierten en elementos de expresión que por sí solas pueden ser igualmente disfrutadas aunque no transmitan información, esta técnica caligráfica criticada en el país de oriente y exaltada en Europa contagió al expresionismo abstracto en las figuras de Franz Klein, Mark Tobey, David Smith, etc..¹⁹ (Fig. 208)

Una vez perfiladas las variables y los inicios del dibujo del garabato, como su representación artística, debemos centrarnos en las obras de Juan Navarro Baldeweg y retomar la activación de los signos mediante las energías de la mano, y como él mismo comenta, pertenecientes a un conjunto de constelaciones, que marcan el proceso proyectual que en esta investigación intentamos desgranar.

Al entrar en esta fase, y analizar las energías en la obra arquitectónica de Juan Navarro Baldeweg, no puedo evitar hacer referencia a uno de los grandes maestros de la pintura occidental contemporánea, Henry Matisse y muy especialmente a sus recortes, publicados en la obra *Jazz*²⁰. En ellos se puede adivinar ese componente de

17 MARCHÁN FIZ, Simón, Conferencia *Ex Oriente Lux*, ETSA de Valladolid, 25 de Octubre de 2011.

18 MERINO ESTEBARANZ, Aitana, *“¿Caligrafía o abstracción? El papel internacional del Sho en las exposiciones de posguerra”*, op.cit., pág 195.

19 Este periodo de tiempo y conexión entre Asia y Europa a través de las influencias del arte oriental en el Expresionismo Abstracto, viene explicado y se recoge en el capítulo “Expresionistas abstractos y pintores calígrafos” del libro de RODRIGUEZ LLERA, Ramón, *Resonancias orientales en la obra de Juan Navarro Baldeweg*, op. Cit. págs 75-94. También encontramos influencias de este pintor, Franz Klein, en la ilustración que realizó Juan Navarro Baldeweg para el libro de Vicente Aleixandre, *Antigua casa madrileña*,

20 Hacia 1943, Matisse llega a la conclusión que su pintura ya lo ha dicho todo. Su dificultad para manejar los colores, debido a su enfermedad, le lleva a servirse del papel, pintado previamente, para recortarlo caprichosamente. Un procedimiento nuevo que los críticos no saben encasillar, ya que ni se parecían a las composiciones cubistas de Picasso, ni al biomorfismo de Arp, ni al vocabulario abstracto de Kandinsky. *Jazz* fue publicado en 1947 por el editor Tériade en París.



Fig. 207. Morita Shiryu, *Shakunetsu*, Sumi on paper, 94 x 163 cm, 1955, The National Museum of Art, Osaka.



Fig. 208. Franz Klein, *Cardinal*, tinta sobre papel, 20.3 x 15.2 cm, 1950.



Fig. 209 y 210, Matisse haciendo un recorte y *El ramo*, boceto de una cerámica mural, guaches recortados, 294 x 350 cm, 1953, University of California Art Galleries, Los Ángeles.



Fig. 211, Juan Navarro Baldeweg, *la ventana y el columpio*, exposición Sala Vinçon, Barcelona 1976.

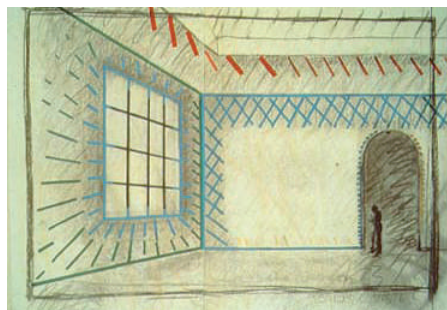


Fig. 212, Juan Navarro Baldeweg, boceto para la instalación en la Sala Vinçon, Barcelona 1976.

juego y acción donde los colores forman parte de un microcosmos dentro de otro. (Fig. 209, Fig. 210)

Los garabatos se convierten en formas orgánicas realizadas mediante el recorte de trozos de papel coloreado, un mecanismo manual, básico, que aprenden los niños cuando son pequeños, la mano ejercita en el espacio un juego, una danza, todo un ritual para conseguir la forma deseada. En el papel, Juan Navarro Baldeweg mancha garabatos que transforma en este caso, mediante un ordenador, en planchas metálicas de color que aplica a los proyectos arquitectónicos, como elementos de naturaleza orgánica en el espacio arquitectónico y que transfieren la acción directa de la mano y por tanto de la pintura.

*"Me interesa la idea de hacer cobrar vida a la naturaleza orgánica, en el espacio arquitectónico por medio de figuras que reflejen la acción de la mano"*²¹

En este caso los garabatos no actúan como meras formas de representación, sino que además, encierran una función determinada en el espacio arquitectónico, funcionan como filtros de luz o juego de sombras, creando así un microcosmos donde la luz cambia modificando la percepción espacial.

Desde la instalación de la sala Vincon de Barcelona, realizada en 1976, donde se redibujaba mediante trazos de colores, las aristas de las ventanas, las sombras, los huecos, de una manera completamente manual, la búsqueda de la acción manual como reconocimiento al ornamento, ha estado presente y está en la obra del arquitecto. (Fig. 211, Fig. 212)

*"El ornamento otorga a la presencia del objeto una peculiar luminosidad. Las cosas parecen tocadas por la luz de una aurora que las entinta y calienta"*²²

Las tareas artesanales, de la mano, que durante tantos siglos vienen marcando la pauta frente a la cotidianeidad y que dejan la huella en el objeto, se pierden con la aparición de la máquina y la modernidad, no existiendo una razón para que ambas convivan no de un modo alternativo sino complementario.

21 CURTIS WILLIAM, J.R., "La arquitectura como una intervención en un Campo de energías", op.cit., págs. 18.

22 NAVARRO BALDEWEG, Juan, *Una caja de Resonancia*, op.cit, pág. 77

*"En consecuencia, la propuesta consiste en segregar limpiamente los dos estratos evitando supeditar uno a otro, permitiendo una convivencia de ambos en libertad"*²³

Este interés se demuestra por parte de Juan Navarro Baldeweg en muchas de sus instalaciones, donde partiendo de dibujos y garabatos plasmados en un papel, utilizando la técnica de la litografía como máscaras que se superponen unas a otras, o con pincel y tinta china, pasan a convertirse en objetos materiales gracias a los avances de la tecnología actual.

Las primeras intenciones se encuentran en la Instalación para la Trienal de Milán en 1995, donde dos sencillas espirales cuelgan del techo, sujetas mediante una estructura de líneas paralelas. Pero es en la exposición que se celebró en Valencia, IVAM Centre del Carmen, en el año 1999, donde se exponen varias piezas de la mano, cuando el garabato adquiere su forma completa y salta al vacío como estructura espacial dibujada, suspendido por diminutos elementos y activando los signos del espectador, de este modo, una de las piezas que se exhiben, *Noche. Estructura espacial dibujada*²⁴ de 1998, sirve como ejemplo de materialización a partir de las litografías que Juan Navarro presenta en la galería Estiarte en el año 1996.²⁵ (Fig. 213, Fig. 214)

Posteriormente las estructuras comienzan a adquirir espesor, generadas por la técnica empleada en su proceso, y la línea evoluciona así en una mancha realizada con la ayuda del pincel, evolucionando en la instalación realizada en el Centro Gallego de Arte Contemporáneo en 2002 y en la exposición *Universo Gaudí* del Museo de Arte Nacional Reina Sofía, en el mismo año. (Fig. 215, Fig. 216)

La exposición: Juan Navarro Baldeweg, *Escultura*, en la Galería Marlborough en 2004, agrupa en la misma habitación todas estas intenciones de la mano en el espacio, generando en una misma mesa, un espacio imaginario de la mente del autor.

.....
23 Ibíd., pág. 80

24 Navarro Baldeweg, Juan, [exposición celebrada en] IVAM Centre del Carme, Valencia, 17 mayo- 18 julio 1999

25 Navarro Baldeweg, Juan, *Noche* [exposición celebrada en] Galería Estiarte, Madrid, Febrero, Arco 1996 / [texto de Juan Navarro Baldeweg; traducción de Marta Thorne]

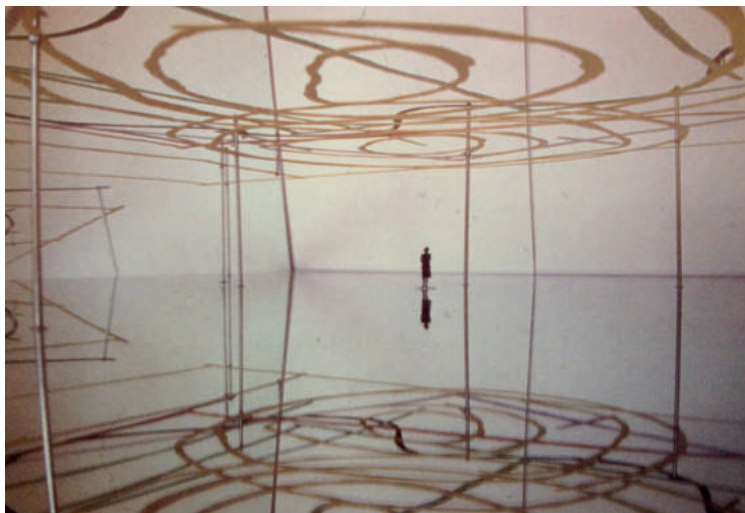


Fig. 213. Juan Navarro Baldeweg,
Noche. Estructura espacial dibujada, 1998.

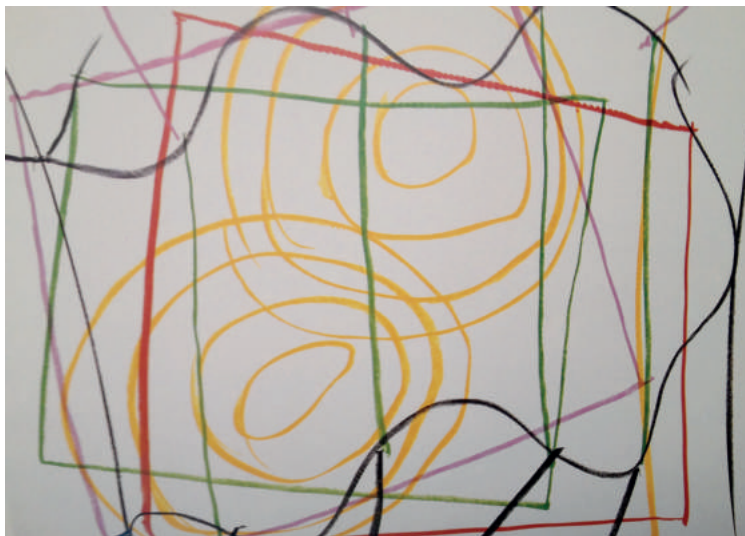


Fig. 214. Juan Navarro Baldeweg, *Noche VIII*. Litografía sobre plancha de aluminio, 5 colores, 76 x 56 cm, 1996.



Figs. 215 y 216. Fotografías de la exposición en el CGAC en Santiago de Compostela y de la Instalación *Universo Gaudí* del MNCARS, Madrid en el 2002.



Figs. 217 a 219. Fotografías de la Instalación *Metamorfosis*, IX Bienal de Arquitectura de Venecia, 2004.

Metamorfosis, instalación en la IX Bienal de Arquitectura de Venecia también en el año 2004, buscaba reflexionar sobre la comunicación entre la arquitectura y la escultura, Juan Navarro Baldeweg presentó un montaje de pieles superpuestas generadas a partir de grandes caligrafías orientales en aluminio lacado al horno de 3 mm de grosor cortado al agua.

La Instalación *Homenaje a Barragán* en la Feria del Mueble de Milán en el año 2005, completa la trayectoria de estas instalaciones. (Figs. 220, 221, 222, 223, 224 y 225)

En 2005 la revista *Lotus* invitó a Juan Navarro Baldeweg a realizar una reflexión en torno al gran arquitecto mexicano Luis Barragán en la Feria Internacional del Mueble celebrada en Milán, Italia. Como homenaje al célebre arquitecto, se realizó un montaje que tenía como eje central, temático y expositivo la "silla".

Para ello se construyó una estructura mediante líneas de color en chapa de aluminio lacado montada sobre un bastidor metálico y suspendido con cable de acero. Este colorista techo articulado generaba un juego de sombras sobre el suelo, delimitando un espacio imaginario ocupado por una idea, una única pieza recreada en madera: la silla Barragán.

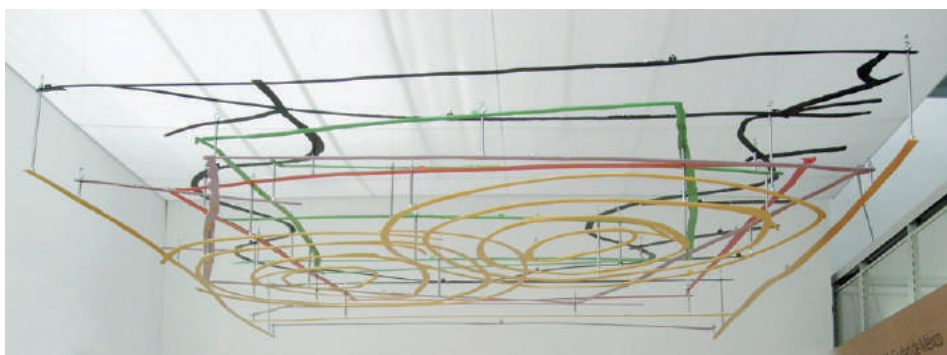
*"La silla mecedora de madera maciza representa el cuerpo; las líneas suspendidas en el espacio, la estela que dejan los pensamientos de una mente encendida que vaga"*²⁶

Dentro de este capítulo dedicado a los garabatos, quiero destacar que una vez los garabatos superan su condición de trazos en un papel y pasan a ocupar un sitio en el espacio definiendo así su tercera coordenada en la habitación, Juan Navarro Baldeweg amplía su revisión y definición de la mano buscando formas en tres dimensiones originadas por recortes realizados sobre una superficie ovoide, a la manera que hacía Matisse en sus recortables, creando una serie de figuras que define como "Cabezas huecas" que parten de una figura simple abstracta y conocida como el huevo, como

26 NAVARRO BALDEWEG, Juan, *Constelaciones*, op. cit. pág 72.



Figs. 220 y 221. Fotografías de la Instalación *Homenaje a Barragán*, Salón Internacional del Mueble de Milán, 2005



Figs. 222-225. Imágenes del proceso de ejecución de la Instalación "Homenaje a Barragán", Salón Internacional del Mueble de Milán, 2005 durante la visita del arquitecto Juan Navarro Baldeweg a las instalaciones de fabricación.

un objeto encontrado que a la manera de Duchamp coloca a veces sobre un pedestal, para encontrar unas nuevas señales originadas por la simple intervención sobre ellas.

Aunque a primera vista nos parezcan máscaras, he creído conveniente incorporarlas en este capítulo y no en el siguiente ya que poseen por sí mismas una identificación propia, no necesitando un soporte adicional para su entendimiento. (Fig. 226, Fig. 227, Fig. 228, Fig. 229, Fig. 230)

"La calavera de una Vanitas no reafirma lo muerto de una "naturaleza muerta", más bien al contrario, activa memorias de lo vivo, de tránsito esforzado y breve y, sobre todo, hace que el aire representado en la pintura se llene de murmullos y bisbiseos. De un modo similar, las Cabezas huecas, redes óseas con las aptitudes sugeridas por sus formas rotas, tienen el poder de transmutar el previo espacio indiferente, abstracto, en algo que sirve como medio de transporte de señales con origen y destino orgánicos. Las Cabezas huecas están animadas por una soterrada interlocución"²⁷

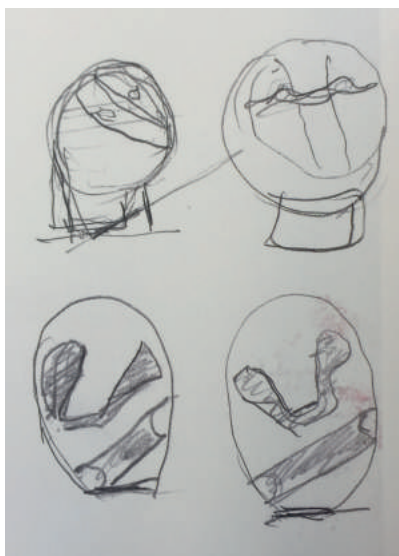
.....

27 NAVARRO BALDEWEG, Juan, texto extraído del catálogo: *Juan Navarro Baldeweg, Inicios*, exposición Casa de la Moneda, Madrid, 2013, pág. 150.

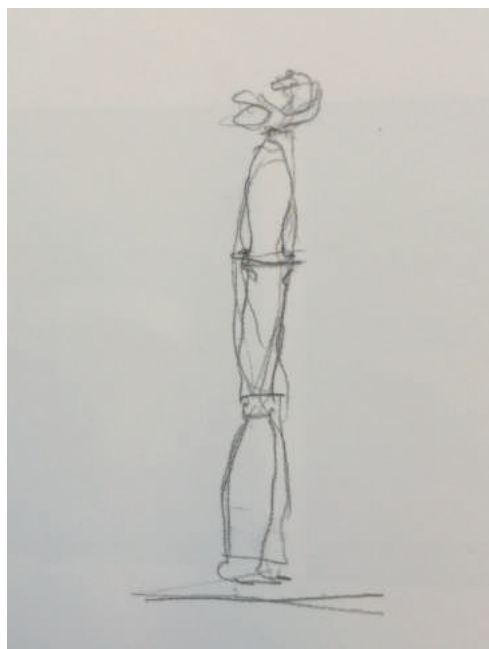
Un tipo de "bodegón" que se desarrolló durante el barroco fue la vanitas. Las obras consisten en la representación de objetos que de una manera alegórica nos recuerdan la brevedad de la vida, el acecho de la muerte inexorable y la igualdad de ricos y pobres ante el tribunal divino. Aunque las más celebradas vanitas son obra del mejor naturalismo barroco, es importante decir que no es un concepto únicamente cristiano. En los textos clásicos ya aparece el concepto "vanidad de vanidades y todo vanidad". El origen de estas representaciones se puede buscar en la Edad Media, donde existe un importante sentimiento de desprecio hacia el mundo y los placeres. Calaveras y tibias, esqueletos con guadañas, féretros y danzas de la muerte se convierten en elementos recurrentes en el arte de la Baja Edad Media. En este mismo instante se van a incorporar elementos que son iconográficamente más complejos: el espejo (vanidad), flores, velas y pompas de jabón (brevedad), etc. Durante el Renacimiento se van a asociar los retratos al concepto de muerte. En muchas ocasiones aparecerá el retratado acompañado de una calavera (retrato vanitas). De todas las naturalezas muertas, las vanitas serán aquellas que posean una mayor significación simbólica. No en vano, muchos autores españoles han denominado "jeroglíficos" o "emblemas" a sus trabajos. Los objetos representados proceden de la vida real y cotidiana, si bien es cierto que en la mayor parte de las obras serán objetos de lujo. Joyas y monedas que simbolizan la riqueza, armas e insignias relacionadas con el poder, la fama y los botines de guerra, retratos, velas, relojes de arena que marcan el tiempo, etc. Aparecerán elementos de carácter efímero como por ejemplo alimentos y flores. Y calaveras. Cráneos omnipresentes que hacen fácilmente reconocibles estas obras.



Fig. 226. Juan Navarro Baldeweg, *Huevo*, bronce patinado en blanco, 12 x 12 x 14 cm, 2008.



Figs. 227 y 228. Juan Navarro Baldeweg, dibujos y pieza *Cabezahueca*, bronce patinado, 23,5 x 22 x 23,5 cm. 2008-2009



Figs.229 y 230. Juan Navarro Baldeweg, dibujos y pieza *Cabezahueca*, bronce patinado, 27,5 x 21,5 x 18 cm. base cerámica: ø mayor 16cm, ø menor 12,5 cm, altura 50 cm, 2008-2009

3.3.1 Sede Departamental y Aulas de la Universidad Pompeu Fabra

La materialización del garabato como apropiación de la realidad, como simbiosis o parasitismo, tal como explica Juan Navarro Baldeweg en *Una caja de Resonancia*, sobre una estructura existente, no sólo se aplica en las Instalaciones que realiza y que he mostrado, sino que traspasa los límites del arte efímero y entra de lleno en la arquitectura adquiriendo la denominación de ornamento. (Fig. 231, Fig. 232, Fig. 233)

“El ornamento es una melodía que acompaña la confrontación cotidiana. No importa que las figuras del adorno sean triviales, lo que importa es superar la crudeza de un encuentro, importa la expresividad de una mano singular, el vehículo que realiza el transporte de los impulsos vitales y los vuelca en lo artificial.”²⁸

La primera obra donde aparecen los garabatos en la arquitectura de Juan Navarro Baldeweg, es en la Sede Departamental y Aulas de la Universidad Pompeu Fabra de Barcelona, primer premio en el concurso de ideas en el año 1996, cuya ejecución comienza en el año 2003 y finaliza en 2008.

El Plan Especial del Área de la Ciudadela promovido por la UPF, aprobado definitivamente por la Comisión de Urbanismo de Barcelona el 22 de noviembre de 1995, preveía la sustitución de las edificaciones de pabellones militares de la calle Wellington por unos otros de nueva planta a la vez que establecía unos determinados parámetros urbanísticos, como era la altura reguladora máxima o el número total de plantas, por ello para determinar la definitiva configuración volumétrica, se convocó un concurso restringido de ideas para la construcción de los futuros edificios departamentales y de aulas, así como para determinar el nombre, la dimensión y la relación que podría haber entre ellos y su definición arquitectónica.

.....

28 NAVARRO BALDEWEG, Juan, *Una caja de Resonancia*, op.cit, pág. 78.

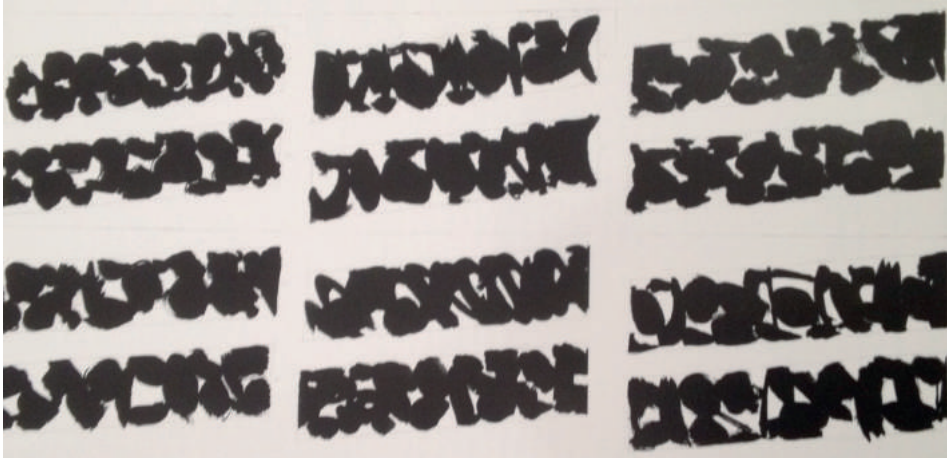


Fig. 231. Garabatos en papel. Bocetos de estudio, tinta china sobre papel de dibujo, 2003.

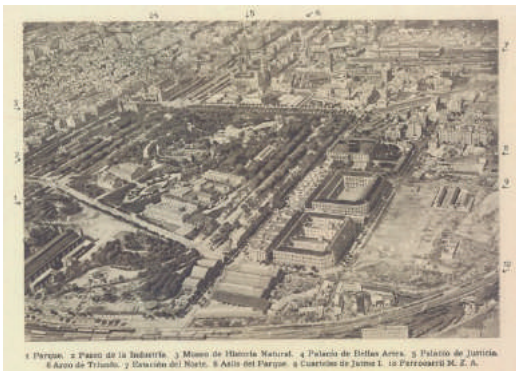


Fig. 232. Imagen antigua de los pabellones militares donde se iban a ubicar los edificios de la UPF.

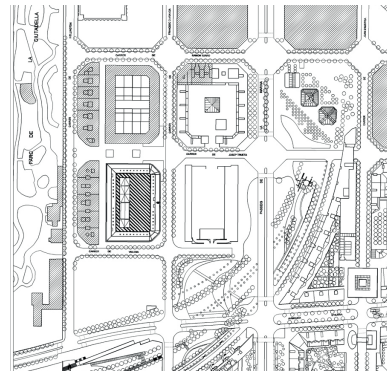


Fig. 233. Plano de emplazamiento.

Los arquitectos invitados a participar en el concurso fueron: Josep Emili Donato Foch, Juan Navarro Baldeweg, Alberto Noguerol, José Antonio Acebillo en colaboración con Enric Miralles, Alberto Campo Baeza y el equipo formado por José Ignacio Ábalos y Juan Herreros.

Después de evaluar los trabajos presentados, la comisión creada al efecto, integrada por destacadas personalidades académicas de la Universidad y por los arquitectos Oriol Bohigas, Esteve Bonell, Lluís Clotet y Jordi Garcés, todos ellos autores de los diversos proyectos para los espacios de la Universidad en el área de la Ciudadela y además profesionales de reconocido prestigio, propusieron dos anteproyectos, los de los arquitectos Juan Navarro Baldeweg y José Antonio Acebillo/Enric Miralles, para desarrollar los espacios situados delante de los edificios Jaume I y Roger de Llúria, respectivamente.

De acuerdo con las propuestas presentadas se le encarga al arquitecto Juan Navarro Baldeweg el proyecto de construcción de los edificios correspondientes a Jaume I, y al equipo de arquitectos formado por José Antonio Acebillo y Enric Miralles, el proyecto de los correspondientes a la antigua caserna de Roger de Llúria. Al morir Enric Miralles en el año 2000, el proyecto definitivo lo desarrollaron José Antonio Acebillo y Benedetta Tagliabue.

El primer edificio de tres que se construyen por el arquitecto santanderino, denominado Merce Rodoreda, se destina a nuevas iniciativas de investigación tanto internas como externas en el ámbito de las ciencias sociales y las humanidades, mientras que en la tercera y la cuarta plantas se instalará el Centro de Investigación en Economía Internacional (CREI), un instituto de investigación patrocinado por la UPF y la Generalitat de Catalunya; el Centro de Investigación en Economía de la Salud (CRES), y la Barcelona Graduate School of Economics (Barcelona GSE).

La conexión se realiza a través de dos rampas independientes, ya que cada una de ellas solo sirve a la mitad del edificio, consiguiendo así la independencia de cada una de las actividades que se desarrollan en el mismo. (Fig. 234, Fig. 235)

Las planchas de aluminio lacado en color rojo, recortadas con formas diversas y colocadas mediante perfiles metálicos en la zona donde se sitúan las rampas de comunicación del edificio, sirven además para tamizar la luz sudeste que entra a través del muro cortina, a modo de parasoles, como gesto metafórico de la mano situada frente a nuestros ojos cuando somos deslumbrados por el sol, la mano que nos protege, se convierte en energía para el visitante, y así completar una relación de pieles opacas -transparentes que relacionan exterior - interior como si de estratos se tratara.

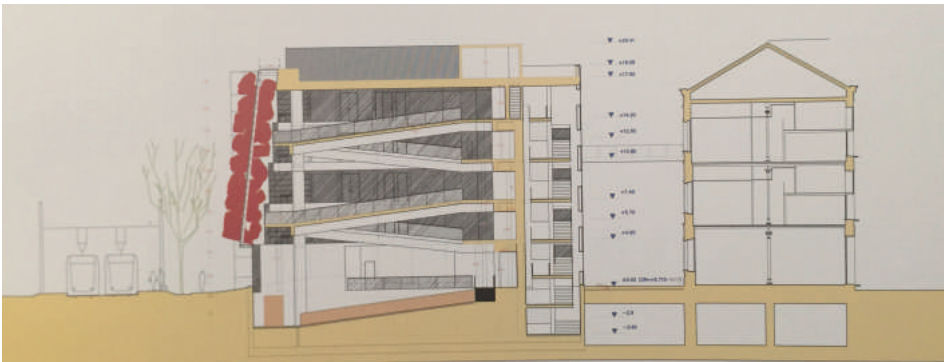


Fig. 234 y 235. Plano de sección del edificio con la conexión entre las rampas.



Figs. 236, 237 y 238. Fachada Sur-Este y vista cenital del vestíbulo de la Sede Departamental y Aulas de la Universidad Pompeu Fabra de Barcelona, 2008.

"El temor de que la presencia rotunda de esas pantallas de gran tamaño resultara abrumadora se disipo por una calidad de lo orgánico que nos hace percibir, de un modo inconsciente, el vestíbulo del edificio como un espacio grato."²⁹

Rodríguez Llera en su libro, citado anteriormente, compara la actuación del Pompeu Fabra con una actuación *"a la manera de un shakkei (jardín japonés) tangible, donde la vegetación exterior es una versión otoñal metalizada del koyo"*³⁰ (Fig. 236, Fig. 237, Fig. 238),

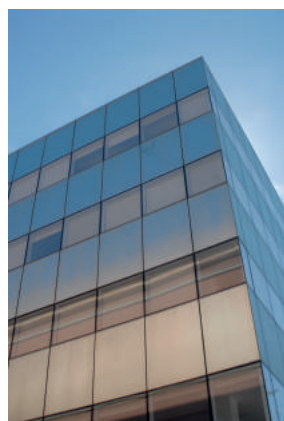
En su fachada oeste el edificio mantiene la geometría de una fachada geométrica de vidrio con cristales matizados en plata que configura la esquina con la calle Wellington.

Dicha actuación no termina aquí, ya que se le encargan al arquitecto dos edificios más. Uno de ellos conectado al anterior y que alberga departamentos para el desarrollo y la consolidación del Parque de Investigación UPF en el ámbito de las ciencias sociales y las humanidades, finalizado en 2014 y el destinado a la Fundación Pascual Maragall, para el tratamiento de la enfermedad del Alzheimer y el futuro Centro de Investigación Barcelona beta sobre enfermedades neurodegenerativas, cuyas obras aún no han sido finalizadas en el momento del desarrollo de esta tesis, estando prevista su finalización en Diciembre del 2015.

El edificio del Parque de Investigación de la UPF, que es el situado en el medio, *"se resuelve con un envoltorio externo, de aluminio lacado en blanco, que deja grandes aperturas rectangulares que permiten la visión y, a la vez, protegen y matizan el fuerte soleamiento. Estos espacios están libres de los detalles habituales, correspondientes a las ventanas que se ocultan detrás. Esta máscara proporciona al edificio un envoltorio de luminosidad inalterable y juega con los elementos filtrantes rojos y verdes de los patios*

29 NAVARRO BALDEWEG, Juan, *Constelaciones*, op. cit., pág 80.

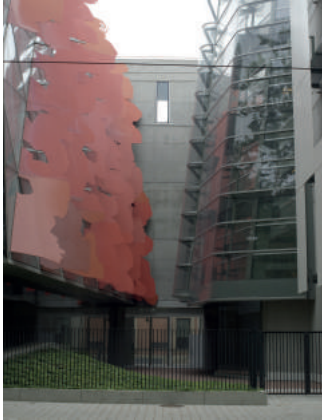
30 La celebración o fiesta otoñal más popular en Japón es el *koyo*, literalmente "hojas rojas", y rinde culto a la fronda otoñal y sus espectaculares tonalidades. El *koyo* es un periodo perfecto para contemplar el cambio paulatino de color de las hojas de los árboles. Es una celebración más tranquila que el *hanami* primaveral, debido a que las hojas rojizas y ocres no desaparecen tan rápido como las flores del cerezo, *sakura*. Así como en la primavera, durante los meses de marzo y abril según latitudes, los japoneses se reúnen en los jardines o parques para celebrar el *hanami*, "floración del cerezo", al comienzo del otoño se vuelven a congregarse en el *koyo*, para celebrar el *momiji-gari*, "avistamiento de las hojas de arce", un tipo de arce japonés, *momiji*, cuyas tonalidades resultan especialmente bellas en esta época del año, pues adquieren un característico color rojizo, produciendo fantásticos paisajes coloristas. Del libro de RODRIGUEZ LLERA, Ramón, *Resonancias orientales en la obra de Juan Navarro Baldeweg*, op. cit. pág.130.



Figs. 239 y 240. Fachada a la calle Wellington.



Figs. 241 y 242. Imágenes del edificio del Parque de Investigación.



Figs. 243 y 244. Fachada Este de la Sede Departamental y Aulas de la Universidad Pompeu Fabra de Barcelona, y su conexión con el edificio de investigación e imagen durante la obra.



Figs. 245 y 246. Conexión con el edificio de investigación con la Fundación Pascual Maragall y fachada Este del mismo, aún sin finalizar.

*abiertos entre módulos. Hacia la calle interior, la fachada se resuelve de una manera más convencional, con grandes ventanales, la orientación de las cuales no precisa de una especial protección solar, y elementos modulares de aluminio de tipo composite, también lacados en blanco.*³¹

Debido a la transparencia que se produce en la fachada oeste de este edificio, donde se sitúa un vestíbulo, las zonas comunes de descanso y una escalera que comunica todas las plantas, el elemento de parasol rojo de las aulas del edificio de enfrente se introduce visualmente en el mismo, produciendo esa relación biunívoca entre ambos, y esa relación entre las arquitecturas. (Fig. 241, Fig. 242, Fig. 243, Fig. 244, Fig. 245, Fig. 246)

El conjunto muestra una actuación conjunta de la mano que corresponde al entorno inmediato y que muestran mecanismos ya empleados en pasadas y futuras construcciones, como un ir y venir del arquitecto en su revisión de esa habitación imaginaria que hemos hablado, como si de la energía que supone la mano sirviera para enlazarlos, se tratara al agarrarse a algo, los tres edificios se retranquean mediante patios exteriores en sus conexiones, apareciendo entre ellos esos garabatos o figuras plegadas de la mano como asideros o flujos de energía entre ellos, mientras que las fachadas permanecen sobrias en su recorrido por la calle Wellington. (Fig. 247, Fig. 248, Fig. 249)

*"Juan Navarro, en una conversación con Ángel González publicaba en 1991 en la revista El Paseante, indicaba que históricamente el ornamento nunca había pretendido representar las cosas, sino reunir las y entrelazarlas como en una red, de forma independiente al medio en el que se estuviera trabajando, ya fuera cerámica, tejido, pintura o arquitectura.(...) El ornamento, entendido como aglutinante de elementos heterogéneos, incorpora dos posibilidades de ocupación en el espacio: la primera por medio de la ordenación de las cosas en el espacio, y la segunda por medio de la gestualidad, como energía relacionada con la expresión manual del hombre.*³²

31 NAVARRO BALDEWEG, Juan, reseña sobre la arquitectura del edificio del Parque de Investigación de la UPF, <http://www.upf.edu/campus/es/historia/wellington.html>.

32 MORENO RODRIGUEZ, Ignacio, *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*, op.cit. pág. 279.



Figs. 247 y 248. Plano de emplazamiento y alzado con la conexión entre los edificios.



Figs. 249. Vista de la calle Wellington con los tres edificios.

3.3.2 Museo de la Evolución Humana de Burgos

La actuación se repite en el año 2000, cuando gana el primer premio en el concurso restringido para abordar el Museo de la Evolución Humana de Burgos, cuyo comienzo data del 2004, los garabatos protegen en este caso, el acceso a las instalaciones del Centro de Investigación sobre la Evolución Humana, mediante unas piezas en color verde que tamizan la luz en su fachada sur-este y propician a su vez, un juego en el interior de los vestíbulos. Aunque esta vez la técnica manual empleada, surge no del dibujo sobre papel, sino del empleo de sencillos cortes y pliegues en mismo, que al devolver el papel a su posición original y en contraste con el fondo de color, sugieren gotas se lluvia³³ sobre la superficie del cuadro, técnica ya utilizada por Juan Navarro Baldeweg desde su amistad con el escultor Franz Weissman cuando coincidieron en la Residencia Universitaria de Madrid en el año 1965 y que aplicó posteriormente en sus cuadros. (Fig. 250, Fig. 251, Fig. 252, Fig. 253)

En su fachada sur-oeste, en el bloque correspondiente al Palacio de Congresos y Exposiciones, las zonas privadas tras el escenario, donde se sitúan los camerinos, se protegen del exterior mediante una composición de elementos en fachada, como las diferentes planchas de una litografía que se van superponiendo dispuestas en posición vertical, donde incluso se deja apreciar el soporte donde van ancladas como un elemento más de la obra, obteniendo ese resultado de luces y sombras. (Fig. 254, Fig. 255)

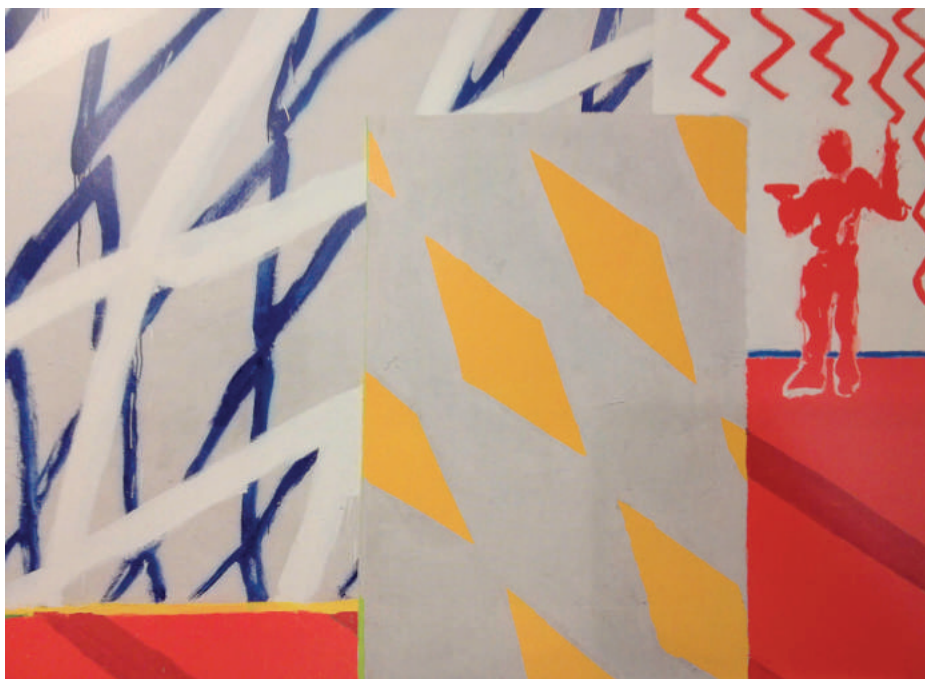
33 OTEIZA, Jorge, "como las primeras gotas de lluvia que caen en la tierra", en *Quousque Tandem...!*, Ed Pamiela, Pamplona, 1994, citado por MORENO RODRIGUEZ, Ignacio en *La habitación vacante de Juan Navarro Baldeweg, análisis, origen e influencia de las ideas mitos y conceptos de su experiencia artística aplicados a su arquitectura*, op.cit. pág 51.



Figs. 250 y 251. Juan Navarro Baldeweg, *Lluvia y Lunas*, 1980, acrílico sobre lienzo 250 x 200 cm, colección Museo Patio Herreriano, Valladolid, y *Sin Título*, 1965, Acrílico y mixta sobre lienzo, 155 x 84 cm, colección Navarro Ríos, Madrid.



Figs. 252 y 253. Juan Navarro Baldeweg Fachada Sur del Museo de la Evolución Humana de Burgos, 2012 y *Pintor II*, 2010, óleo sobre tela, 200 x 250 cm





Figs. 254 y 255. Juan Navarro Baldeweg, Fachada Sur-Oeste del Museo de la Evolución Humana de Burgos, 2012, y *Noche IX*. Litografía sobre piedra y plancha de aluminio, 6 colores, 76 x 56 cm, 1996.

3.3.3 Garabatos de diseño

El concepto de garabato también traspasa los fundamentos de la arquitectura y se convierte en objeto de diseño, en la Tea & Coffe Towers para la firma Alessi, en el año 2003, donde los estratos convertidos en pieles juegan con el elemento contenedor de su interior. El proyecto incluía el diseño de una tetera, una cafetera, una jarra para la leche, un azucarero con cucharilla y su bandeja contenedora, en el conjunto se observa las exploraciones en el garabato y su materialidad en plancha metálica, otra vez la pintura en el espacio, conjugándose con energías de la gravedad al diseñar las asas de madera de cerezo con las formas precisas para desplazar así su centro de gravedad al verter el líquido en el recipiente. (Fig. 256, Fig. 257)

"En el primer dibujo ya aboceté una bandeja garabateada de las que emergen las asas de las vasijas para el té y el café, (...) hube de escoger, entre numerosos dibujos, los mejores, aquellos que expresaran mejor la energía, el ardimiento de lo orgánico. Son los dibujos trazados en el momento propicio, aquel que aguardaban los pintores japoneses para atacar el papel y pintar hasta que pasara. Hay garabatos en la vía entre el cuerpo y la mano y más allá, en el papel, en los que se advierte que se les ha transmitido la energía del gesto como si se estuviera en trance. Para apreciar la diferencia es necesario contemplar muchos dibujos"³⁴

34 NAVARRO BALDEWEG, Juan, *Constelaciones*, op.cit., pág 78.

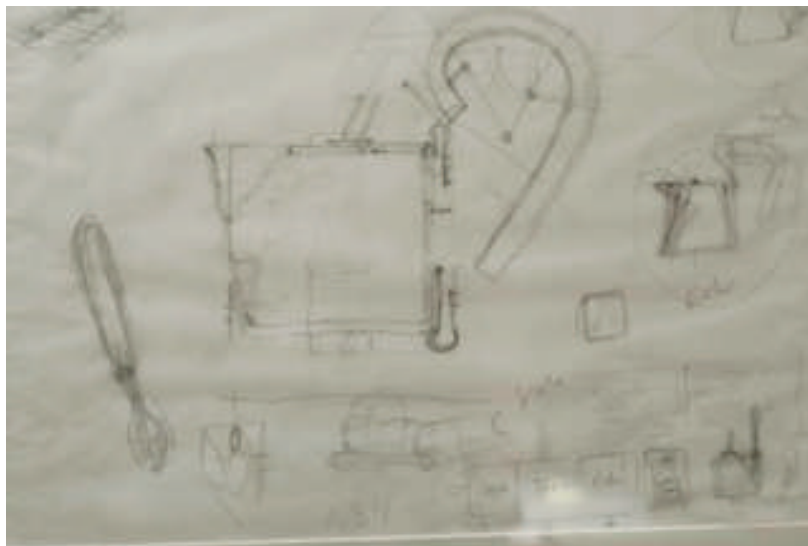


Fig. 256. Juan Navarro Baldeweg, boceto para el juego de teteras de la firma Alessi.



Fig. 257. Juan Navarro Baldeweg, Juego de café y Té para la firma Alessi, 2003.

3.3.4 Garabatos urbanos

En 2001 la cubrición de un espacio urbano en Gandía, a la orilla del río Serpis, produce ese juego de sombras generado por una cubierta de elementos metálicos donde los garabatos se acoplan a ellos, originando un techo protector que acompaña al caminante. En este caso el arquitecto da un paso más al construir un garabato tridimensional en varios planos, ya que el dibujo gira y se pliega sobre sí mismo, creando una imagen orgánica, como si de una enredadera vegetal se convirtiera, un toldo orgánico como las antiguas parras que se pueden encontrar en muchos de los porches de la geografía mediterránea, que protegen del sol a sus ocupantes, devolviendo otra vez la arquitectura al observador las energías activadas. (Fig. 258, Fig. 259, Fig. 260, Fig. 261)

Las obras que encontramos a partir de entonces donde las energías de la mano expresan esa actividad orgánica en forma de garabatos, son proyectos no realizados pero pensados en los términos descritos anteriormente.

El proyecto para el Palacio de la Música de Vitoria-Gasteiz en 2002. (fig. 262, Fig. 263, Fig. 264)

El proyecto para el parque lineal del Manzanares en Madrid, 2005 y el proyecto para el Palacio de Congresos y Hotel en la fachada marítima de Palma de Mallorca en ese mismo año, donde se convocó un concurso en dos fases a la que fueron invitados Francisco Mangado, Rafael Moneo, Juan Navarro Baldeweg, Dominique Perrault, Richard Rogers y Eduardo Souto de Moura, quedando ganador el primero. (Fig. 265, Fig. 266)

“El proyecto consiste en una secuencia de construcciones que pertenecen a distintas constelaciones. Al oeste la sala de exposiciones corresponde a la constelación de la luz. De la constelación de la mano es la entrada, con un vestíbulo como un puerto que recibiera a los ciudadanos y que protege del sol con una lámina de aluminio de colores diseñada libremente”³⁵

“En esa manifestación de energía hay mucho que sobrepasa el control que rige el propósito comunicativo y se desborda en un baile gratuito”³⁶

En el año 2013, proyecta un edificio para los laboratorios Novartis de Basilea, donde vuelve a aplicar el garabato, esta vez una pieza centralizada en el patio interior rodeada por un volumen geométrico con grandes fachadas formadas por una estructura reticular y grandes vidrios que permiten su relación exterior-interior. (Fig. 267, Fig. 268)

35 NAVARRO BALDEWEG, Juan, *Constelaciones*, op.cit, pág. 81-82

36 NAVARRO BALDEWEG, Juan, *Una caja de Resonancia*, op.cit, pág. 37



Fig. 258. Juan Navarro Baldeweg, detalle de la pérgola.



Fig. 259. Vista de la pérgola y el estanque.



Fig. 260 y 261. Vista de la pérgola y el detalle del cambio de plano como elemento orgánico junto a la imagen de una casa mediterránea.



Fig. 262 y 263. Maqueta para el Palacio de la Música de Vitoria-Gasteiz.



Fig. 264. Estado actual donde se ubicaría el Palacio de la Música de Vitoria-Gasteiz y su relación con el arbolado del parque.



Fig. 265 y 266. Maqueta para el Palacio de Congresos y Hotel en Palma de Mallorca.



Fig. 267. Recreación virtual del alzado de los Laboratorios Novartis.



Fig. 268. Maqueta del garabato para el patio de los Laboratorios Novartis.

Capítulo 3.4

Energías de superposición, "la máscara"

"todas las transformaciones tienen algo de profundamente misterioso y de vergonzoso a la vez, puesto que lo equívoco y ambiguo se produce en el momento en que algo se modifica lo bastante para ser ya "otra cosa", pero aún sigue siendo lo que era"

Juan Eduardo Cirlot "Máscara"¹

259

"Si uno ve una cara, ve reflejado en ella, lo que hay detrás, su interior: la cara, reflejo del alma. Se puede decir que ahí la distinción interior-exterior casi desaparece. Ya se sabe, la cara expresa, la cara transmite sentimientos, emociones, recelos, y uno percibe una comunicación perfectamente fluida entre ella y todo eso. Si a veces nos hace desconfiar, ello prueba que con igual fluidez uno reconoce en ella un signo que provoca desconfianza como si al leer un texto impreso se advirtiera una errata. Lo anterior se puede decir de otra manera: uno conoce la diferencia entre una cara y una careta, con la aparición de la careta la distinción entre interior y exterior salta a la vista. Se corta la comunicación, el exterior no traduce nada del interior real, es de otro orden. Cuando vemos una careta intentamos arrancarla o adivinar que hay detrás, hasta el punto que uno diría que una fórmula para centrar la atención en algo es taparlo con una careta. Y es cuando uno se pregunta: ¿qué pasaría si en lugar de ver el mundo visible como una cara lo viéramos como una careta? ¿o cómo algo que no es una cara ni tampoco una careta?"²

Las máscaras simbolizan las necesidades, los miedos y las inquietudes de una comunidad y representan el deseo del hombre de ocultarse y a la vez de manifestarse transformado, escondiendo su identidad para revelarse en forma diferente, nueva, ocultando a veces la vergüenza y mostrando sus instintos más primarios. Todas las civilizaciones han empleado las máscaras para rituales o como elementos de oscurantismo y perversión, así desde tiempos de los griegos y romanos donde se utilizaban para fines místico-religiosos, pasando por las civilizaciones andinas, las tribus de la selva africana, el oriente asiático, etc..., siempre han sido mecanismos para representar una acción divina o una curación mágica en el que el hombre se

.....
1 CIRLOT, Juan Eduardo, "Máscara", *Diccionario de símbolos*, Barcelona, Labor, 1978, pág. 299, citado por SALINAS MARTINEZ, Pedro, en "La destrucción o la máscara", *Aurora, Papeles del "Seminario María Zambrano" nº4*, Univ. Barcelona, 2002.

2 BULNES, Patricio, "Caras y caretas", *Catálogo Adolfo Schlosser*, op.cit., pág 43.

transformaba al colocársela, poseído por una fuerza sobrenatural que junto a la danza, le hacía entrar en trance y le permitía evocar a los espíritus. También su uso en el teatro como representación pictórica del personaje o como sátira burlesca de la sociedad, comienza en las *tragedias* de griegos y romanos y se convierte en un aderezo más común y popular en la Europa de la Edad Media y en el arte del Renacimiento italiano.

Ya Francisco de Goya las empleó en sus caprichos para satirizar la sociedad española de finales del siglo XVIII, sobre todo la nobleza y el clero. (Fig. 269, Fig. 270)

Sin adentrarnos en las múltiples connotaciones que puede tener el significado de la máscara, como ocultación del rostro, debo puntualizar, que en este capítulo más que centrarnos en el significado etimológico³ de la palabra, vamos a analizar en particular la acción de la máscara, como maquillaje, como complemento a la obra artística que pondera y amplifica las energías que le llegan, como superposición de elementos como en la litografía, o como un mecanismo teatral por capas, que se suceden en las intervenciones de Navarro Baldeweg. (Fig. 271)

De ahí las palabras que Juan Navarro Baldeweg comenta en la entrevista con William Curtis:

*"Mis motivos vegetales y "garabatos" son una ampliación de los gestos, incluso me recuerdan otra técnica que también uso, la litografía, en la que hay máscaras y superposiciones de líneas"*⁴

Así ese maquillaje que va transformando el objeto, se va aplicando capa tras capa, perfilando y dibujando en sucesivas fases el resultado final, son máscaras que se superponen, unifican y potencian la obra artística, como ocurre en la litografía, creando una sucesión de estratos que delimitan y cuantifican un espacio intersticial.

Por ello, no solo analizaremos la máscara-ornamento como intermediario en la arquitectura, capaz de mejorar y realzar el soporte sobre el que se coloca, (alejándonos del mero hecho de la simple decoración ornamental), y que lleva una implícita una función inherente en los edificios y que permite dotarlos de un contenido visual,

3 La palabra "máscara" se incorpora al vocabulario hispano y evidencia un origen árabe. Etimológicamente proviene de "mas-hará", que a su vez proviene del árabe "sáhara" (él burló) de "sahir" (burlador) viniendo a denotar que la máscara no es otra cosa que una impostura, una ficción, un ardid para burlar la realidad. Recordemos que para los griegos de la antigüedad clásica era "prosopón" (pros: delante y opos: faz), el nombre dado a las caretas que se colocaban sobre el rostro los actores no sólo para expresar emociones, sino para proyectar el sonido de sus voces.

4 CURTIS WILLIAM, J.R., "La arquitectura como una intervención en un Campo de energías (una conversación con Juan Navarro Baldeweg)", 2006, op. cit. págs. 19.



Figs. 269 y 270. Francisco Goya y Lucientes, 1799, detalle del Capricho nº 46 y 80: serie Los Caprichos.



Fig. 271. Juan Navarro Baldeweg, *Cabeza riente*, acrílico sobre lienzo, 162 x 130 cm, colección particular, Barcelona, 1983.

activando sus energías y referenciándolos a fuentes cultas en el imaginario del artista, condición que se produce debido al continuo trasvase de la arquitectura a la pintura permitiendo a este creador distinguirse del resto de sus coetáneos, sino también entendida como sucesión o materialidad de elementos que dejan entrever situaciones espaciales y horizontes encontrados, que dispuestos estratificadamente, (entramos en su disposición en el espacio más que en su forma explícita) la máscara como careta, como superposición, activan igualmente las energías del entorno.

*"Al trabajar en distintos géneros artísticos, el territorio que cubre mi obra es amplio y he favorecido sin reservas la exploración de lugares distantes entre sí y la confrontación de lo dispar. Y así, viendo todo en conjunto, es fácil encontrarse con obras de muy diverso carácter, tanto en su matriz expresiva como en sus motivaciones o en su apariencia final. Algunas se basan en un concepto premeditado y otras, en cambio, son resultado de un dejarse llevar por procesos de espontaneidad expresiva, algunas se ciñen al rigor geométrico y otras, en cambio, fluyen orgánicamente; con frecuencia conviven la abstracción y la figuración así como la austeridad y el juego, la necesidad y el capricho"*⁵

Así defiende Ramón Rodríguez Llera el empleo del ornamento en la obra de Juan Navarro Baldeweg, cuando comenta:

*"...denota rasgos refrescantes de lozana valentía, capacidad de asumir riesgos sin perder la compostura, de reclamar como parte del oficio plasmaciones plausibles del mismo bajo su condición artística, obviando antiguas y modernas jerarquías estéticas a la hora de preservar la representatividad del ornamento en cuanto soporte material de la belleza sensible, optando por el a la manera a como en Oriente vive parasitariamente en la escritura, entendida como caligrafía, para, del mismo modo defender su causa, la causa ornamental, en la arquitectura."*⁶

El ornamento ya se aprecia en la pintura de Juan Navarro Baldeweg como signos de activación, en la conversación con Ángel González, publicada en *La habitación vacante*, define su comprensión del término en la siguiente cita:

"Porque el ornamento no ha pretendido nunca representar las cosas, sino reunir las. El ornamento tiene sin duda mucho de abstracto, pero se llena de figuras; permite dar espacio a la figuración. Las figuras se entrelazan en un esquema rítmico, y poco importa

.....
5 NAVARRO BALDEWEG, Juan, "La región flotante" en *Una caja de resonancia*, op.cit., pág 113 y citado en RODRIGUEZ LLERA, Ramón, "Resonancias Orientales" en *Resonancias Orientales en la obra de Juan Navarro Baldeweg*, op.cit., pág 135.

6 RODRIGUEZ LLERA, Ramón, *Resonancias Orientales en Resonancias Orientales en la obra de Juan Navarro Baldeweg*, op.cit., pág 135.

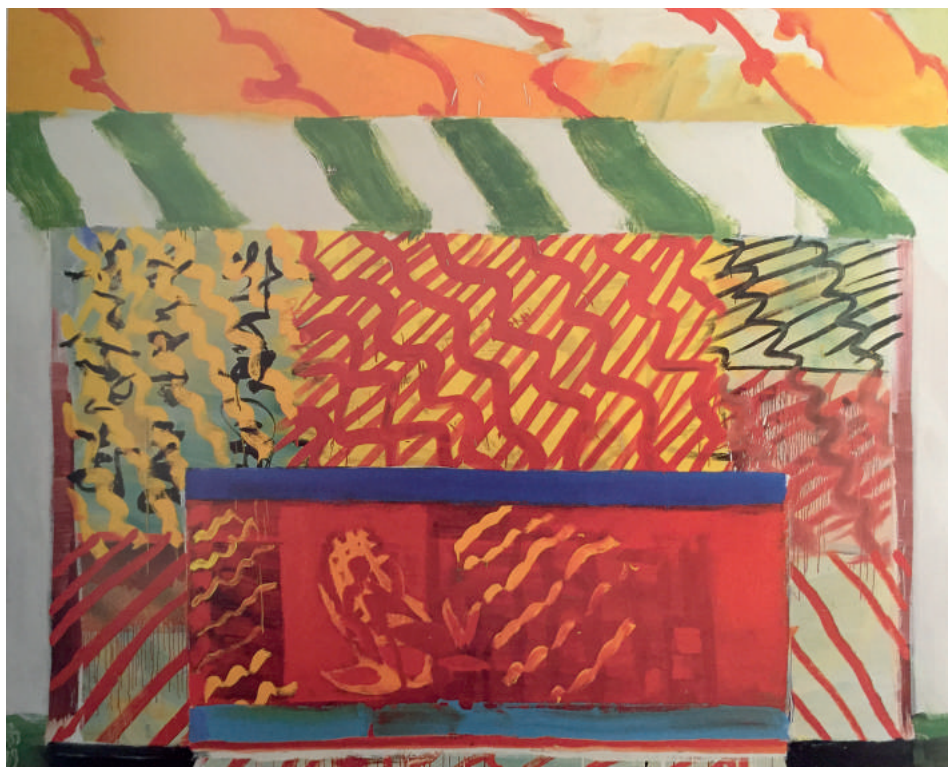


Fig. 272. Juan Navarro Baldeweg, *Casa de Seda*,
óleo sobre lienzo, 200 x 250 cm, 1999.

si se trata de un plato o de un trozo de tela. En mi biblioteca encontraras muchos libros dedicados al ornamento. Y es que eso que hay entre las cosas -esa difícil armonía- sigue siendo el objeto principal de mi trabajo. Desde luego cuesta alcanzarlo. El ornamento es huidizo, casi intangible. Informe incluso, en el sentido de que informa o preforma figuras distintas. Esos poderes originales del ornamento se mantienen intactos, como muy bien ha sabido ver Riegl. Son energías preformativas...”

En *Casa de seda*, Juan Navarro no sólo garabateó el paisaje circundante, también lo hizo con la pared del porche de su casa de Xaló, es de las pocas⁸ pinturas de su residencia alicantina que se tienen, donde la arquitectura ocupa una posición predominante en el lienzo, ocupando casi la totalidad del cuadro y adquiere ese carácter japonizante y de la mano que se aprecia más claramente en su parte izquierda, donde la caligrafía oriental sustituye al ya famoso dragón situado en su cornisa. Como si de un alzado arquitectónico se tratara, dividido en tres estratos claramente diferenciados, pero predominando la ornamentación y las energías de la mano, se aprecia una reverberación en el cuadro, producto de la sucesión de líneas ondulantes y colores que me permito definir como la sensación del brillo de las telas de seda, muy conocida y trabajada en las culturas orientales⁹, cuando reflejan la luz solar, mostrando así unas energías distintas del material, como una máscara que envuelve a la arquitectura y le confiere una nueva identidad, llevándome a la intervención que realizaría posteriormente en las fachadas de los Teatros del Canal en Madrid, proyectado un año después, donde el material de los cristales de fachada adquieren ese concepto de telón de seda, como posteriormente comentaremos. (Fig. 272)

.....
7 NAVARRO BALDEWEG, Juan, “El espacio y sus sinergias” en *La habitación vacante*, op. cit. pág. 113.

8 Aquí me refiero como pocas, a obras con carácter marcadamente caligráfico y ornamental, expuestas en alguna galería de arte en el transcurso de la evolución pictórica del artista, ya que sí existen varias piezas de su casa de Xaló, donde se muestra el porche grafiado en su fachada, como signos de activación de energías, pero en soportes con mayor campo óptico; en este caso esta pieza se expuso en la Galería Luis Adelantado en Valencia, durante los meses de Abril y Mayo de 1999.

9 Los tejidos de seda fueron elaborados por primera vez en la antigua China; algunos indicios apuntan a que se fabricaron ya alrededor del año 3000 a. C., aunque hay evidencias más firmes de que la seda se usaba más ampliamente hacia el año 1300 a. C. Al principio la seda era un tejido reservado exclusivamente a los miembros de la familia imperial china, tanto para su propio uso como para ser regalado. Pero con el tiempo, dado su cada vez mayor uso a través de la cultura china acabó extendiéndose su producción, tanto geográfica como socialmente, hasta otras zonas de Asia. El comercio de la seda alcanzó lugares tan lejanos como el Subcontinente Indio, Oriente Medio, Europa y el norte de África. Este comercio estaba tan extendido que el conjunto de las principales rutas comerciales entre Europa y Asia se le llegó a conocer como la Ruta de la Seda.

Pero el empleo gráfico de la mano como ornamento garabateado en las obras de Navarro Baldeweg, ya se ha analizado en el capítulo anterior cuando hacíamos referencia al "garabato", en aquellos ejemplos donde el grafismo materializado en estructuras intervenidas, adquieren esa labor de funcionalidad que permite calificarlas de máscara-ornamento, y que se entienden como elementos superpuestos a las fachadas del edificio, como una segunda piel que activa las energías y amplifica la arquitectura. Ejemplos ya citados como la Universidad Pompeu Fabra, donde los edificios, bien sean mediante manchas, recortes o elementos geométricos regulares, se superponen al cerramiento exterior matizando y justificando una función de soleamiento, intimidad o relación con el exterior, donde el visitante llega a perder la noción interior-exterior, el Museo de la Evolución Humana de Burgos, donde los garabatos ocultan zonas que no interesan mostrar, o los proyectos para Vitoria-Gasteiz o Palma de Mallorca, son ejemplos de este tipo de intervención. (Fig. 273)

La máscara como maquillaje, viene ya desde la instalación en el Center for Advance Visual Studies de Cambridge (Massachusetts) en 1975, llamado "Cuarto Interior", en ella la intervención aún no había tomado la condición de garabato, pero ya fue un mecanismo de intervención enmascarando las aristas de la habitación y los planos donde las sombras arrojaban su fuerza, mediante una trama de líneas en diagonal formando figuras romboidales, más o menos intensas según la sombra a definir, de la misma manera que solemos hacerlo cuando dibujamos los croquis en nuestras libretas de dibujo, una vez más ese componente orgánico y gestual donde el hombre pasa a ser protagonista de la acción pictórica. (Fig. 274)

Así lo ratifica el propio Navarro Baldeweg, a una pregunta de Guillermo Zuaznabar:

"GZ: En la fotografía del laboratorio del Center for Advanced Visual Studies se aprecia como interviene con la mano en el taller, parece que este negando la arquitectura. Da la impresión de que las esquinas le provoquen y usted las tacha. En su gesto hay una apropiación, pero ¿hay también una reconfiguración del espacio?"

JNB: No, no, ¡no es una negación, es una máscara! (Risas). La máscara o el maquillaje pinta sobre lo que ya existe, acentúa los ojos, las cejas, la boca, los labios. Ésta es una intervención hecha para fijar bien, en cierto modo es una intervención deliberada para dar un cambio de dirección, liberando además de la contemplación."¹⁰

Esta intervención la repitió en 1976, con motivo de la exposición *Luz y Metales* en la sala Vincon de Barcelona, donde la habitación donde se encontraba el columpio

10 ZUAZNABAR, Guillermo, *Juan Navarro Baldeweg. Conversaciones con estudiantes*, op. cit. pág. 62.



Fig. 273. Juan Navarro Baldeweg, garabato interior-exterio en el hall de la Universidad Pompeu Fabra.

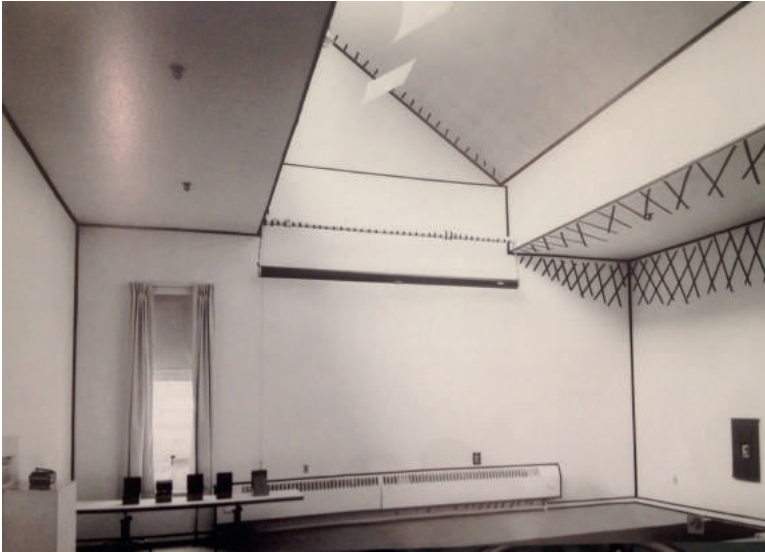


Fig. 274. Navarro Baldeweg, Juan, *Interior IV*, 1971-75, Center for Advanced Studies, Massachusetts Institute of Technology, Cambridge, EEUU.

y la ventana también se veía potenciada por esta trama de líneas que recorrían las esquinas y la parte superior de la pared, reconociendo en palabras del arquitecto, su interés por aquellos años por la obra de Sol Lewitt.¹¹ (Fig. 275, Fig. 276, Fig. 277, Fig. 278)

*"En mi caso, todo eso nace de una pieza del año 76 que es cuando redibuje la habitación manualmente. Aplico una máscara cuyo origen es manual; es como repintar la cara de una; tal vez tiene que ver con el tatuaje, o con las máscaras, con las pinturas en los cuerpos, etc."*¹²

"El resultado de esa acción gratuita y redundante sobre la habitación se asemeja a la superposición de una máscara sobre un rostro, o mejor, a un maquillaje que fija, perfila y exagera las facciones, definiendo unos ojos desmesurados o exaltados. En virtud de ese

11 En la entrevista que mantiene con Guillermo de Zuaznabar, se trata el tema de esta pieza y sus referencias al artista americano.

"La época de mis inicios, la década de los 70, era la época en la que Sol Lewitt pintaba habitaciones de modo conceptual, es decir, dividía una pared en cuadrados y ordenaba las líneas: verticales, horizontales, oblicuas de izquierda a derecha, oblicuas de derecha a izquierda, etc. Estas reglas del juego, este abrir la caja de las herramientas y aplicar en la habitación las unidades de acción mínimas, me interesaba mucho, muchísimo. (...) Entonces al hacer alguna de las instalaciones, redibuje la sala libremente. Sentía la necesidad de repintar la habitación, de pasarla por mi cuerpo, de pasarla por mi mano. Así empiezo a tener la idea de que el arte conceptual no ponía énfasis en la acción, en el gesto, cosa que la pintura siempre ha hecho." Ibidem pág. 51.

Solomon LeWitt nació en Hartford, Connecticut, en 1928, en el seno de una familia de origen judío y ruso. Su padre era médico y su madre, enfermera. Desde la infancia mostro interés por el arte, afición que su familia fomentó. Estudió Bellas Artes en la Universidad de Syracuse y más tarde siguió estudios de posgraduado en la Universidad de Illinois y en The Cartoonist and Illustrators School (que posteriormente pasaría a denominarse School of Visual Arts) de la ciudad de Nueva York.

LeWitt viajó a Europa por primera vez en 1950, donde se sintió especialmente atraído por los grandes maestros de la pintura como Velázquez, Botticelli, Piero della Francesca y Goya. En 1951, durante la guerra entre Estados Unidos y Corea, fue llamado a filas y permaneció en el ejército durante casi dos años en California, Japón y Corea. Una de sus tareas fue el diseño gráfico de diversas publicaciones militares.

Tras la guerra, LeWitt se trasladó a Nueva York. Trabajó en la producción de distintas publicaciones y también como diseñador gráfico del arquitecto I. M. Pei. Esta última experiencia resultó importante más tarde, cuando tuvo que contratar ayudantes para ejecutar sus diseños. Como él mismo dice: "un arquitecto no sale a cavar cimientos con una pala ni pone cada uno de los ladrillos. Y por ello, el arquitecto no pierde su condición de artista".

La obra de Muybridge tuvo un gran impacto en su pensamiento, especialmente en su formulación de la concepción y creación de obras de arte en series y sistemas preestablecidos. En aquella época, LeWitt también se interesaba por movimientos de principios de siglo XX como el Constructivismo ruso, la Bauhaus y De Stijl, que tendían a utilizar vocabularios de formas geométricas para crear sistemas artísticos que lo abarcaran todo.

Texto sacado de la Biografía de Sol LeWitt, en el catálogo, Sol Lewitt: A retrospective, San Francisco Museum of Modern Art, 2000.

12 MARCOS ALBA, Carlos L. de, "La arquitectura como nexo entre el locus, el objeto y el sujeto" en revista EGA, *Expresión Gráfica Arquitectónica* nº 23, Universidad Politécnica de Valencia, Valencia, 2013, pág. 31.



Fig. 275. Juan Navarro Baldeweg, la ventana y el columpio, preparación de la exposición en la Sala Vinçon, Barcelona 1976.

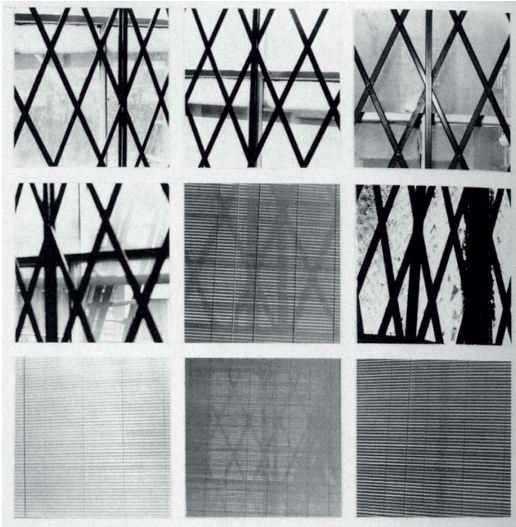


Fig. 276. Sol LeWitt, *Autobiography*, New York and Boston Multiples, Inc (New York) and Lois and Michael K. Torf (Boston), 1980. Courtesy the Estate of Sol LeWitt.



Fig. 277. Sol LeWitt, *Wall Drawing*, lápiz de color azul, colección del Museo Solomon R. Guggenheim, New York, 1972. Obsequio al museo de la Panza Collection en 1992.



Fig. 278. Henri Matisse en su estudio/habitación en el edificio Regina de Niza, 1950, usando su caña de bambú de 2 metros esbozando la decoración para la Capilla del Rosario de Saint Paul de Vence.

tratamiento, la habitación o el rostro parecen poseer luz propia y, ajenos a los cambios y matices de la luz ambiental, ganan en autonomía y presencia como si estuvieran encantados o endiosados.”¹³

Podríamos establecer en estas imágenes, una conexión con el arte de la calle, el “graffiti” en las figuras de estos tres artistas separados una generación, que utilizan los muros de la arquitectura para investigar en sus creaciones a través de su propio cuerpo. Se da en este caso una relación transitiva entre la arquitectura y la pintura, pues en este caso una vive de la otra y si falta alguna, desaparece la obra artística. ¿No utilizaban los hombres prehistóricos, trozos de madera quemada para representar en las paredes de la cueva las imágenes de caza y las figuras de animales que tanto nos sorprenden y que protegemos cuidadosamente en nuestros días? (Fig. 279)

“La necesidad de exposición de lo corporal hacia el exterior, el identificarse con el exterior, se da en todas las culturas. Cualquier construcción ha sido siempre depositaria del cuerpo. Los graffitis de la calle, en algunas ocasiones, son un ejemplo extraordinario de ello. Creo que responden a una necesidad, por tanto los acepto como una necesidad funcional profunda.(...) Muchas veces se dice en relación a los graffitis que no se puede invadir lo que pertenece al ámbito público con una acción privada, y no estoy de acuerdo, creo que la libertad de uno, el gesto del cuerpo concreto es algo universal. En el fondo del gesto está la necesidad de una manifestación colectiva.”¹⁴

Juan Navarro dibuja máscaras y se pinta dibujando mascarar como un ejercicio de revisión de sus aplicaciones en la obra arquitectónica y nos lo muestra representando al artista de pié, en su estudio oculto tras biombos caligrafiados en un instante detenido en el mismo acto pictórico, como una constelación del tiempo, que activa al momento la idea de una continuidad en la obra artística, pintar de un solo trazo, con rapidez, como no dejando de pintar desde el inicio al fin, con la mente vacía, tal como hacían los monjes Zen, como un grafitero acabando su pieza antes de ser descubierto. (Fig. 280)

“Como en los graffitti que llenas los muros de nuestras ciudades...El ornamento que yo siempre he asociado a la acción a distancia coloniza las superficies, el espacio, lo colma todo respondiendo al infinito deseo de apropiación de hombre, pero también a la ley del mínimo esfuerzo. Es una pequeña forma, una manchita, un trazo que, por medio de un ritmo, de

13 NAVARRO BALDEWEG, Juan, *Una caja de Resonancia*, op.cit, pág. 77.

14 ZUAZNABAR, Guillermo, *Juan Navarro Baldeweg. Conversaciones con estudiantes*, op. cit. pág. 61.

*una cadencia, de una variación... se repite hasta el infinito creando tu propio mapa*¹⁵

Y eso me lleva a pensar en el biombo, elemento tan apreciado por Juan Navarro Baldeweg, y empleado para ocultar o definir los espacios, creando ese halo de misterio de lo que sucede detrás. Fernando Espuelas¹⁶ en las conferencias de la Universidad Menéndez Pelayo, hablaba al comienzo de su intervención del biombo y en particular al que tiene Juan Navarro en su casa de Madrid, protegiendo un espacio reservado en el salón con vistas a un hermoso cedro, que muestra imágenes de la novela del príncipe Genji Monogatari de Murasaki Shikibu.

El biombo es una forma de resistencia a la mirada, pero también invita a mirar, te oculta lo que hay detrás pero te muestra una imagen bella de un paisaje o un lugar lejano. Juan Navarro habla de ellos cuando se refiere a la arquitectura doméstica de Mies Van der Rohe, al utilizar paneles ligeros como divisorias del espacio por donde entra al luz, a la manera de biombos, creando y velando expectativas a los ojos. Es quizá esa ligereza que se aprecia en las construcciones de Juan Navarro Baldeweg la que permite acercarlos a figuras como Mies o Soane, donde la desmaterialización de las formas arquitectónicas, muros, bóvedas, esferas..., pierden su peso convirtiéndose en láminas delgadas y deslizantes que se definen no por su masividad sino por la presencia tensa del plano que delimitan, como biombos dispuestos en el espacio.

*"Lo que acerca prodigiosamente la obra arquitectónica de Juan Navarro a la de los fundadores de la arquitectura moderna, a Soane y a Mies van der Rohe, es la pérdida de materialidad que sus edificaciones manifiestan."*¹⁷

Biombos que pueden ser virtuales, opacos, translucidos, fijos o móviles, son elementos que han perdido su decoración pictórica en favor de esa activación de energías donde la presencia de espacios colgados o atravesados de un lugar a otro y donde los elementos clásicos de la arquitectura se reinterpretan alejándose de su pintoresquismo clasicista, adquieren un nuevo sentido en su concepción arquitectónica, como elementos transmisores o portadores de luz y gravedad, como sucede en las cúpulas rebajadas de varias de sus construcciones, en el fondo son máscaras que ocultan un

15 NAVARRO BALDEWEG, Juan, "Conversación de Juan Navarro Baldeweg con Juan José Lahuerta", en *Una caja de Resonancia*, op.cit, pág. 176

16 ESPUELAS CID, Fernando, "Tras el biombo", *Encuentro Artes, Letras y Ciencias: creadores santanderinos. Juan Navarro Baldeweg: metáfora y visión*, Universidad Internacional Menéndez Pelayo, Santander, 2014

17 SOLÁ MORALES, Ignasi de, "Apolo o Deméter. La arquitectura de Juan Navarro Baldeweg" en el *El Croquis nº 54*, El Croquis editorial, Madrid, 1992, pág. 24



Fig. 279. Imágenes de bisontes en las paredes de la cueva de Altamira.



Fig. 280. Juan Navarro Baldeweg, *Pintor I*, óleo sobre tela, 200 x 250 cm., 2009.

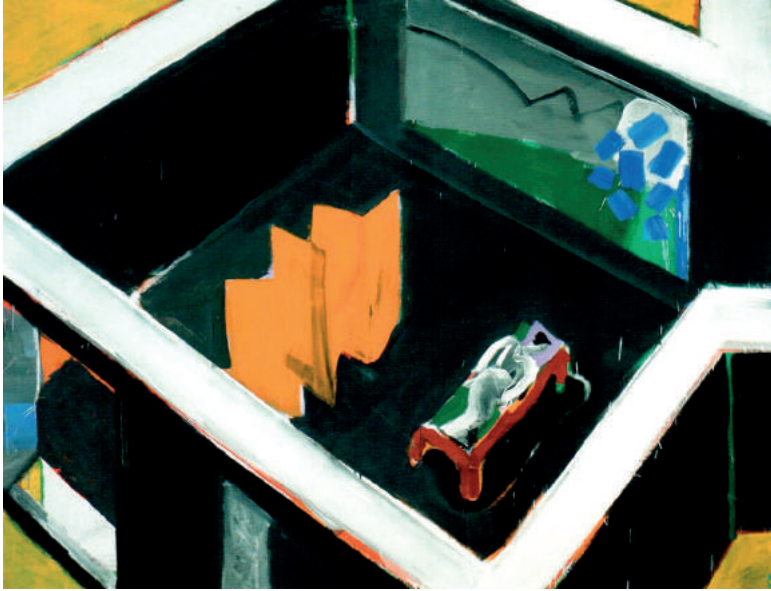


Fig. 281. Juan Navarro Baldeweg, *Habitación con figura, biombo y cuadro*, óleo sobre tela, 200 x 230 cm, 2006.



Fig. 282. Escena de "The Ivy" (Yadogiri): Capítulo 49 de Los cuentos de Genji, periodo Edo (1615–1868), principios del siglo XVII, Estudio of Tawaraya Sotatsu, papel enrollado, tinta, color y dorado sobre papel, 25.4 x 55.2 cm.

ojo de luz que se sitúa detrás produciendo ese reflejo iluminado que hace que queden colgadas en el espacio. Biombos que también se muestran en las pinturas del artista, y que nos recuerdan como comentábamos en el capítulo anterior, su proximidad con las construcciones y referencias al arte oriental. (Fig. 281, Fig. 282)

La máscara desde el punto de vista de lo construido, de la apariencia y desde la estratificación, ya que como antes hemos indicado una máscara no solo aporta belleza o fealdad a aquel que la lleva, sino que además oculta o exalta los rasgos físicos, como si de una representación teatral se tratara, en contacto con la luz, va a ocupar las siguientes páginas de este análisis.

"La obra de JNB viene al mundo desde otro lugar en el que ya ha adquirido vida. Parece que la arquitectura-como ente superior-se superpone a las construcciones funcionales recuperando algo que la arquitectura ha sido siempre a lo largo de la historia: una máscara de la construcción."¹⁸

Es por ello que la teatralidad, entendida como representación biunívoca entre el actor y el espectador es una variable fundamental al analizar su obra, ya que el espectador necesita introducirse de lleno en la trama de la obra, adquiriendo un compromiso casi total con la representación, entrando en ella y olvidándose de su alrededor, solo así se alcanzara el éxito. La arquitectura de Juan Navarro Baldeweg también dispone de esa teatralidad, de esas secciones y recorridos que hacen que el visitante la entienda y se relacione íntimamente con ella.

"Entre las actividades cotidianas, en los intersticios de las acciones orientadas a una meta, el espacio y las acciones humanas se ven como juego gratuito, como un teatro. El medio ambiente, la arquitectura, se convierten entonces en escenario de tal teatro: una escena formada por algunos elementos del entorno y por las relaciones de la gente con ellos... Habitar y habitación son dos caras de un mismo fenómeno: hay una mutua dependencia, una circularidad entre ambas, y la arquitectura debe siempre considerarse simultáneamente en esta doble vertiente."¹⁹

En la *casa de la lluvia*, los canalones vienen a ser como los elementos que sujetan la máscara de agua, la casa no deja de ser el escenario donde ocurren las energías que activa la naturaleza, estos son como telones que se van superponiendo uno detrás del otro mientras dura la representación. (Fig. 283, Fig. 284)

18 GRANELL TRÍAS, Enrique, "Una caja de botones en un cruce de caminos" en el catálogo de la muestra *Juan Navarro Baldeweg I.V.A.M., Centre del Carmen*, IVAM Conselleria de Cultura, Valencia, 1999, pág. 9

19 NAVARRO BALDEWEG, Juan, *La habitación vacante*, op. cit. pág. 13.

"A diferencia de la luz, que los objetos obstruyen y cortan, la lluvia se ciñe a la casa: la envuelve, la rodea al discurrir por su superficie y adquiere vida en los brillos de las salpicaduras. Las líneas de lluvia se abren en dos, se distribuyen como por la raya de un peinado. La silueta de la casa se amplía por arriba con la caída de esas líneas de lluvia y por los lados, al envolverla como adornos. El cuerpo de la casa se afina, se hace más tenue, concentrándose en la máscara de su cubierta, en las paredes y en los cristales mojados, en el flujo de los canalones, en las curvas del agua que salta desde las gárgolas. Y la casa se prolonga en el halo. Un halo tan grande como la región de la lluvia."²⁰

En Salamanca las secciones van apareciendo desde su exterior hasta la sala principal, atravesando diferentes planos tectónicos, diferentes telones arquitectónicos, como si se atravesara un *"hojaldre hecho de láminas"* como describe el arquitecto a su obra. (Fig. 285, Fig. 286, Fig. 287)

El visitante adquiere la sensación de adentrarse en la representación y ser partícipe de ella, como también ocurre en las obras de Santander y Burgos, donde la sensación de que te adentras en las entrañas de la tierra, como hacían antaño los primeros habitantes de las cavernas para buscar refugio y hoy en día los arqueólogos, se debe a esa superposición de estratos que muestra en su obra el arquitecto santanderino.

"En eso consiste el tema: traer ante nosotros, ocupantes del espacio (teatral), real, los ficticios sillares de sustancia solar desde el fondo oscuro del pensar y acercarlos en abundancia constructiva e impregnados de una luz extraordinaria"²¹

Esa interpenetrabilidad espacial o permeabilidad espacial entre interior y exterior es uno de los temas que relacionan la obra de Mies con Schinkel²² y con la del propio

20 NAVARRO BALDEWEG, Juan, "Movimiento ante el ojo, movimiento del ojo", en *La habitación vacante*, op. cit. pág. 32-33. Y citado en *Juan Navarro Baldeweg. Conversaciones con estudiantes*, op. cit. pág. 93.

21 NAVARRO BALDEWEG, Juan, "Visiones", en *El Universo Imaginario de Louis I. Kahn*, Fundación Caja de Arquitectos, Barcelona, 2006, pág. 32-33. Y citado en *Juan Navarro Baldeweg. Conversaciones con estudiantes*, op. cit. pág. 81.

22 Arquitecto alemán nacido en Neuruppin (Prusia, actual Alemania) estudiando en la Academia de Arquitectura de Berlín, principal representante de la corriente neoclasicista en su país. Fue discípulo de David Gilly, cuyo padre, Friedrich, había despertado años antes en el joven Schinkel la vocación de arquitecto. Entre 1803 y 1805, y más tarde en 1824, viajó a Italia, una especie de rito de paso usual en la formación artística de los siglos XVIII y XIX. Durante la ocupación napoleónica de Berlín (1806-1808) trabajó como pintor, y después de la expulsión de los franceses ingresó en el departamento de obras públicas de la capital prusiana. Allí llegaría a ocupar el cargo de máximo responsable de las obras civiles y regias de la ciudad. Schinkel se forma como pintor y escenógrafo, llegando a realizar una serie de decorados para *La Flauta Mágica* de Mozart, actividades en las cuales se plantea muy cercano a Caspar Friedrich. A partir de estas actividades se dedica a la arquitectura. Sus obras y proyectos, difundidos por todo el mundo, ejercieron una notable influencia en numerosos arquitectos del movimiento moderno.



Fig. 283-284. Imágenes de los canalones en la casa de la lluvia en Lierganés.

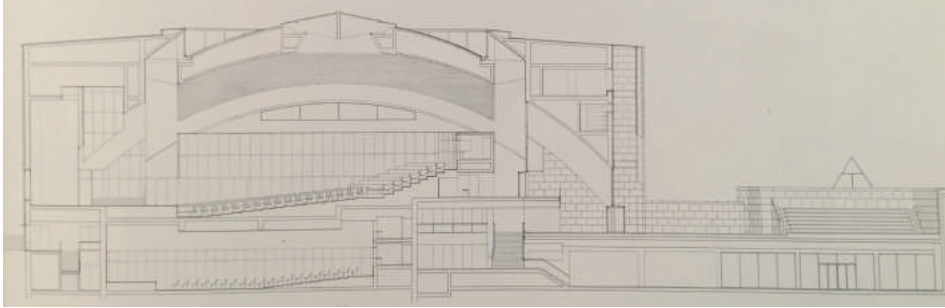


Fig. 285. Sección del palacio de Congresos de Salamanca.

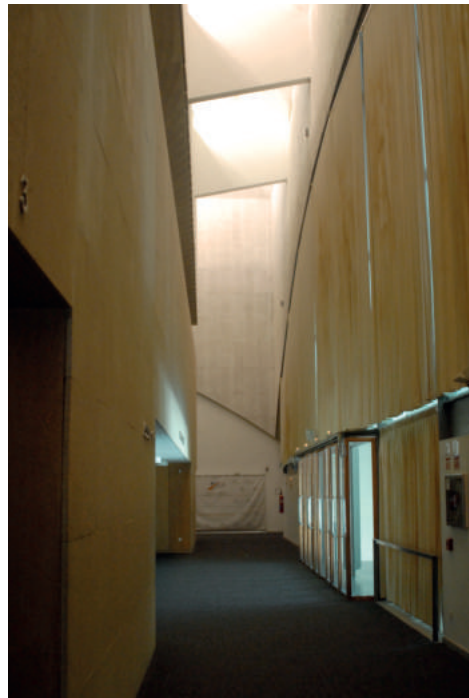


Fig. 286 y 287. Imágenes del acceso e interior del Palacio de Congresos y Exposiciones de Salamanca.

Navarro Baldeweg. Esa visión schinkeliana del pintor romántico, lejos del concepto neoclasicista muchas veces inexistente, desde el interior al exterior y viceversa, esa perpendicularidad a la obra que como en el escenario teatral determina la visión del objeto creando nuevas perspectivas y puntos de fuga, se convierten en horizontes visuales empleados por el cántabro y tomados prestados del arquitecto alemán, ya tratados en esta tesis.²³

*"El Altes Museum, por ejemplo, es un clarísimamente una caja en cuyos muros se van recortando distintas capas, una caja que se va abriendo y vaciando hasta quedar convertida en la red sutil de las carpinterías de las ventanas. Hay ahí una consciencia de la visión como totalidad que tiene mucho que ver con los sentimientos que despierta la pintura romántica de paisajes. Los puntos de fuga quedan obstruidos por una materia densa y a la arquitectura le corresponde desvelar esa visión del infinito por medio de ese sistema de muros-velo, de cortinas superpuestas o concéntricas que se van recorriendo sucesivamente. Las grandes pilastras de las esquinas de algunos edificios de Schinkel son lo que queda de ese desvelamiento, el lugar en el que, en los extremos, se recogen las cortinas."*²⁴

Una imagen de Schinkel que a Juan Navarro Baldeweg le resulta inquietante, y que determina esta concepción del interior-exterior, objeto-sujeto, es la visión desde el vestíbulo del Konzerthaus de Berlín donde aparece como telón de fondo, el propio edificio de la ciudad determinando esa relación de que la arquitectura está en la ciudad y la ciudad está en la arquitectura, el espectador de la platea ve un teatro cuya imagen reconoce como la propia ciudad donde vive y se relaciona con ella. (Fig. 288)

*"Después de todo, un teatro es una arquitectura animada por la acción; es un espacio en el que los actores interpretan, pero en el que los espectadores son también una especie de actores en su propio escenario social. Estoy obsesionado con un dibujo de Schinkel que indica como los vestíbulos de un edificio pueden convertirse en escenarios que tienen como telón de fondo la ciudad o el paisaje."*²⁵

Esta revolución del acto teatral, el teatro como comunión entre el observador y el

23 NAVARRO BALDEWEG, Juan, "El límite de los principios en la arquitectura de Mies van der Rohe", en el *La habitación vacante*, op. cit. pág. 77-92. Este tema se trata con todo detenimiento en este ensayo publicado donde se estudia la obra de los espacios expositivos del arquitecto alemán.

24 NAVARRO BALDEWEG, Juan, "Conversación de Juan Navarro Baldeweg con Juan José Lahuerta", en *Una caja de Resonancia*, op.cit, pág. 161

25 NAVARRO BALDEWEG, Juan, "La arquitectura como una intervención en un campo de energías (una conversación con Juan Navarro Baldeweg)", en el *El Croquis nº 133*, op. cit. pág. 12

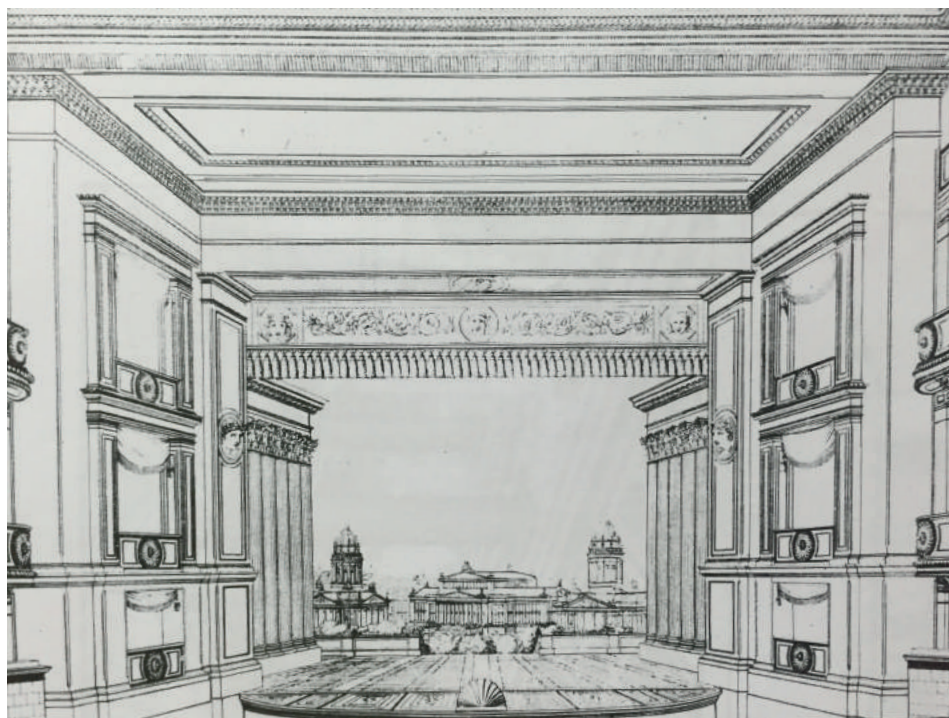


Fig. 288. Schinkel grabado del vestíbulo para el Konzerthaus de Berlín, 1830

observado, se produjo durante el siglo XVIII, con Claude Nicolas Ledoux y su teatro de Besançon, en su composición el arquitecto francés revolucionó el sentido del teatro creando por primera vez asientos para la clase obrera, lo habitual era que solamente los nobles estuvieran sentados, el pueblo permanecía de pie. Esta característica fue la que levantó críticas hacia Ledoux, quien concebía el teatro como una comunión de todos los espectadores, con un carácter casi religioso, siendo también el primero en esconder a los músicos en un foso para orquesta, mecanismo empleado en nuestros días. Para ello lo concibió circular con los distintos niveles destinados según la clase social que los ocupaba y permitiendo tener butacas en platea para los abonados.

"En la naturaleza todo es círculo: la piedra que cae en el agua propaga círculos indefinidos; la fuerza centrípeta es combatida constantemente por un movimiento de rotación; el aire y el mar se mueven en círculos permanentes... En este vasto teatro... de círculos en círculos, es donde se une al secreto de los dioses... es el triunfo de las sensaciones, el lugar de cita de los sexos y de las edades, un pueblo formado por cien pueblos diversos, el punto de reunión de los respectivos derechos humanos"²⁶

Ledoux, también nos habla de energías, del uroboro, de activación de signos, en este caso el dibujo nos muestra que la escena se prolonga en la sala, un ojo en el que se refleja el tatro y a su vez de éste sale un rayo de luz que ilumina al público, con lo que el público se ve a sí mismo, como un acto de unión entre la arquitectura y el hombre. (Fig. 289)

Ya en el campo del dibujo, la sucesión de elementos van transformando la idea final, las líneas dibujan formas vagas a priori, que van definiendo la idea, el trazo se regruesa, las marcas se intensifican y la nebulosa se disipa y concreta.

La manera de enfrentarse al lienzo o tablero, se inicia desde la misma línea de salida²⁷, desde su comienzo tras la idea, de eso nos habla Carlos L. Marcos en su entrevista a Juan Navarro, publicada en la revista EGA:

26 LEDOUX, Claude-Nicolas, *La arquitectura*, series Fuente de Arte 11, Ediciones Akal, Madrid, 1994, pág 218.

27 Hay que matizar que Navarro Baldeweg, en la entrevista, concreta que existen dos niveles y seguramente una gradación a la hora de enfrentarse al lienzo o al tablero. Es evidente, comenta, que el acto de la idea y tener una secuencia de comprobación en la pintura y en la arquitectura, pueden ser muy paralelas e incluso parecidas, pero hay un estadió que no ocurre en la pintura actual, que es el cumplimiento de una serie de requisitos que por el contrario sí existían en la pintura antigua, renacimiento y barroco, ya que por entonces existían contratos más parecidos a los que existen actualmente en la arquitectura, como por ejemplo, en fijar la cantidad de ultramar, que era un pigmento caro, y así con el resto de colores, por lo que una obra de arte requería de un taller en donde el artista podía intervenir en dichas acciones o no, como sucede hoy en día en nuestros estudios, era un trabajo en equipo. Hoy en día el artista tiene mucha más libertad a la hora de enfrentarse al lienzo.

"CM: Ese dibujo de ideación tan sugerente que encontramos en tu arquitectura, especialmente en las secciones, ¿tiene un correlato en tu pintura? Dicho de otra forma ¿realizas bocetos de tus cuadros como aproximación previa o simplemente la obra se construye sobre sí misma en estratos sucesivos?"

JN: No se puede generalizar, pero realmente hay muchos dibujos que hago previo a los cuadros. Lo que pasa es que no les doy valor como dibujos, el mismo valor que puedan tener en los proyectos. De hecho, alguna vez he publicado esos dibujos previos, esos tanteos en los que hay definiciones de algo que enmarca el tema, los problemas que me voy a encontrar de carácter a veces espacial, geométrico, de ocupación, etc. y algunos problemas que podríamos decir que pertenecen al ámbito de una investigación propia."²⁸

Pero es un dibujo que Juan Navarro Baldeweg, entiende y define como "de investigación", como la herramienta a utilizar cuando algo no le acaba de convencer, o le ronda una idea que tiene que plasmar para entender, para ir perfilando un determinado objeto o un cuadro, porque como él mismo dice en la entrevista, existe una retroalimentación entre la mano, la mente y el ojo, ya que vemos y comprendemos lo que somos capaces de dibujar y así esa distinción entre la imaginación, como algo surgido de la nada, no existe, ya ha pasado previamente.

"El dibujo es algo necesario para ir perfilando un determinado objeto o un determinado cuadro"²⁹

Esos dibujos los encontramos, por ejemplo, en las primeras ideas a la obra de los Teatros del Canal en Madrid, donde la relación exterior-interior que quiere plasmar el arquitecto, se entiende ya como una primera fase de ideación. En el dibujo se puede observar que existe una relación directa entre el edificio y el parque que se sitúa enfrente, ya que se dibuja, e incluso se pretende crear esa continuidad del espacio público en la calle Cea Bermúdez al interior del mismo, de forma que el acceso a las zonas de libre acceso, como la cafetería o la biblioteca se organicen en ese vestíbulo común sobre el que sobrevuela el resto de dependencias del teatro, según el programa de necesidades.

Esta sería la primera máscara del proceso creativo, la primera plancha a entintar en nuestra litografía, tras la cual se sucederían el resto de matices y aproximaciones que irán transformando y configurando el resultado final. (Fig. 290, Fig. 291)

Las máscaras sirven para acercarnos a la pieza final, para averiguar nuestra presencia, como rituales dentro de nuestra vida, nos sirven para cambiar nuestro estado de ánimo, tristes,

.....
28 MARCOS ALBA, Carlos L. de, "Conversando con Juan Navarro Baldeweg" en revista EGA, *Expresión Gráfica Arquitectónica* nº 22, Universidad Politécnica de Valencia, Valencia, 2013, pág. 29.

29 Ibídem, pág 29

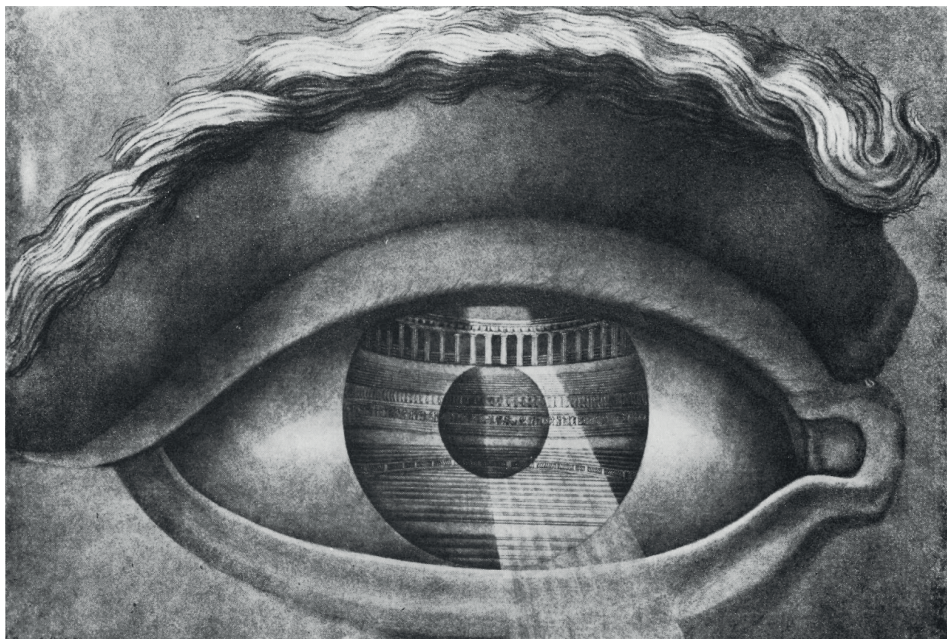


Fig. 289. *Coup-d'oeil du Théâtre de Besançon*, del libro de Claude-Nicolas Ledoux, *L'architecture considérée sous le rapport de l'art des moeurs et de la législation*, de 1804.

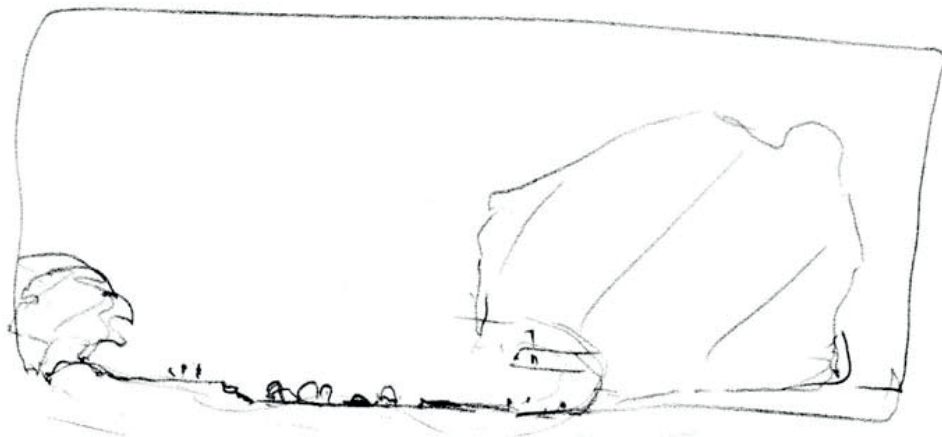


Fig. 290. Sección, Teatros del Canal, Madrid, 2008, croquis aparecido en *Informes de la Construcción*, nº 60.

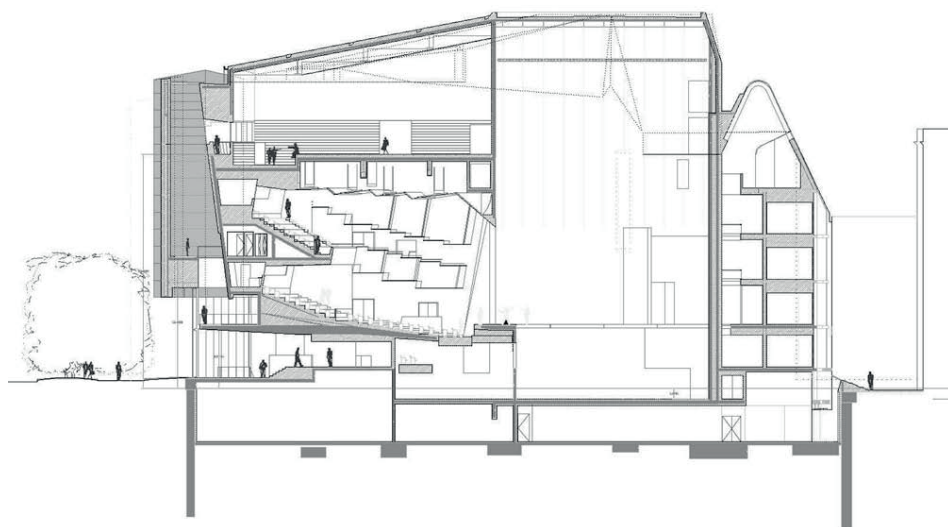


Fig. 291. Sección transversal por Teatro Principal. *Informes de la Construcción*, nº 60

alegre, pícaras, soeces, todas aportan una perspectiva distinta al usuario que las lleva, y como experimentación, todas son válidas y sirven para el fin último. Lo mismo pasa en los procesos artísticos, son varias las máscaras que podemos emplear, para llegar a la obra final. En el campo de la obra gráfica, técnica que Juan Navarro Baldeweg también utiliza, se pueden vislumbrar los pasos de la ideación de la obra pictórica, tanto en grabados como litografías, son primeros balbuceos, primeras ideas para desarrollar, procesos consecutivos que nos acercan al fin del camino, una final que se nos vuelve lejano, pero que sirve para investigar el camino a seguir. (Fig. 292, Fig. 293, Fig. 294, Fig. 295)

Y hablamos del dibujo como máscara inicial, como punto de partida, pero también las ideas se pueden ir desarrollando a la par en el campo de la escultura, mediante elementos matéricos o incluso modelos tridimensionales, donde el soporte de la obra y su colocación, no se dejan al azar y entran a formar parte de ese maquillaje que incita a reaccionar, de todos es conocida la imagen de la columna y el peso, donde el diminuto peso colocado junto a ella, potencia la física gravitatoria del concepto "peso" ligado a la gravedad, que sujeta la columna, limitando sólo la columna a este concepto, sin ir más allá de sus atribuciones.

Lo que nos lleva a entender que el enfrentarse o más bien matizar, amplificar, la física del elemento, potencia mucho más fuerte esa idea de "peso", de gravedad. Esto lo emplea Juan Navarro Baldeweg, en muchas de sus cúpulas, donde los elementos aparecen como suspendidos en el aire, por la propia interacción de la luz que dibuja su contorno, son como techos tensados que flotan en los espacios, produciendo al espectador esa noción de gravedad tan notoria. Las influencias de Sir John Soane en este tipo de construcciones se hace patente, incluso el propio Navarro Baldeweg, lo cita en alguno de sus escritos :

"Hay techos de equívoca expresividad, cual telas hinchadas, grandes sombrillas en el ámbito luminoso que hay que sujetar para que no se vuelen. Se comprenden como superficies tensas, atirantadas, que emiten señales de un vaciamiento similar al de las estructuras neumáticas y ligeras. Se liberan ficticiamente de la carga de la materia, de la imposición del peso. No pueden ocultar, sin embargo, su inmersión en el inexorable campo gravitacional. En lo singular de su levitación despiertan un cuestionamiento acerca de su raíz y causa. El juego desarrollado por la sucesión de capas, de membranas y aire interpuesto, es otro modo de expresar una ambigüedad ante el deseo subyacente de librarse del obligado gravámen de las cargas."³⁰

Como se puede apreciar esa máscara que esconde, pero a la vez potencia las energías que le son afines, se cumple también en otros conceptos físicos como la luz, el color,

.....
30 NAVARRO BALDEWEG, Juan, "La activación de los signos" en *Sir John Soane. Arquitecto Inglés, Legado Americano*, 2009, op.cit. pág 9

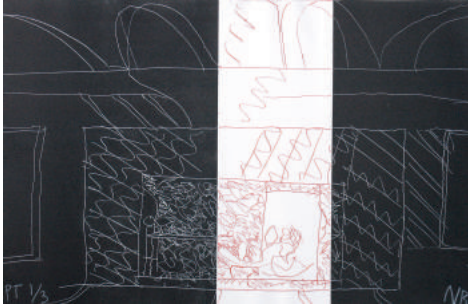


Fig. 292. Juan Navarro Baldeweg, *Teatro doméstico*, Aguafuerte, Papel Arches 250 gr/56 x76 cm, 100 + 10 PA +10PT, Fundación Juan March, 2000.



Fig. 293. Juan Navarro Baldeweg, *Retrato*, óleo sobre lienzo, 290 x 487 cm.



Fig. 294 y 295. Juan Navarro Baldeweg, *Paisaje 1993*, óleo sobre tela, 130 x 89 cm. y *Paisaje III*, Aguafuerte y aguatinata, Papel Arches 250 gr/76 x56 cm, 21+ 2 PA +2PT+ 2HC, 1991.

el tiempo, aplicados a otras muchas obras de este arquitecto, partiendo de primeros dibujos, bocetos o maquetas donde en todos ellos, la mano es la gran protagonista.

Por eso Juan Navarro ha declarado su proximidad a las formas de Frank Ghery, pero al arquitecto que reconoce su falta de conocimiento de los ordenadores, que sólo emplea en su estudio para investigar aquellas formas que han surgido de la gestualidad, bien sea un boceto o una maqueta que poco a poco se va componiendo, se le van añadiendo estratos o máscaras que van configurando el estado final.

El taller de Juan Navarro Baldeweg se convierte en cada uno de sus proyectos, en un laboratorio de investigación, donde a través de maquetas se van superponiendo los distintos elementos que provocan ese complemento a la obra arquitectónica.

Unos elementos que intentan conjugar su función arquitectónica con la activación de signos que producen en su entorno, con ese diálogo entre Naturaleza y objeto, los elementos preconcebidos desde la mano, los garabatos de los que he hablado en el capítulo anterior, se materializan en formas tridimensionales, matéricas, construidas, como lo es la arquitectura, se acercan a ese maquillaje que Navarro Baldeweg entiende como elementos que matizan la luz ambiental y engrandecen la habitación. (Fig. 296)

"Me interesan las formas arquitectónicas que atraen directamente a los sentidos físicos a través de la empatía, formas que resultan de esta traducción del espacio imaginativo en espacio arquitectónico a través del gesto. Esto nos lleva de vuelta al tema de "el horizonte en la mano", mencionado anteriormente"³¹

.....
31 CURTIS WILLIAM, J.R., "La arquitectura como una intervención en un Campo de energías (una conversación con Juan Navarro Baldeweg)", 2006, op. cit. págs. 20

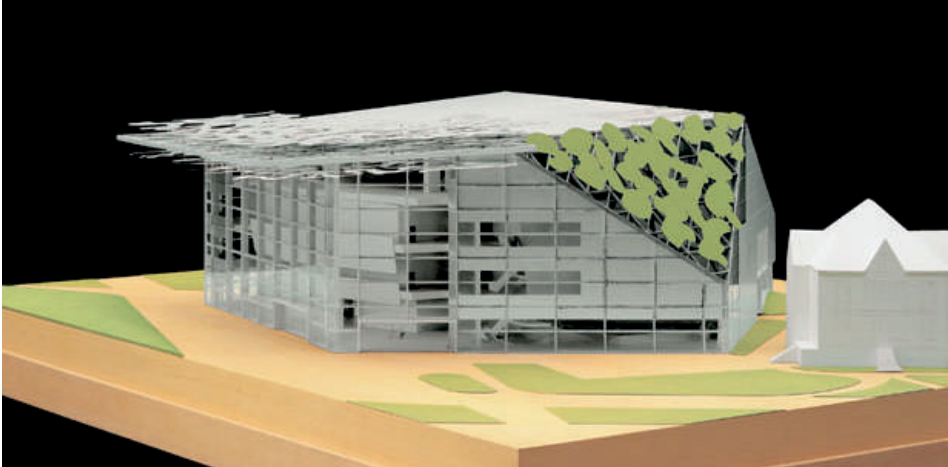


Fig. 296. Maqueta para el Palacio de la Música en Vitoria

3.4.1 Los Teatros del Canal de Madrid

Para solucionar la carencia en Madrid de un espacio funcional, moderno y cómodo, que acogiese en la Comunidad Autónoma la actividad teatral propia, el 15 de Junio del 2000, con el patrocinio del Canal de Isabel II, se convocó un concurso restringido para el proyecto del “Centro de las Artes Escénicas de la Comunidad, Teatro del Canal” y se constituyó un jurado para seleccionar los equipos de arquitectos que tomarían parte en el concurso de ideas, los equipos escogidos fueron los de Renzo Piano (que al final no se presentó), Álvaro Siza, Manuel de las Casas, José Antonio Corrales, José González Gallegos y María José Aranguren, Antonio Ortiz y Antonio Cruz y Juan Navarro Baldeweg.

Su ubicación sería en el céntrico barrio madrileño de Chamberí, capital de España, muy bien comunicado. La convocatoria se resolvió, por unanimidad, a favor de la propuesta del arquitecto Juan Navarro Baldeweg, que contaría con “MC2 Estudio de Ingeniería” para llevar a cabo el audaz proyecto estructural necesario para desarrollar su diseño arquitectónico.

El Teatro es un conjunto formado por tres edificios: dos teatros y un centro coreográfico, siendo sus estructuras variadas (hormigón armado, pretensado, metálicas, mixtas). Los edificios se caracterizan por tener una estructura colgada de las zonas superiores mediante pantallas y losas en voladizo de hormigón pretensado de hasta 18 m.³²

En esta obra se dan varios de los principios que hemos adelantado en el presente capítulo y que condicionan la disposición estructural de sus elementos así como los acabados y texturas de sus fachadas.

Las primeras ideas y croquis de la solución a emplear ya contaban con esa aproximación de la mano con su primera plancha a entintar donde se concentraba la génesis de la intervención, una estructura volada, donde un biombo virtual colgaba desde la cornisa del foyer de la primera planta, permitían a los viandantes de la calle Cea Bermúdez pasear bajo el manto de la intervención teatral, como si los telones estuvieran subidos permitiendo la conexión e interrelación de la calle con el interior del espacio escénico. Son croquis dibujados desde la sección, como delimitados por un corte vertical por el lugar que originará el resto de las planchas de la litografía. (Fig. 297, Fig. 298)

La intervención recuerda a las piezas de gravedad que Juan Navarro dibujó en la pieza formada por los dos cubos en equilibrio, donde las personas forman parte de la creación artística situándose por encima y debajo de la pieza, existe esa conexión teatral entre actor y público que hemos anunciado al principio de la investigación. (Fig. 299)

*"He trabajado con teatros tanto literales como metafóricos y soy plenamente consciente de esos aspectos pictóricos del espacio arquitectónico que refuerzan la sensación de una disposición teatral en una vista enmarcada o una perspectiva... En el caso del Teatro del Canal, lo que exploro es esta relación entre la vida cotidiana y el teatro, entre la ciudad y el edificio. Los vestíbulos proporcionan niveles entrelazados por los que la gente deambula, mientras que los auditorios son más regulares."*³³

Los espacios de comunicación, vestíbulos, zonas de entrada, se extienden hacia el exterior, hacia la ciudad como dice Juan Navarro, como escenarios públicos que aparecen en la ciudad y enlaza la vida con ella. En el interior, cajas opacas de hormigón mantienen la privacidad de las salas principales volcadas a la representación escénica.

De la misma manera, las zonas de comunicación interior de los teatros, se desarrolla con una pieza longitudinal, mediante una cubierta formada por una estructura metálica con forma abovedada, conectando escenarios y la zona de camerinos, también dispone de esa iluminación natural favoreciendo esa conexión con el exterior. (Fig. 301, Fig. 302, Fig. 303, Fig. 304, Fig. 305, Fig. 306, Fig. 307)

*"La piel que envuelve esos volúmenes flotantes es como de papel, captando la luz y reflejándola con brillos atenuados. Todo esto corresponde a una idea tectónica deliberada, inteligible como máscara que es idónea al carácter del teatro o la danza y que se traduce en el valor protagonista de la pura apariencia y en el juego vivo de las formas. La piel que se despliega en el espacio consiste en una superficie de cristal en parte opaco y en parte traslúcido y transparente."*³⁴

Esa piel está formada por unas piezas de vidrio diseñadas por el arquitecto junto con la empresa fabricante, de tal manera que su textura produce una determinada reflexión de la luz que aparenta el aspecto aterciopelado de las cortinas del teatro, plegándose y creando esa relación cóncavo-convexo como si el movimiento de una ondulante

33 CURTIS WILLIAM, J.R., "La arquitectura como una intervención en un Campo de energías (una conversación con Juan Navarro Baldeweg)", 2006, op. cit. Pág. 12

34 NAVARRO BALDEWEG, Juan, prólogo de "El proceso constructivo de los teatros del "Canal" del arquitecto Juan Navarro Baldeweg", *Informes de la Construcción*, Vol.60, op.cit. pág 7.

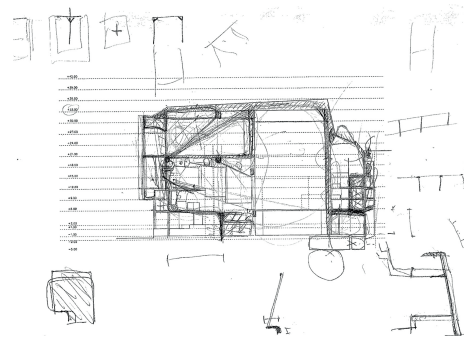
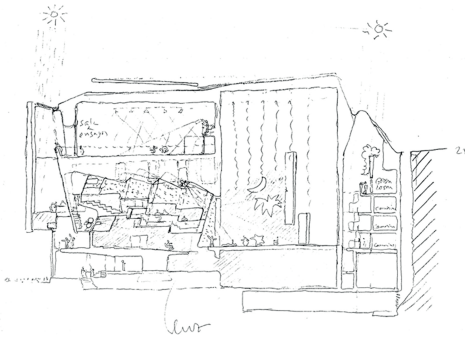


Fig. 297 y 298. boceto de sección de los Teatros del canal.

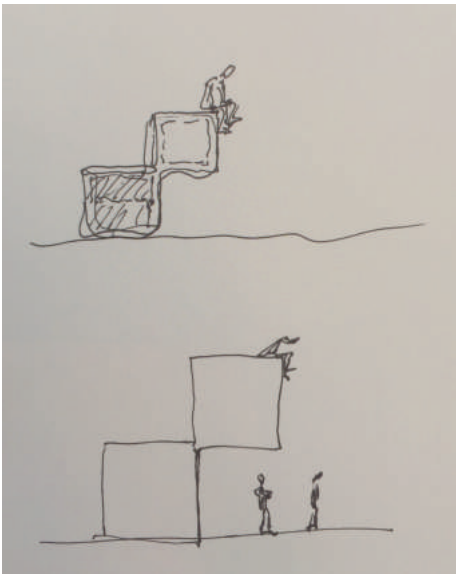


Fig. 299. Juan Navarro Baldeweg, *Dibujo para Dados*, Tinta sobre papel, 14,8 x 21 cm.



Fig.300. Imagen de los teatros y su relación con el exterior, las zonas verdes y con las zonas de vidrio opaco y transparente.



Fig. 301 y 302. Imagen aérea de los teatros donde se aprecia la zona de comunicación entre las dos piezas principales iluminadas cenitalmente.

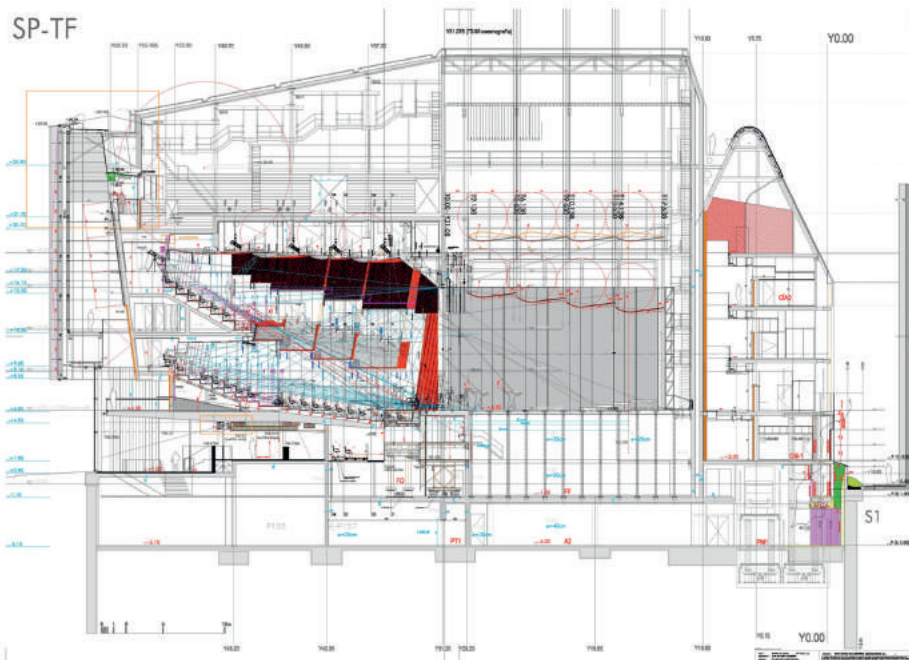


Fig. 303. Sección por la sala roja de los Teatros del Canal

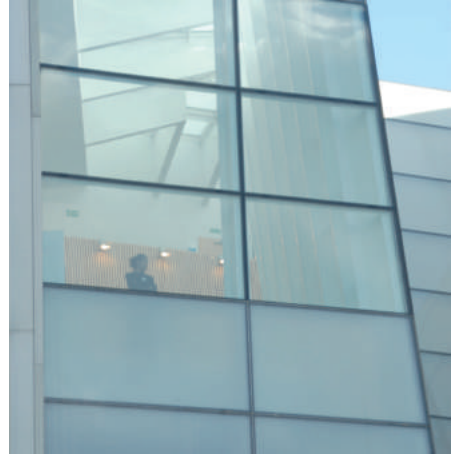


Fig. 304 y 305. Aspecto exterior de los cristales y la transparencia de alguno de ellos donde se puede observar la luz cenital que se introduce en los vestíbulos.

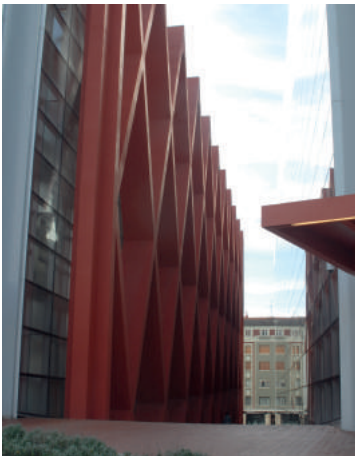


Fig. 306. Estructura exterior del Museo de la Evolución Humana de Burgos.



Fig. 307. Imagen de los teatros y su relación con el exterior.

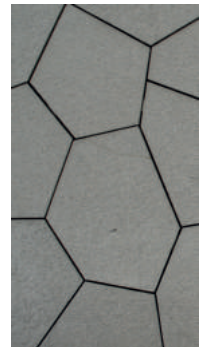


Fig. 308. Imagen de los zócalos del Teatro del Canal.

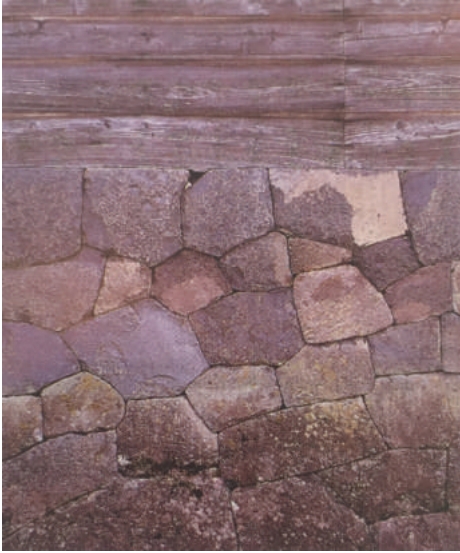


Fig. 309. Muro de una casa tradicional japonesa.



Fig. 310. Zócalo del Museo de la Evolución Humana de Burgos.

bandera se tratara.

“La piel del edificio es límite y es transición, es máscara y es transparencia. Tiene un espesor y ocupa tres dimensiones en el espacio, pero también está dotada de espesor en el espacio multidimensional de las variables que regula. Es cortina, filtro, amortiguador. Es construcción orientada a mantener en un nivel de bienestar las variables esenciales, como la temperatura, la luz del sol, el ruido o la privacidad.”³⁵

La máscara aparece en la entrada a los teatros donde una estructura, ya empleada en el Museo de la Evolución Humana en Burgos a una escala mucho mayor, y que cumple en esta obra una función ornamental y estructural, puesto que sujeta las grandes vigas interiores del recinto, nos recuerda a las cruces de su instalación en la Sala Vincon de Barcelona, así como en muchos de sus cuadros, y nos vuelve a llevar al concepto de la mano del artista, del ornamento como relación con la persona y la presencia de ésta en la obra realizada. Los zócalos del edificio se resuelven mediante unas texturas hexagonales que también utiliza en el Museo de la Evolución Humana de Burgos y que como bien muestra en imágenes Rodríguez Llera en su libro, nos acerca también a la composición de los muros de la arquitectura tradicional japonesa.³⁶ (Fig. 308, 309 y 310)

Existe una densa documentación del proceso constructivo de los Teatros del Canal en varias publicaciones entre las que destacamos a parte de la ya mencionada de los Informes de la Construcción, en revista Arquitectura, “Teatros de Canal – Proyecto definitivo para el Centro de las Artes Escénicas de la Comunidad de Madrid”, *Arquitectura* Nº 326, pp. 86-93, Colegio Oficial de Arquitectos de Madrid, 2001, y en las Actas del II Congreso Ache de puentes y estructuras de los doctores Ingenieros de Caminos Miguel Gómez Navarro y Julio Martínez Calzón.

El Premio de Arquitectura de la X BEAU, otorgado a los Teatros del Canal en Madrid, obra de Juan Navarro Baldeweg, reconoce la magistral unión entre poética y técnica que ofrece a los ciudadanos un edificio de vocación monumental y gran calidad espacial.

35 NAVARRO BALDEWEG, Juan, “La piel en tres dimensiones”, en *La habitación vacante*, op. cit. pág. 61

36 RODRIGUEZ LLERA, Ramón, “La vertiente hispana” en *Resonancias Orientales en la obra de Juan Navarro Baldeweg*, op.cit., pág 48.

Capítulo 3.5

Energías de reflexión, "el estanque iluminado"

"Hay dos maneras de difundir la luz... ser la lámpara que la emite, o el espejo que la refleja." ¹
Lin Yutang

295

La luz es una manifestación de energía. Gracias a ella las imágenes pueden ser reflejadas en un espejo, en la superficie del agua o en una superficie muy brillante. Esto se debe a un fenómeno llamado reflexión de la luz. La reflexión ocurre cuando los rayos de luz que inciden en una superficie chocan en ella, se desvían y regresan al medio que salieron formando un ángulo igual al de la luz incidente.

El concepto de reflexión viene de muchísimo tiempo atrás, la misma física y constitución natural de la luz brindaba el primer tipo de imágenes virtuales, de espacios y cosas visuales aparentes e inexistentes: las imágenes especulares. El ser humano, desde tiempos remotos, ha sido consciente de la duplicación ilusoria de la realidad en imágenes por medio de algunas superficies reflectantes.

El estanque refleja la luz y los objetos adquieren otra realidad que no poseían. Las variables de reflexión, luz y agua siempre han estado muy presente en la creación artística de Juan Navarro Baldeweg.

Desde sus primeras instalaciones en el MIT, con su instalación "*Reloj de sol sobre el río Charles*", hasta los concursos para la revista *Sinkencheku*, pasando por su "casa de la lluvia", "*Hidráulica doméstica*" y arquitecturas hidráulicas como las restauraciones de los molinos en Murcia y Córdoba, el agua y la luz han estado presentes en todos y cada uno de ellos. (Fig. 311, Fig. 312, Fig. 313, Fig. 314 y Fig. 315)

La visión desde su concepción platónica, y a lo largo de la historia occidental, se establece como un sentido privilegiado frente a las demás formas sensoriales de conocimiento. Precisamente, el fenómeno especular es exclusivo de la visión, los

.....
¹ Lin Yutang, (Xiámen, Fujian, 1895 ; Yangmingshan, Taiwán 1976), fue un escritor chino. Sus obras y traducciones de textos clásicos chinos fueron muy populares en Occidente. Nació en el suroeste de China, una región montañosa que le influyó de tal forma que se consideraba hijo de las montañas. Estudió en la universidad de Shanghái, y obtuvo una beca para el doctorado en la Universidad de Harvard. No obstante abandonó pronto Harvard para irse a Francia y finalmente a Alemania, donde se doctoró por la Universidad de Leipzig. De 1923 a 1926 enseñó literatura inglesa en la universidad de Pekín. Fué varias veces nominado al Premio Nobel.

demás sentidos no tienen acceso a la virtualidad de la imagen reflejada. De la visión, nace toda la asimilación del universo especular: la visión es luz y en la concepción de la cultura griega es el acto no sólo de ver sino también de ser visto de manera recíproca. La visión tiene su génesis y depende exclusivamente del ojo, órgano que connota un punto de vista y una actividad mental específica. Se puede decir, entonces, que es el ojo el primer espejo que capta la luz y, al mismo tiempo, refleja una realidad, aunque ya cubierto por una tela de subjetividad e interpretación personal: es tal vez *Le faux miroir*, –El falso espejo–, como le llamara René Magritte (1898-1967) a su cuadro del ojo.² (Fig. 316)

La reflexión como indicábamos, origina una imagen especular, reflexión difusa, una imagen que se desdobra a través de un eje y que muestra una repetición literal del objeto reflejado y llega hasta nuestros ojos, aunque sólo se aprecia parte de él, ya que lo único que se refleja es lo que se sitúa frente a la superficie reflejada, el resto no, y sólo es visible cuando la otra superficie adquiere las características físicas para permitir ese reflejo, como el agua o algunos metales pulidos y siempre en presencia de la luz, el resto de los materiales reflejan también una imagen especular pero que por su composición molecular no somos capaces de ver, transformándola así en energía calorífica.

El agua en calma representa la forma especular más antigua, “Narciso”, al verse reflejado en ella, quedó pasmado con su belleza especular y así Michelangelo Caravaggio lo representó en su cuadro, aportando un eje horizontal de simetría para representar al personaje y su reflejo, donde parece que él y su doble convivieran en simbiosis, cada uno dependiente del otro y en igual estado de fascinación, mostrando una especie de interacción natural con la imagen propia. Juan Navarro también plasmó en su cuadro *Narciso doble*, la idea del objeto reflejado y simétrico representado en una pintura donde aparecen grafiadas las energías del soporte de la reflexión, como si de un estanque de agua se tratara y las dos imágenes sin poder saber cual es el objeto real y cual el especular. (Fig. 317, Fig. 318)

Esa imagen reflejada o la ausencia de la misma es un campo de investigación que adopta Juan Navarro Baldeweg, para activar los signos del entorno y hacernos pensar en el reflejo y la simetría como una forma de actuación, instintivamente cuando observamos una imagen partida por un eje, mostrando la ausencia del resto, nuestra primera sensación

.....
 2 Ver el artículo presentado por ROMÁN ECHEVERRI, Carlos Gustavo. “Espejos: transparencia, reflejo, contradicción e interacción”. *Cuadernos de Música, Artes Visuales y Artes Escénicas*, vol 6 (1), Congreso Multimedia 2009 de la Universidad Militar Nueva Granada Bogotá, Colombia, 2011. Págs 65-80, donde se habla del espejo como elemento especular de la representación visual.



Fig. 311, Juan Navarro Baldeweg, dibujo para la maqueta de la *Casa de la lluvia*.



Fig. 312, Juan Navarro Baldeweg, dibujo para la instalación del *reloj de sol sobre el río Charles* 1972.



Fig. 313, Juan Navarro Baldeweg, imagen de los Molinos del Río Segura, Murcia.



Fig. 315, Juan Navarro Baldeweg, *Hidráulica doméstica*, mármol, acero, hierro, zinc y cobre, 200 x 600 x 120 cm, 1986, colección arte contemporáneo Fundación la Caixa.



Fig. 314, Juan Navarro Baldeweg, dibujo del proyecto de una casa para Schinkel, 1979.



Fig. 316. René Magritte, *La Faux Miroir*, Oil on canvas, 1929, The Museum of Modern Art, New York.



Fig. 317. Michelangelo Caravaggio, *Narciso*, óleo sobre lienzo, 110 x 92 cm, 1594-1596, Galería Nacional de Arte Antiguo, Roma.

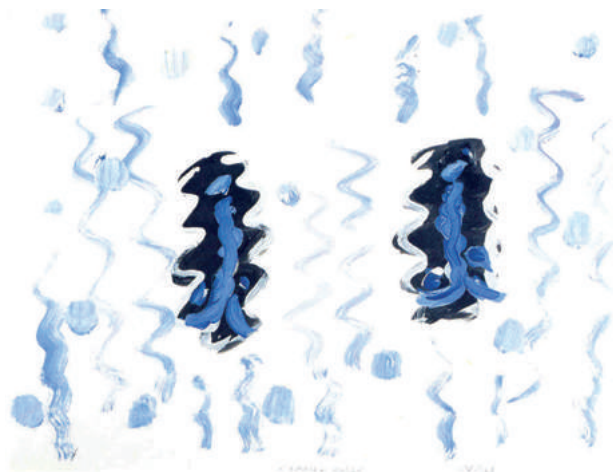


Fig. 318. Juan Navarro Baldeweg, *Narciso doble*, pintura sobre papel, 50 x 70 cm, 1982, colecciones Fundación ICO.

es completar la forma de una manera simétrica, sin pararnos a pensar si efectivamente es esa su forma global, lo damos por hecho, ya que nuestro cerebro reconoce la forma aprendida y la completa simétricamente como la reflexión en un espejo.

Adolfo Schlosser presentó la obra *Fata Morgana* en Valencia, en el Instituto Valenciano de Arte Moderno (IVAM), en una foto magnífica que aparece en el catálogo de la exposición, donde se muestra el tronco la palmera, que en un primer momento la entendemos entera, según la perspectiva de la imagen tomada, incluso nos confunde puesto que el ángulo fotográfico hace coincidir su parte superior con el arranque del arco que tiene detrás, como si de un pilar sustentante y vegetal del propio arco se tratase, incluso la arquitectura del arco nos crea dudas si son dos piezas distintas separadas por un cristal transparente, luego nuestro campo optico y nuestro cerebro nos lleva a entender el espejo que la enfrenta y que muestra su imagen reflejada, especular y que nada tiene que ver con la textura de su tronco, ya que el tronco de la palmera ha sido seccionado por su mitad, enfatizado también por el alcorque semicircular del suelo, como un mecanismo de activación del cerebro humano que completaba así la imagen presentada, sabiendo que el hecho de presentar una forma orgánica llevaría a completar el objeto por nuestra propia consciencia del mismo. (Fig. 319, Fig. 320, Fig. 321)

Otro claro ejemplo de los poderes activadores de la reflexión es la obra del mismo autor, *La rosa de los Vientos*, en un ensayo de Francisco Calvo Serraller, publicado en el catálogo antes citado, el crítico expresaba, con respecto a la obra de Schlosser:

"Una técnica poética, una técnica de reflexión, una tensión. Invocar: preguntar: tensionar. ¿Un juego? Pues sí, también. Un juego de espejos, de reflejos de correspondencias. Un juego luminoso... El agua es más pesada que el aire, pero sus cambiantes reflejos sólo dependen de la luz, cuya refracción acuática invierte el orden natural.... Rebotes, golpes luminosos que transportan imágenes, en cuyo zigzag el cielo parece el suelo y el suelo, cielo. Schlosser creó, con su estanque, un espejo celeste... que muestra la naturaleza y sus espejismos"³ (Fig. 322)

Entre sus esculturas, Juan Navarro Baldeweg, nos presenta unos objetos que no se reflejan, pero se conciben reflejados, solo reflejan su sombra, son unas piezas que se seccionan por su eje longitudinal, objetos cotidianos, como jarras y cuencos, pero que carecen de su mitad, activando así los signos imaginarios de la reflexión y la simetría que hacen que el observador los contemple como si de una obra entera se tratase, puesto que se reconocen y dan pie al imaginario de cada uno al tratar de componerlos, otro juego más de activación de signos que hace que nos planteemos lo

3 CALVO SERRALLER, Francisco, "Invocación", texto en el Catálogo de la exposición *Adolfo Schlosser*, Instituto Valenciano de Arte Moderno, op.cit. pág. 46.



Fig. 319. Adolfo Schlosser, *Fata Morgana*, palmera y espejo, 400 x 400 x 200 cm, 1991, colección del artista.



Fig. 320. Adolfo Schlosser, *Fata Morgana*, palmera y espejo, 400 x 400 x 200 cm, 1991, colección del artista.



Fig. 321. Adolfo Schlosser, *Fata Morgana*, grafito sobre papel, 21,5 x 31 cm, 1991, Galería Luis Adelantado, Valencia



Fig. 322. Adolfo Schlosser, *La Rosa de los Vientos*, material fotográfico, 1988, colección Javier Campano.

que ocurre alrededor del universo imaginario, que nos enseña a ver los límites de las cosas y que quizá sea allí donde encontremos el verdadero valor de la obra artística y arquitectónica de este artista.

En este caso el eje que divide el plano real del especular da pié a tratar otra consecuencia que se encuentra en la obra del arquitecto, la simetría, entendida no sólo por la representación exacta del objeto frente a su eje, (simetría bilateral), sino por las distintas manifestaciones que se pueden producir de la misma. Hermann Weyl⁴ en su libro sobre la simetría, establece el concepto geométrico de simetría en varias formas: bilateral, de traslación, de rotación, ornamental y cristalográfica, etc..., todas ellas confluyen según Weyl en la idea de la invariancia de una configuración de elementos bajo un grupo de *automorfismos*.⁵ (Fig. 323)

"En la duplicación, en la alusión mutua o, lo que es lo mismo, en el cierre referencial entre la cosa y su doble se acentúa la singularidad de la presencia del objeto. Parece liberarse éste de toda influencia, de todo contacto que no sea el ir y venir de él a su igual. En la autonomía así alcanzada, la figura del objeto se exalta frente a lo que le rodea.

Pero, por otro lado, la apariencia doble o múltiple introduce en la percepción espacial el movimiento, o la ilusión del movimiento. El espacio resbala y se desdobra. La distribución material, la disposición de los elementos en la figura queda sometida a una ley que rige su orden conforme a un principio genético, a unos cauces de despliegue.⁶

Como bien apunta el profesor Simón Marchán en su ensayo "Una poética fenomenológica" sobre la figura del arquitecto Juan Navarro Baldeweg:

4 Ver el libro de WEYL, Hermann, *Simetría*, op.cit., donde se explican todas las variantes del término y sus distinciones, basadas en ejemplos de la historia del arte y justificaciones matemáticas.

5 En matemáticas, un automorfismo es un isomorfismo de un objeto matemático en sí mismo. Los automorfismos son funciones biyectivas de X en X, es decir, permutaciones del conjunto.

Considerando el conjunto "Z" de números enteros con la estructura de grupo abeliano (con la operación suma), los automorfismos son funciones biyectivas (f): (Z)→(Z) tales que f(x+y)=f(x)+f(y). Existen dos únicas funciones con dicha propiedad: f(x)=x y f(x)=-x.

Si ahora tomamos de nuevo el conjunto (Z) de números enteros pero con la estructura de anillo (operaciones suma y producto) entonces los automorfismos serán funciones biyectivas que cumplan f(x+y)=f(x)+f(y) y f(xy)=f(x)f(y). En este caso, la única función posible es la identidad, ya que f(x)=-x, sólo cumple la primera condición y no la segunda.

En los dos casos, el grupo de automorfismos sugiere cierta simetría en el objeto. En el caso de los números enteros, cuando se considera únicamente la estructura de la suma se obtiene una simetría entre los números positivos y negativos, pero tal simetría desaparece cuando se toma en cuenta la estructura que impone la multiplicación, puesto que el comportamiento de los números positivos y negativos es diferente respecto a ella

6 NAVARRO BALDEWEG, Juan, "Movimiento ante el ojo, movimiento del ojo", *La habitación vacante*, op. cit. pág 21.



Fig. 323. Juan Navarro Baldeweg, *Jarro*, bronce patinado en blanco y soporte metálico, 7,5 x 20 x 12 cm, 1973-1999, colección MNCARS



Fig. 324. Heinrich Tessenow⁸, estudio para una casa sobre un lago, 1903

"Los dibujos, tomados como excusa a Heinrich Tessenow-cuyo premio recibiría años después en Dresde-, le servían para explorar los efectos de simetría en esta modesta tipología y sus reflejos en el agua. Tentativas en donde las formas vagamente clasicistas y vernáculos contrastan con elementos contingentes como las aguas en el estanque y el canal, la lluvia, los árboles y las nubes. De esta manera, quedaban inscritos en un campo óptico de energías envolventes, donde la simetría y lo estable eran acariciados por los reflejos, las vibraciones y las disoluciones de las apariencias en un mundo escurridizo que también afecta a la arquitectura"⁷(Fig. 324)

La simetría también es equilibrio entre las partes, son dos mundos complementarios formando una armonía del todo, el cuerpo humano es bello por su simetría y equilibrio, la naturaleza en su conjunto busca siempre un equilibrio entre sus elementos y las pinturas y arquitecturas de Navarro Baldeweg disponen de ese equilibrio de fuerzas, buscan por métodos diversos y simples conjugaciones de formas, luces, trazos y colores mecanismos de vibración que logran hacer del objeto una pieza en sí misma mostrándola en relación con su entorno, formando parte de una constelación de constelaciones.

7 MARCHÁN FIZ, Simón, "Constelaciones: una poética fenomenológica", Catálogo de la exposición *Un zodiaco*, Madrid, Museo ICO, 2015. Pág 14.

8 Heinrich Tessenow nació en Rostock (Alemania), en 1876, y murió en Berlín, en 1950, fue un arquitecto alemán, profesor, y urbanista durante la República de Weimar junto a Hans Poelzig, Bruno Taut, Peter Behrens, Fritz Höger, Ernst May, Erich Mendelsohn, Walter Gropius y Mies van der Rohe. A los 17 años tuvo que dejar de estudiar, por problemas de salud, y estuvo trabajando dos años como aprendiz de carpintero en la empresa de su padre. De esta actividad parece proceder en gran parte su interés por la construcción y la valoración de la habilidad manual y la precisión del trabajo. Más tarde Tessenow estudió construcción en Neustadt, Mecklenburg (1896) y en Leipzig (1897), y estudió arquitectura en la Technische Hochschule de Munich (1900-1901). Al acabar, dio algunas clases de construcción en diferentes ciudades de Alemania y, entre 1902 y 1904, publicó algunos dibujos en diferentes publicaciones. En esta época se interesa por la cultura popular, la arquitectura rural y la construcción tradicional alemana. Hace viajes y excursiones para conocerla. El motivo central del estudio era la casa rural, campestre.

En 1905, Tessenow se traslada a Trier con el encargo de transformar la antigua escuela de oficios en una escuela de construcción, siguiendo el modelo docente de Hermann Muthesius. En 1909 publica *Der Wohnhausbau* (La construcción de viviendas), en donde propone que el objetivo principal de la arquitectura doméstica es satisfacer las necesidades básicas de la vida, utilizando todos los medios prácticos disponibles. Durante la República de Weimar, le fue otorgado el primer Doctor Honoris Causa de la Universidad de Rostock. Los nazis echaron en 1934 a Tessenow, que había diseñado en 1931 el *Neue Wache* para los caídos en la Primera Guerra Mundial. Se retiró a Mecklemburgo en 1941 hasta el final de la guerra. Después de la guerra fue requerido por las autoridades soviéticas para enseñar en la Universidad de Berlín donde fue reconocido como Emérito.

Una frase que repetía era "La forma más simple no es siempre la mejor, pero lo mejor siempre es lo más simple".

La búsqueda de la luz, patente en muchos de los cuadros e instalaciones del artista, sirve de laboratorio experimental para todos los proyectos arquitectónicos del arquitecto santanderino, donde la luz se cuida con un esmero y dedicación que hasta el propio Navarro Baldeweg, reconoce que llegó a ser una obsesión el cómo construir con la luz a la manera de un sillar o un ladrillo.⁹

Como comentamos en el capítulo 3.2, cuando hablábamos de las energías de rotación, la presencia del hombre es el hilo conductor de percepción de sensaciones, le dan a la arquitectura la capacidad de lo complementario, la dimensión, la forma, la escala, el material, todo influye en esa percepción y todo habla de su entorno, transmitiendo al hombre, como catalizador de todas esas energías transmitidas, amplificadas como en una caja de resonancia, la capacidad de entender y transmitir.

Juan Navarro Baldeweg reconoce que una de las variables más importantes es la luz, puesto que uno de los procesos de la arquitectura es conducir esa luz a través de unos espacios más o menos cerrados, para así poder entenderlos y haciéndonos partícipes de nuestra presencia física en el campo óptico de nuestro horizonte visual.

La naturaleza aporta a la arquitectura, los condicionantes de su emplazamiento y las características energéticas de su entorno, la arquitectura las absorbe y asume como suyas para luego devolvérselas en forma de obra construida, conectada con el hombre a través de la luz.

"...la pintura es el primer lugar de una experiencia activa y deliberada de la luz. Con respecto a la pintura, o nos contentamos con mirarla, ni tan siquiera con verla, la iluminamos. De las iluminaciones pictóricas nacen la provocación y el estudio de la luz en los proyectos arquitectónicos. De ahí que presente la pintura junto a la arquitectura."¹⁰

Como se puede apreciar es también un círculo cerrado sin principio ni fin, como el uróboro que se muerde la cola. Es un transvase de energías entre la pintura y la arquitectura, y que se refleja en la obra construida, así encontramos el verdadero sentido de la arquitectura, si falla, se rompe el círculo y la arquitectura se corrompe, no aporta nada y se convierte en un mero objeto sin capacidad de expresión, no vale, pero no tiene que ser una aportación meramente formal, monumental y desproporcionada, tiene que devolver las energías de tal manera que se convierta en invisible, que el mecanismo general pase desapercibido en su globalidad.

9 NAVARRO BALDEWEG, Juan, "Una casa dentro de otra", *Encuentro Artes, Letras y Ciencias: creadores santanderinos. Juan Navarro Baldeweg: metáfora y visión*, Universidad Internacional Menéndez Pelayo, Santander, 2014

10 NAVARRO BALDEWEG, Juan, *Constelaciones*, op. cit, pág 44.

En una conversación con Juan José Lahuerta, Navarro Baldeweg, comparaba la arquitectura como el instrumento que produce la música, y que por lo tanto la música es lo importante, la arquitectura recordaba una caja de resonancia que albergaba y amplificaba todo aquello que se intentaba expresar más allá de la propia arquitectura.

*"La arquitectura como simple objeto fabricado sería algo incompleto y frustrado y sólo puede entenderse, comprenderse, por los "sonidos" que produce"*¹¹

*"El instrumento puede ser más o menos bonito, puede tener la forma y el adorno adecuado o no, pero lo complementario, la poesía que provoca, es lo finalmente decisivo porque es lo único capaz de corregir la tendencia que el arte o la arquitectura tienen al ensimismamiento"*¹²

O como tan espléndidamente apunta el profesor Marchán Fiz:

*"En la perseverancia por traspasar los límites, cada recurso expresivo no es sino una excusa para ejercitar los designios caprichosos de la mirada y tender puentes metafóricos entre lo percibido, lo representado, la habitación imaginaria y lo construido, transfigurado en una caja de resonancia."*¹³

La obra arquitectónica de Juan Navarro Baldeweg, tiene mucho de esta capacidad invisible, que nos transforma el paisaje de una manera lineal, ordenada y nos lo devuelve en forma de obra construida, de energía. Las actuaciones asiladas de sus museos y edificios, se encargan de devolver nuevas perspectivas y sensaciones al ciudadano que observa, bien por reflexión, simetría, composición espacial, gravedad, etc...

Y el camino de vuelta, como antes citábamos, es la luz, esa luz reflejada, diurna desde lo alto, descendente, cenital, como narra tan maravillosamente Juan Navarro, cuando describe la obra de John Soane en su texto "La activación de los signos"¹⁴, donde se produce ese trasvase de flujos entre la obra construida y el espectador que la observa, todos esos horizontes que se descubren y excitan la exploración visual, donde la mirada encuentra un alojamiento ideal, en la penumbra de un ambiente turbio como se muestran en los cuadros de Turner, explica Juan Navarro. (Fig. 325)

"Las construcciones de Soane están modeladas por una luz que es el elemento

11 NAVARRO BALDEWEG, Juan, *Una caja de resonancia*, op. cit, pág. 155.

12 *Ibidem*, pág. 156

13 MARCHÁN FIZ, Simón, "Constelaciones: una poética fenomenológica", op. cit. pág 6

14 NAVARRO BALDEWEG, Juan, "La activación de los signos" en *Sir John Soane. Arquitecto Inglés, Legado Americano*, edita fundación caja de Arquitectos, colección arquia/Documental nº 11, Barcelona, 2009, pág 6



Fig. 325. Turner, John Mallord William, *The Rise of the Carthaginian Empire*, óleo sobre lienzo, 155.5 x 232 cm, 1815, National Gallery, London

protagonista y están compuestas por masas que notoriamente juegan con la gravedad, la acatan y desafían a la vez. Su arquitectura con los atributos de lo que él mismo caracterizaba como la poesía de la arquitectura responden a una concepción en la que, sobrepasando las simples o crudas determinaciones constructivas, posee una cualidad distintiva que proviene de hacer sensibles esas energías básicas entretejidas en la obra y amplificadas, además, por su presentación conjunta”¹⁵

Al entrar en la casa de Sir John Soane, descubrimos un mundo nuevo, un espacio imaginado por el arquitecto, una primera impresión se revuelve contra nuestro raciocinio, descubriéndonos una acumulación turbia de objetos y cachivaches que no somos capaces de procesar, donde se recogen todas aquellas piezas de la colección del arquitecto reunidas a lo largo de su carrera y que forman parte de su universo imaginario, una vez adecuamos nuestra vista y nuestros ojos son capaces de distinguir los distintos campos ópticos que se nos presentan, la arquitectura se funde en un continuo ir y venir de miradas y horizontes encontrados, que se potencian por el empleo controlado de la luz, rasgaduras, lucernarios, huecos en paredes que juegan con la reflexión de los espejos situados en muros, arcos y cúpulas, recordándonos a su paso que estamos ahí, creando a veces un vacío virtual que contrasta la materialidad del soporte, llevándonos al “eje de coordenadas del hombre”, como aprendió Navarro Baldeweg de su maestro György Kepes, donde el hombre forma parte de la arquitectura y las energías de la gravedad y de la luz, son parte de ella, produciendo en conjunto esa caja de resonancia que hemos llamado a veces lo complementario.

La obra de Soane, presenta una oscilación entre el peso y su liberación, no hay poesía en la arquitectura sin la colaboración de los sentidos, entrando en el mundo de lo ilusorio y lo real, en la activación de los signos, como dice Juan Navarro Baldeweg, tiene que ver con aquellas configuraciones efímeras que se hacen y deshacen en el agua, fruto de las perturbaciones de su superficie, y que permanecen en función de la temporalidad de los procesos de percepción, “...casquetes seccionados, cúpulas ahuecadas, grietas y gotas. Son formas que aún siendo estáticas y permanentes nos transportan al medio que las sustenta o circunscribe y, entonces, las divisamos al modo de una transfiguración súbita: a la manera de las texturas regulares que se destacan en un indefinido medio acuoso para luego desvanecerse.”¹⁶ (Fig. 326)

El empleo de la luz, como materialización, se aprecia en muchas de sus obras

.....
15 Ibidem, pág. 9

16 Ibidem, pág. 10

construidas, aquí hay que hablar de cúpulas, rasgaduras, grietas, luz cenital, presencia, gravedad, que quedan reflejadas en las piezas arquitectónicas que antes mencionábamos, *"la convocan de modos diferentes y la presentan ensimismada o alterada"*¹⁷.

Algo tuvo que ver su estancia en Massachussets, junto con su mentor György Kepes, esa obsesión por la luz, el artista húngaro que atendía los programas de diseño visual en el MIT, había publicado su texto *Language of Vision* en 1944, y *The New Landscape in Art and Science* en 1956, donde el arte y la ciencia se desenvolvían de la mano, tratando de buscar el equilibrio entre el arte y la ciencia, trabajando con la luz de una manera creativa. (Fig. 327, Fig. 328, Fig. 329 y Fig. 330)

En 1967 se fundó el Center for Advanced Visual Studies, con la colaboración creativa entre científicos y artistas y comenzaron sus primeras instalaciones de luz, basados sobre todo en estructuras geométricas, Kepes jugaba con los fotogramas, donde se colocaban los objetos directamente sobre el material fotosensible sin el uso de la cámara y se exponían, creando verdaderas manifestaciones de luz, técnica que posteriormente experimenta Navarro Baldeweg en alguna de sus piezas como *Fuente y fuga*, donde un libro elaborado con papel fotosensible, abierto de distintas maneras a lo largo del día conforme se sucede el paso de luz por la habitación. (Fig. 331)

Los trabajos de Kepes atraen por entonces a recién terminado arquitecto que no duda en pedir una beca que consigue a través de la fundación March y asistir a las clases del artista húngaro, previo consentimiento del mismo, donde el maestro bajo los pasos influenciados de Marcel Duchamp y Marcel Broodthaers, artistas no sé si reconocidos por el entonces recién llegado joven alumno, aunque sí ratificados en sus obras posteriores como comentaremos en sucesivos capítulos, se redefinen los modelos dominantes de la representación en el arte y su continua experimentación con la luz.

*"Con él (Gyorgy Kepes) aprendí a ver el mundo como un paisaje coherente, como un universo con consistencia, con alma propia. Ese mirar interrogante y circunspecto sobre lo que nos rodea, lo que somos, sobre la tierra, la biología y los diversos soportes expresivos constituyó pronto el objetivo de mi tarea. Dirigí mi atención a los fundamentos del medio físico que nos rodea"*¹⁸

La presencia de la luz en Juan Navarro Baldeweg, es una de las variables esenciales para entender su arquitectura; en las conferencias celebradas en la Universidad Menéndez

17 NAVARRO BALDEWEG, Juan, *Constelaciones*, op.cit, pág 33.

18 NAVARRO BALDEWEG, Juan, *Discurso de entrega de la Medalla de Oro de la Arquitectura Española*, 2008, Consejo Superior de los Colegios de Arquitectos de España, pag 46. Citado por RODRIGUEZ LLERA, Ramón, en *Resonancias Orientales en la obra de Juan Navarro Baldeweg*, op. cit., pag 105.



Fig. 326. Sir John Soane, Salón del desayuno, Casa-Museo sir John Soane, Londres.

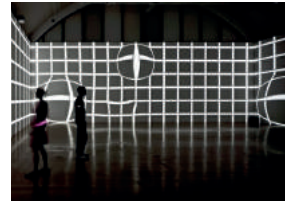
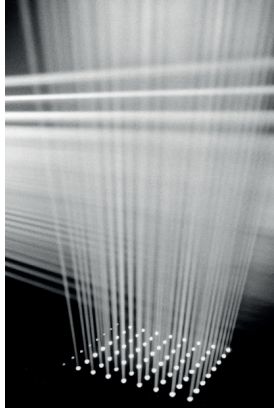


Fig. 327 y 328. György Kepes, *Plan of the complex ecological light environment for the Boston Harbor*, 1964-1965. y *The pleasure of light*.



Fig. 329 y 330. György Kepes, *Language of vision*, 1944 y *The New Landscape in art and Science*, 1956

Pelayo, en verano del 2014, ya comentaba el arquitecto su obsesión por construir con la luz, utilizando la pintura como un laboratorio de investigación. Ya desde sus trabajos en el MIT de Massachussets, la presencia de la luz es fundamental en el recorrido teórico del arquitecto y las instalaciones realizadas allí con elementos de fibra óptica, le hicieron entender que debía avanzar por la vía de la luz solar y no la tecnológica, ya que según comenta, el experimento realizado en el río Charles en 1972, citado al principio de este capítulo, donde dos hileras de boyas flotantes que se encendían mediante la conducción de la luz solar por medio de fibra óptica, conforme el sol completaba su recorrido, le sirvió como laboratorio de investigación y refrendó su camino, al quemarse todos los terminales de la fibra óptica con los que había construido la instalación, concluyendo que no era necesario el realizar obras tan complejas y tecnológicas para tales fines, y que era la luz solar la adecuada a ello. (Fig. 332)

Decía Fernando Huici, en las mismas jornadas de Santander, bajo su ponencia “Tras el Biombo”, que a Juan Navarro Baldeweg, siguiendo a su admirado Louis Khan, que empleó la frase célebre, donde definió que luz iba indisolublemente unida a la materia, que la materia es “luz gastada”, no se le podría aplicar del todo tal definición, no era la mejor manera de establecer materia y luz en su obra, porque ésta no es tanto una metamorfosis como una dialéctica, la luz fluye, varía, se refleja, mientras que la materia es tensión, estática, resistencia, en la obra de Juan Navarro la arquitectura juega siempre a una negación selectiva de la luz, negación que lleva sin embargo a una intención aún más selectiva de la misma.

Navarro Baldeweg, ya experimentó con la *Luz Universal*, que él denomina a la luz cenital abierta a Norte, con unas pequeñas maquetas que luego incorporó a varios proyectos como el “Proyecto para un Centro de Espectáculos en Blois”, Francia, en 1991, el “Proyecto para un Centro Fierístico en Silleda”, de 1992, Proyecto para la “Casa-estudio para un pintor” del mismo año, y el “Proyecto para el Centro Cultural Salvador Allende” en Chile de 1993; todos ellos no consiguieron construirse, pero definen una estructura inicial común entre ellos, que posteriormente emplearía ya en obras construidas, donde a la sucesión de vigas paralelas orientadas a norte, se les crea en dirección opuesta una rasgadura, creando literalmente un rayo de sol en el suelo, como plasma Juan Navarro en sus pinturas, a las que las llama figuras de luz. (Fig. 333, Fig. 334, Fig. 335 y Fig. 336)

Los rayos de luz se reflejan en las pinturas como parte de ese trasvase entre las artes, la luz se convierte en materia pintada, un estrato sobre otro, pinceladas blancas que se mezclan entre las corrientes espirales y los vientos ondulantes, bajo la mirada

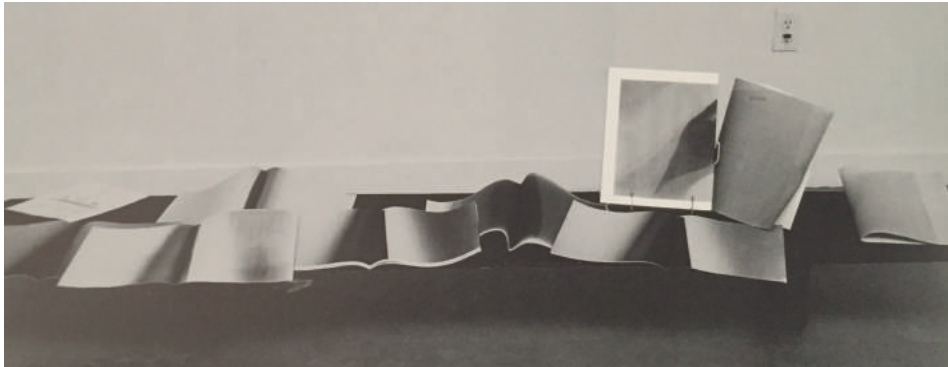


Fig. 331. Juan Navarro Baldeweg, *Fuente y fuga*, conjunto de hojas de papel sensible a la luz; libro, 40 x 60 cm, 1973, versión 1999.



Fig. 332. *Cinco unidades de luz*, madera y otros materiales, 16,5 x 16,5 cm c/u, al fondo derecha, *Pieza óptica*, al fondo izquierda, *Manos*, 1974, exposición ICO, 2014.

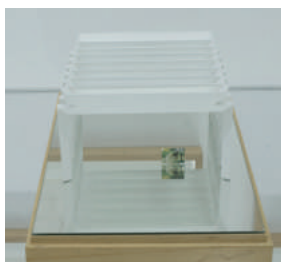


Fig. 333, Juan Navarro Baldeweg, *maqueta para Casa-estudio para un pintor*, (zona del estudio), Villafranca del Castillo, 1992

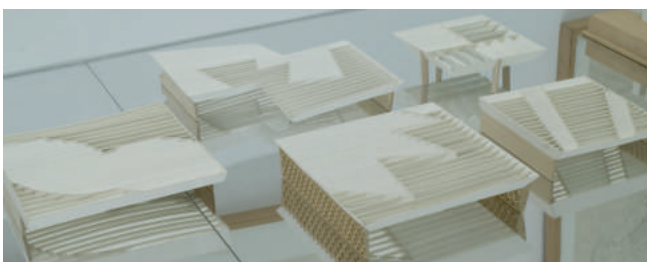


Fig. 334, Juan Navarro Baldeweg, maquetas de estudio, expuestas en la exposición *Un Zodíaco*, Museo ICO, 2014.

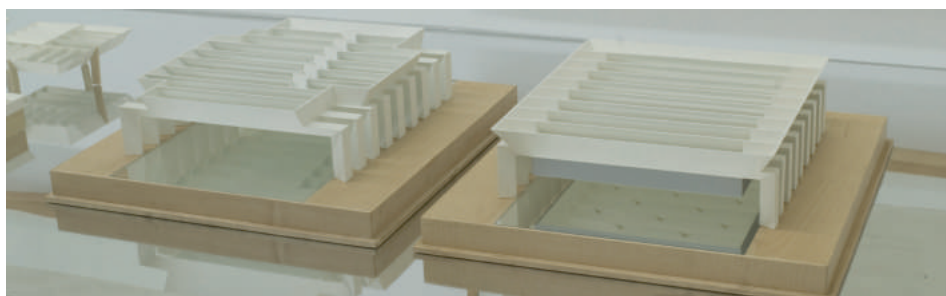


Fig. 335, Juan Navarro Baldeweg, izquierda, maquetas del Centro Salvador Allende, derecha, Centro de Espectáculos de Blois. expuestas en la exposición *Un Zodíaco*, Museo ICO, 2014.

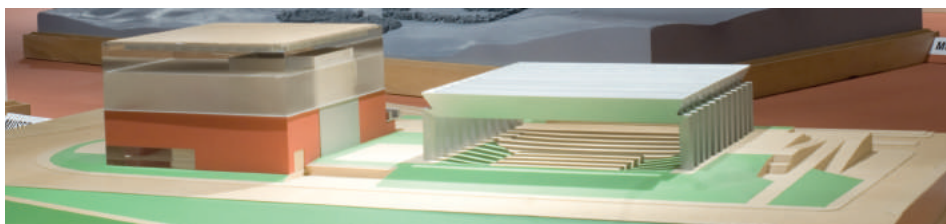


Fig. 336, Juan Navarro Baldeweg, Centro de Espectáculos de Blois. expuestas en la exposición *Un Zodíaco*, Museo ICO, 2014.

atenta del sol presente que vibra, cadmios encendidos que aportan calor o frío, en un paisaje levantino de ningún lugar, puesto que la naturaleza es energía y la intención es captar esos flujos luminosos que a través de las nubes llegan hasta el suelo. (Fig. 337, Fig. 338)

Lineas de luz que me llevan otra vez al biombo, a la transparencia, a la mano interpuesta que deja discurrir la energía entre sus dedos y nos hace protegernos del sol, a la máscara sobre el emparrado, al dragón y a la brisa mediterránea, elementos todos que se funden y confunden como un ir y venir de emociones continuas, circulares y transitivas, rayos de luz en el suelo, en las paredes y muros, geometría luminosa representada en la arquitectura mediante franjas de luz y sombra, ausencia de luz, luz gastada. (Fig. 339)

"En verano, cuando la luz le reclama a la materia lo que es suyo, y la asedia, y la vence, y la deshace, entornamos los ojos, aunque sin saber muy bien si por temor a deslumbrarnos y deshacernos así también nosotros, o por espiar disimuladamente esa fuerte porfía entre la luz y la materia que, ahora en verano, más que nunca, resulta ser, como decía Louis Kahn y Juan Navarro le recordaba a Luis Rojo de Castro, "luz muerta", pues nunca como ahora tan vivamente regresa la materia a su estado original de "luz viva".¹⁹

Ese patio iluminado y a la vez protegido de la energía radante del astro rey, donde como dice Ángel González, los dragones no son visibles del todo, pero están ahí, vistos con los ojos entreabiertos, se perciben, patios que Juan utiliza como lugares de reunión en sus proyectos, como presencia del hombre en la arquitectura, como lugares de reunión donde se suceden las cosas, como los empleados en el proyecto de Benidorm.

Esa luz umbría y de solana donde se recorta una figura de luz natural, tiene su máxima expresión en el proyecto de la Marina de Arrecife, donde se proyecta un espacio para la exposición de las barcas de pesca atracadas en el puerto antiguo, y que convierte al espacio expositivo en una recreación visual con un marcado espíritu mariner, cuyos paramentos delimitan desde mi punto de vista, el efecto de las redes de pesca utilizadas en las faenas del mar, consiguiendo una activación de aquello que denominamos ruido de fondo. En este caso el agua como reflejo de la luz queda claramente definido en este proyecto lastimosamente no ejecutado. (Fig. 340, Fig. 341)

.....
19 GONZÁLEZ, Ángel, "Todo lo verdadero es invisible", op. cit. pág 21.



Fig. 337, Juan Navarro Baldeweg, *Paisaje*, Óleo sobre lienzo, 130 x 162 cm, Colección particular, 1991.



Fig. 338, Juan Navarro Baldeweg, *Paisaje*, Óleo sobre lienzo, 130 x 162 cm, Colección particular, 1991.



Fig. 339, Juan Navarro Baldeweg, *El Patio*, Óleo sobre lienzo, 200 x 200 cm, 1989, Cámara de Comercio de Cantabria.

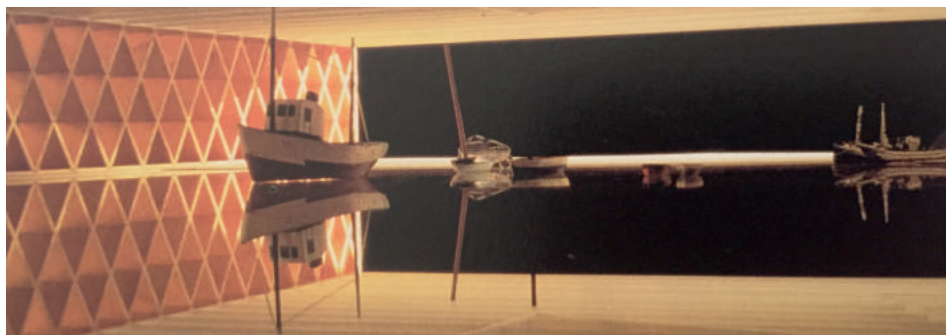


Fig. 340, Juan Navarro Baldeweg, maqueta para el Proyecto de la Marina de Arrecife.



Fig. 341, Juan Navarro Baldeweg, maqueta de luz para el Proyecto de la Marina de Arrecife, expuesta en la exposición *Un Zodíaco*, Museo ICO, 2014.

La luz también penetra en las obras de Navarro Baldeweg, a través de grietas o desplazamientos de losas que parecen suspendidas en el aire como sucede en el Museo de las Cuevas de Altamira, allí como un suelo karstico presente en el terreno, se excava produciendo la neocueva y girando las losas del techo que se elevan adaptándose a la ladera del terreno, como episodios naturales de su composición morfológica, permitiendo mediante ese giro la entrada de la luz. En las salas de exposiciones no hay ventanas, solo entradas de luz, ¿nos encontramos pues en una habitación o en una cueva?, esta dualidad entre lo geológico y lo construido nos acerca más al concepto teórico de la complementariedad del proyecto arquitectónico. (Fig. 342, Fig. 343, Fig. 344, Fig. 345, Fig. 346 y Fig. 347))

Se cita en varios artículos acerca de la obra de Navarro Baldeweg, sobre todo en su intervención en el Palacio de Congresos de Salamanca, su revisión de la obra de Gordon Matta Clark, sobre todo relacionado en aspectos como la grieta, más que en el concepto destructivo del arquitecto americano. Elementos longitudinales como cortes o rasgaduras por donde penetra la luz, aparecen en la obra de ambos artistas, que aunque violenta en la actitud del americano, no deja de ser constructiva puesto que nos muestra la construcción americana, como si de un hojalde se tratara, capa por capa que se pueden ir suprimiendo sin afectar a la estabilidad del conjunto. (Fig. 348, Fig. 349)

En la introducción al texto de Tristão de Araújo, Navarro Baldeweg analiza la obra del arquitecto-artista americano defendiendo la inmensa consideración física de la arquitectura, creando así un juego de inagotables sensaciones espaciales y experiencias corporales que se dan en su obra.

*"Gordon Matta-Clark, en cambio, toma como unidad constructiva el edificio entero, el edificio en un momento anterior a su demolición, y por medio de sus intervenciones logra que se manifieste "otra cosa", la que sirve de fondo a aquella y que está constituida por energías radicales, como la luz y la gravedad, en la que se promueve una fuerte experiencia orgánica y en la que se toma clara conciencia del campo óptico. En definitiva, descubre una casa dentro de otra."*²⁰

En este caso es la actuación a posteriori la que produce la grieta por donde entra la luz, como dejándola pasar las energías del sol, en el caso del santanderino la grieta se produce a priori, consciente de su importancia y mostrándola como parte de una ideación proyectual previa. Grietas o estrellas, de luz y de sombra, en el fondo

.....
20 NAVARRO BALDEWEG, Juan, en la introducción de TRISTÃO DE ARAÚJO, Luiza, "Gordon Matta-Clark: Vertederos e intervenciones ¿destrucción?", revista EAR Nº4, Escuela Técnica Superior de Arquitectura de Reus, publicaciones Universidad Rovira i Virgili, A+C (UTE Arola Edtors, Cossetània Edicions), Tarragona, 2008, pág 8.

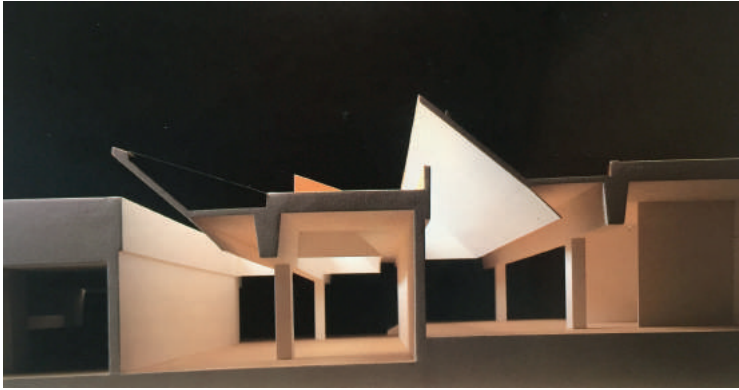
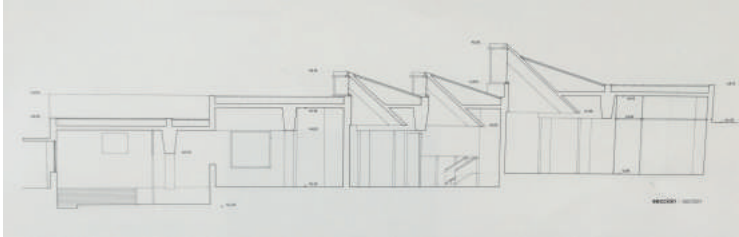


Fig. 342 y 343 Juan Navarro Baldeweg, sección y maqueta del Museo de Altamira. Santillana del Mar (Cantabria).

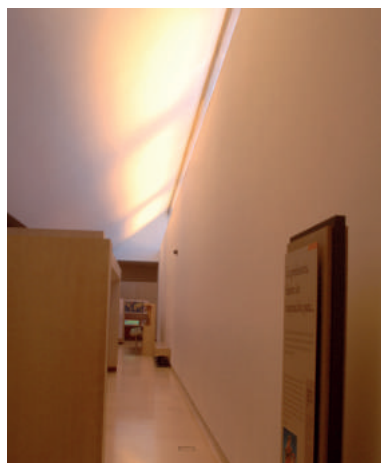


Fig. 344, 345, 346 y 347 Juan Navarro Baldeweg, Imágenes de interior del Museo de Altamira. Santillana del Mar (Cantabria).



Fig. 348, y 349 Gordon Matta-Clark, *Splitting* (322 Humphrey Street, Englewood, New Jersey) 1974.

mecanismos que bien en arquitectura o en pintura producen energías de luz, rasgaduras por donde se puede mirar o por donde te pueden ver y que ponen al hombre en su eje de coordenadas esenciales. Los cuadros de Juan Navarro Baldeweg parece que generen esas grietas que atraviesan los distintos estratos de la pintura, donde las máscaras se superponen unas sobre otras como planchas en una litografía, intentando ver lo que ocurre detrás, unas negras donde no aparece nada y otras blancas por donde entra la luz. (Fig. 350)

En el segundo capítulo de la investigación, ya hemos hecho referencia a esta obra desde el punto de vista de su referencia al horizonte inmediato que le rodea, ahora vamos a analizar las pautas que se siguen, para conseguir esa presencia de la luz en la arquitectura, analizando los valores y mecanismos en la intervención.

En el Molino de Martos, la luz, otra variable e importante en el mismo, se produce mediante perforaciones en los distintos elementos horizontales que conforman el edificio. La luz en este caso no entra rasante, reflejada, como ocurre en Altamira o en sus proyectos cupulares, penetra viva y con potencia a través de “pozos de luz” que llegan hasta los niveles inferiores del proyecto. (Fig. 351, Fig. 352)

Potenciados incluso por luminarias industriales, y aprovechando los huecos por donde se iluminaba en la antigüedad la sala de molienda y los batanes, Navarro Baldeweg crea unas estructuras de vidrio que recogen la luz desde cubierta, ya que la sala nueva de exposiciones se interpone en su camino, y la llevan a la sala de almacenaje en el nivel inferior, diseñando en su perímetro unos mostradores que explican el funcionamiento de los molinos en la antigüedad o mostrándonos imágenes de los mismos cuando funcionaban a pleno rendimiento. Luz arrojada, como se arrojaba el cereal, creando energías de movimiento y de luz que vuelven a acercar a la arquitectura a sus inicios, a las personas, a la mano como diseño del hombre y su posición en la arquitectura construida. (Fig. 353, Fig. 354, Fig. 355, Fig. 356 y Fig. 357)



Fig. 350 Juan Navarro Baldeweg, *El estudio II* (tres cuadros), óleo sobre tela, 200 x 300 cm, 2010.

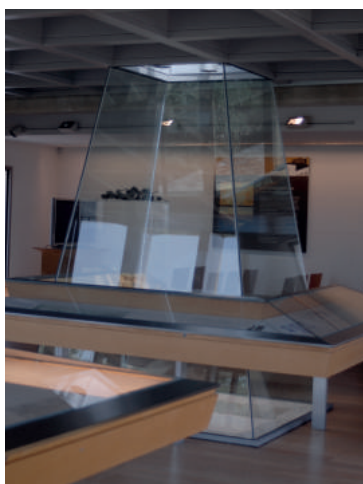


Fig. 351 y 352. Juan Navarro Baldeweg, imágenes del exterior e interior de los Molinos de Martos.



Fig. 353. Juan Navarro Baldeweg, diseño de los mostradores en los Molinos de Martos



Fig. 354. Juan Navarro Baldeweg, lucernarios en cubierta sobre la sala de molienda.



Fig. 355. Juan Navarro Baldeweg, sala de molienda.



Fig. 356 y 357. Juan Navarro Baldeweg, luminarias en los pozos de luz.

3.5.1 Centro Cultural en Benidorm (Alicante)

En el año 1997, el Ayuntamiento de Benidorm (Alicante), convoca un concurso para la construcción de un Centro Cultural en la ciudad que sirva como referente y dote a la misma de unas infraestructuras para la cultura y el ocio.

El edificio se plantea en un solar exento de 11.000 m², ubicado en el ensanche de la ciudad, formando chaflán entre la calle Ibiza y la Avenida Europa. Con una morfología completamente urbana compuesta por manzanas regulares, la solución propuesta deberá solucionar su relación con la ciudad, con los altos edificios de la zona, con la escala, orientación y centralidad.

Asimismo la incorporación en el subsuelo de un aparcamiento para 400 automóviles, garantizará la accesibilidad al centro y la contribución al éxito de la actividad. (Fig. 358)²¹

Al concurso se presentan numerosos equipos de arquitectos, que tras una primera selección, se escogen cinco propuestas de las presentadas para su mayor análisis, se trata de las formadas por los equipos:

Nº. 13.- Suscrito por Florencio Sotos Arellano, Isabel Ramos Ausín, Fernando García Pino y José María Cruz Jiménez, de Pozuelo de Alarcón (Madrid). Lema "Entra".

Nº. 22.- Suscrito por Federico Soriano Pelaez y Dolores Palacios Díaz, de Madrid. Lema "Cota de Malla".

Nº. 44.- Suscrito por Francisco Arques Soler y Belén Hermida Rodríguez, de Madrid. Lema "Beauty and the Beach".

Nº. 77.- Suscrito por María José Aranguren López y José González Gallegos, de Madrid. Lema "Insula".

Nº. 82.- Suscrito por Juan Navarro Baldeweg, de Madrid. Lema "Wang Wei"²².

21 Después de varios años de demora en su construcción, en 2007 se adjudica la obra por 37,5 millones a la UTE Dragados-Alcisa, con un plazo de ejecución de 21 meses. A fecha de realización de esta Tesis Doctoral, la obra se encuentra parada desde meses después a su adjudicación.

22 Wang Wei (701- 761) fue un poeta chino. Conocido a veces como "el Buda poeta", oriundo de la provincia Shanxi, fue un famoso poeta, músico, pintor y estadista, de la Dinastía Tang. Aprobó los exámenes imperiales en el año 721 y luego llegó a ser Censor Imperial en el año 758. Durante la rebelión de An Lushan contra la dinastía Tang perdió su cargo. Durante esta rebelión evitó servir de forma activa a los insurrectos durante la ocupación de la capital, fingiendo ser sordo. Posteriormente retomó su condición de funcionario y alcanzó el rango de ministro. En sus postreros años abrazó la fe budista y llevó una vida pasiva de ermitaño. Wang Wei compra su famosa propiedad sobre el río Wang, al final de una gran cadena montañosa, a la que ha dedicado numerosos poemas (algo más de 400 es la suma total de su producción sobreviviente en nuestros días). Vivió allí en diversos periodos de su vida, yéndose y regresando. Estuvo diez años estudiando con el Maestro Ch'an Daoguang. A la muerte de su esposa en el año 730, no volvió a casarse y estableció un monasterio. El logro artístico de sus pinturas de paisajes es muy alto. Es bien conocido por sus cuartetos, que pintan tranquilas escenas de agua y lluvia, con pocos detalles y poca presencia humana. Expertos comentan que su arte confirma la belleza del mundo, a la vez que cuestiona su realidad última. También establecen una comparación entre la engañosa simplicidad de sus trabajos y el camino Ch'an hacia la Iluminación.



Fig. 358. Imagen aérea del emplazamiento del concurso con la obra en construcción.²¹

Ganando la suscrita por el arquitecto Juan Navarro Baldeweg, y finalista el equipo suscrito por Federico Sotos Arellano, Isabel Ramos Ausín, Fernando García Pino y José M^a Cruz Jimenez, con el lema "Entra".

Para describir el proyecto nos detendremos en la memoria que acompañaba a la propuesta del arquitecto, donde se revelan las claves fundamentales de la propuesta presentada:

"El Centro Cultural ocupa la manzana, organizándose con una arquitectura en torno a patios. La propuesta considera esa ocupación como un volumen de altura constante, salvo el auditorio, que sobresale hasta la altura requerida de 27 metros y, por tanto, la propuesta tiene un carácter compacto, llenando el solar del ensanche en un modo distinto al de la típica arquitectura de Benidorm, de edificios en altura exentos y rodeados de jardines. El Centro expresará su carácter singular en la ciudad, precisamente por ese tratamiento del solar de un modo complementario.

El clima dulce de Benidorm nos hace pensar que los patios serán muy usados, como estancias y vestíbulos al aire libre, con un grado variable de intimidad apropiado a las diversas actividades. Somos conscientes de la importancia de la cubierta, que será tratada como una fachada, visible desde los edificios altos de su entorno.

El patio de la esquina de la Avenida Europa y calle Ibiza está concebido como un patio blanco grande, casi vacío, que conduce a los otros patios con vegetación y más íntimos (azul y verde). Además existen unos patios en la planta alta que corresponden a la Escuela de Danza y Música respectivamente y que permiten su uso para desarrollar actividades al aire libre. Por tanto, el conjunto de estos patios se organiza y enlaza en el espacio de manera tridimensional, ascendiendo y tallándose en el volumen construido. Esta figura de los patios recortándose y equipándose con superficies vegetales, nos permite hablar de la cubierta como "cubierta-jardín".

La propuesta permite combinar y dosificar la independencia o la unidad de las actividades del Centro según los deseos flexibles y orgánicos de uso. La independencia viene asegurada por las entradas diferenciadas, que permiten un control particular de cada tipo de actividad. Un elemento especialmente cuidado es la forma en que se inserta el Auditorio y los vestíbulos. Estos disponen de luz cenital conseguida por medio de unas bolsas luminosas formadas por paredes de cristal opalino. El volumen del techo acústico queda así flotando en un perímetro traslúcido. La sala y vestíbulos poseen una atmósfera muy especial.

La diversidad de situaciones proyectadas en relación a la luz y la sombra tratan de sacar el máximo partido a un proyecto consciente de la atmósfera alegre de Benidorm. El proyecto es como un paisaje abstracto, otorgando a la luz un protagonismo deliberado.²³

El edificio se presenta horizontal, a diferencia del resto de las propuestas presentadas donde la verticalidad, característica de los rascacielos de Benidorm, era la nota común. A la manera de un "zoco" árabe donde el visitante pasea por las calles entre tiendas diseminadas en su recorrido, el proyecto adquiere las características de dicha configuración, ya que presenta sus piezas constructivas del programa separadas físicamente, pero unidas bajo una luz que irradia todo el proyecto, alturas dobles, triples, permiten la visualización de la unidad completa y permite al visitante pasear por su recinto cobijado bajo unidades de luz, por lo que podemos decir que es la luz la configuradora de todo el proceso proyectual.

En las imágenes que se presentan del típico zoco de Marrakech, se aprecia la sintonía existente entre la luz que entra a través de patios y piezas de luz y la sensación de unidad y calidez del entorno, marcando en el suelo las franjas de luz que aparecen en muchas de las pinturas del arquitecto cántabro y que antes comentábamos. (Fig. 359, Fig. 360 y Fig. 362)

En la propuesta, la luz entra encapsulada como en recintos de luz, que se introducen por grietas entre los elementos opacos de la arquitectura, es una nueva forma de captar la luz, contenida en frascos como si de una joya delicada se tratara, matizada y contenida por el vidrio. El edificio se mira así mismo, exento de su entorno, el espectador lo percibe desde su interior, desde el gran patio blanco que observa nada más entrar, descubriendo su geometría y su relación con el exterior a través de los diferentes patios que se producen en el proyecto, con color y vegetación. Entramos en una gran caja de luz viva, construir con luz a la manera de un muro o una pared. (Fig. 363, Fig. 361, Fig. 364 y Fig. 365)

.....
 23 NAVARRO BALDEWEG, Juan, "Centro Cultural en Benidorm", revista *VIA Arquitectura* nº 01, Colegio Oficial de Arquitectos de la Comunidad Valenciana, Valencia, 1997, pág 132-139.



Fig. 359 y 360 Imágenes del Zoco de Marrakech, Marruecos.



Fig. 361. Maqueta del concurso, vista desde el foyer.



Fig. 362. Dibujo a lápiz de un zoco árabe con la entrada de luz.

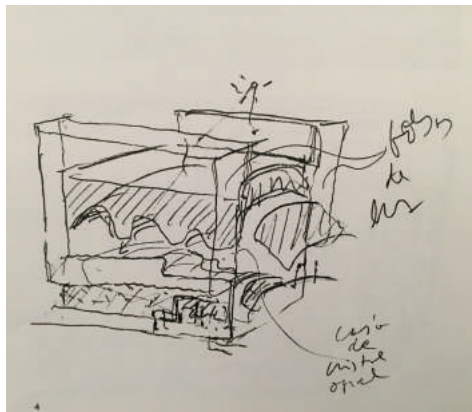


Fig. 363 y 364. Maqueta del concurso, vista desde el foyer y croquis inicial.

Otra de las características del proyecto es la sala principal, donde aparecen otras de las variables o energías que se podrían definir en la obra de Juan Navarro Baldeweg, la "constelación de tiempo y de la gravedad", en ella como si el tiempo se hubiera detenido, aparece la losa de hormigón visto ondulada que cubre la sala, como una sábana que se ondula y extiende a lo largo de su eje longitudinal, y en un determinado momento permanece impasible, quieta, congelada en su movimiento, produciendo a su vez esa ingravidez o ligereza, esa constelación de la gravedad que recuerda a la imagen del columpio y que se refuerza por las aperturas de luz mediante lucernarios que se generan en su perímetro, haciendo vibrar las paredes laterales de madera de arce cuya forma ondulada, refleja y tamiza la energía que le acaricia y permitiendo su cierre como ocurre en Salamanca mediante un sistema de oscurecimiento formado por cortinas aterciopeladas. (Fig. 366, Fig. 367)

La butacas de la sala previstas en color plata, como sucede en Burgos y con un respaldo azul eléctrico contrastan con el arce de las paredes y el hormigón del techo ondulado.

Otra pequeña sala al norte, se dedica a recinto cultural para exposiciones y conciertos, con la posibilidad de escamotear sus filas para la celebración de otro tipo de eventos. En ella la luz también penetra mediante una apertura en su extremo, haciendo vibrar el tapizado rojo de sus butacas.

Las fachadas adquieren tonalidades de color, garabatos de la mano que se aprecian en la sección y elementos cerámicos, terracotas, para configurar la piel que se prolonga al exterior del recinto, dando ese aire mediterráneo y cálido a todo el complejo. (Fig. 368)

El proyecto en su globalidad se entiende como un proyecto sereno, unitario, donde cada parte tiene una vibración distinta, independiente a las demás, pero que en conjunto adquieren esa armonía vibratoria en torno a la luz.²⁴

.....
24 Notas y aclaraciones sacadas de la conversación con Justo Ruiz Granados, responsable durante la Dirección de Obras del proyecto, del estudio de Juan Navarro Baldeweg, el 8 de Septiembre del 2015.

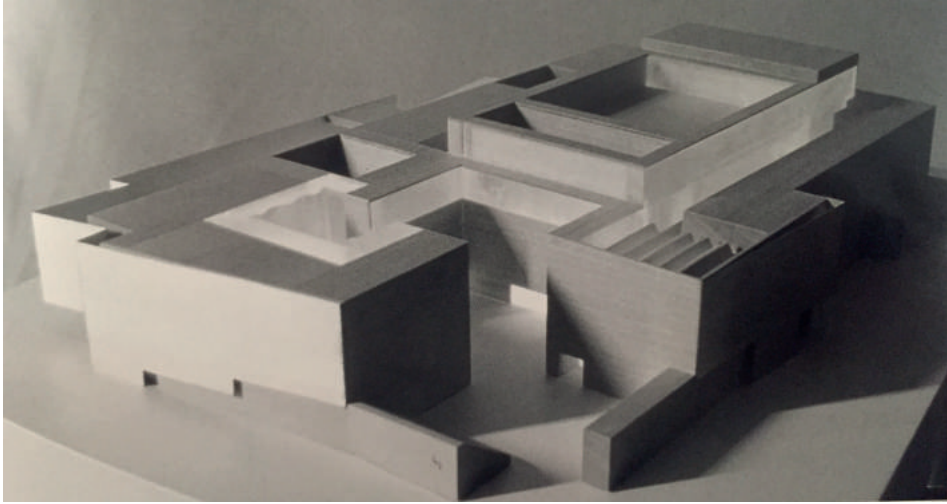


Fig. 365. Maqueta general de la propuesta.

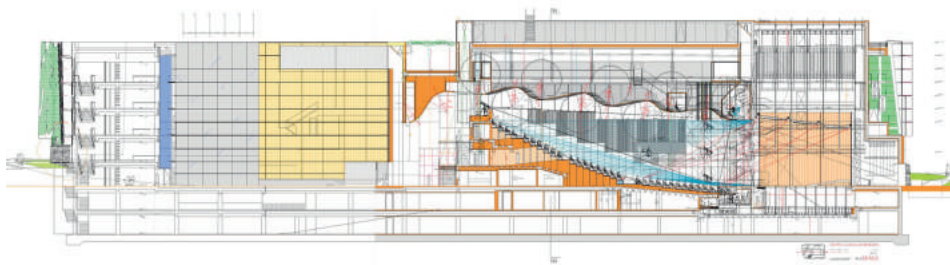


Fig. 366. Sección longitudinal por la plaza y sala del auditorio.

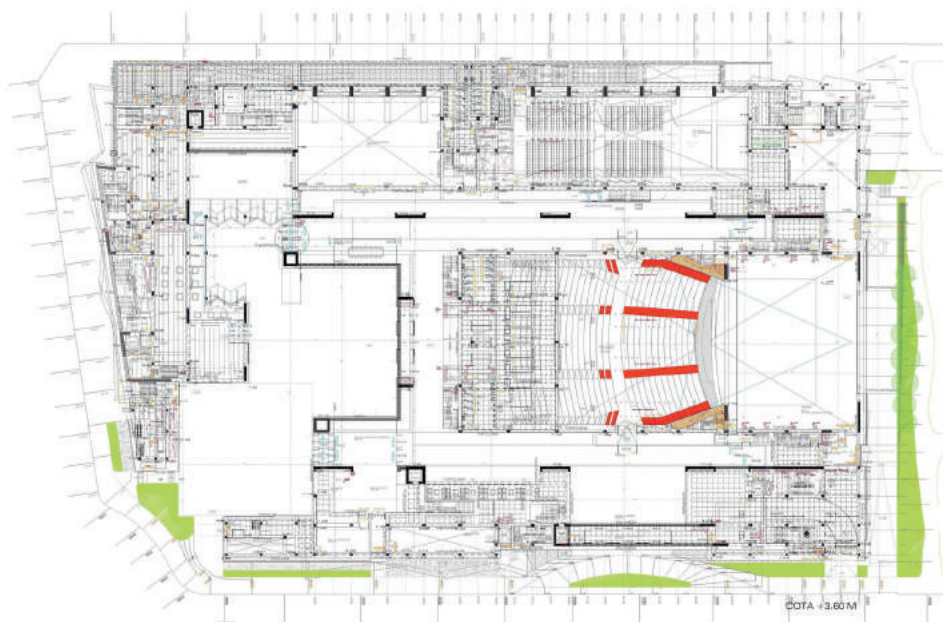


Fig. 367. Plano de planta, cota +3.60 m.

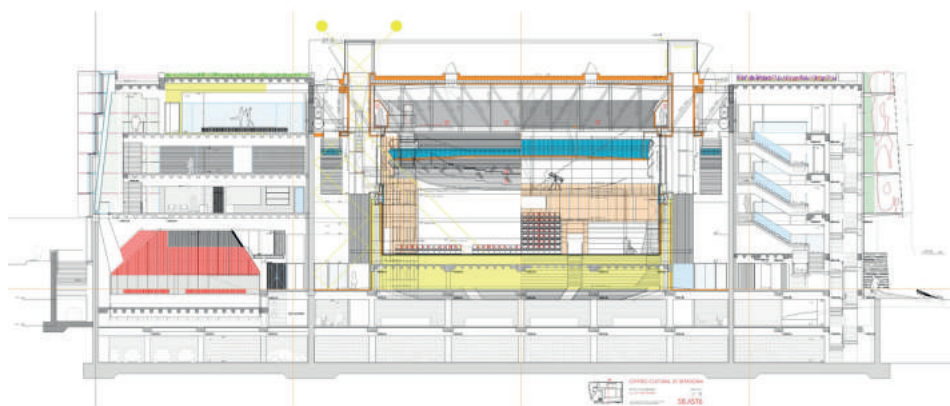


Fig. 368. Plano de sección por la sala, danzas y conservatorio de música.

Capítulo 3.6

Energías del color,
"voces de tinta dormida"

335

*"lo que se ve es lo que se ve"*¹

Frank Stella

Hablar del color, es en un principio hablar de Goethe, éste poeta, novelista, dramaturgo y científico alemán, que plasmó en su libro *Farbenlehre*², toda una teoría del color, es una fuente importante de información para adentrarnos en este capítulo donde recorreremos no sólo una teoría empírica y conocida acerca de las influencias del color sobre la representación pictórica, sino que nos adentraremos en las claves de la interpretación del color en las obras de Juan Navarro Baldeweg, cuya desconocimiento, ya que se ha publicado poco acerca de este tema, deja un vacío importante como complemento al estudio de las energías planteadas en esta tesis.

El color es un modo de vibración de la luz, por tanto toda materia, como receptora de luz, entendemos emite radiaciones y vibraciones permanentes que nos afectan y nos producen la sensación de percepción del color, como bien sabemos en ausencia de luz, no existe color, o podríamos pensar que permanece escondido a la espera de ser activado por la luz, por lo que deducimos que en este caso, que la luz es un mecanismo de activación de lo que nos rodea, como se ha planteado en anteriores capítulos y de la misma forma, el color, activa los mecanismos de la obra pictórica y por tanto al autor y al espectador.

La luz se puede definir como energía radiante. La ciencia del color se basa en los fundamentos de que la materia y la luz no se pueden separar y que cuando una materia sólida se reduce a su esencia, se convierte en una radiación idéntica a su luz. Por tanto, luz y materia tienen un origen común.

El color siempre estuvo supeditado a modas y tradiciones más o menos acertadas a la

.....
1 "What you see is what you see" en *New Nihilism, New Art en Minimal Art: A Critical Anthology*, ed. Gregory Battcock, Nueva York, E.P. Dutton, 1968, p. 158.

2 VON GOETHE, Johann Wolfrang, *Zur Farbenlehre*, Tubinga, 1810, 2 vols.

hora de su empleo, de hecho una de las preocupaciones de Goethe era conseguir un fundamento objetivo para su conocimiento, ya que era un asunto carente de estudios e indagaciones, y así lo expresa en el capítulo que cierra la *Farbenlehre* de 1810:

“Muchos cuadros habían sido ideados y compuestos delante de mí, estudiadas cuidadosamente sus partes, situación y forma, y de todo ello podían darme los artistas y podía yo darme cuenta a mí mismo y a los demás, y hasta muchas veces estaba en condiciones de dar un consejo. Pero, en lo tocante al colorido todo parecía ser del dominio de la casualidad, la cual venía a determinarla cierto buen gusto, determinado a su vez por la costumbre, una costumbre derivada del prejuicio, y un prejuicio motivado en las condiciones del artista, crítico o aficionado”³

Para adentrarse en las cualidades del color, Goethe plantea como esquema teórico en un principio, tres formas de manifestación del color, colores fisiológicos, físicos y químicos; los primeros resultan del registro de nuestra propia retina frente a situaciones concretas, donde la falta o el exceso de color, produce un mecanismo automático de compensación fisiológica que hace que veamos lo complementario de aquello objetivamente contemplado. El ejemplo de contemplar fijamente un objeto amarillo sobre un fondo blanco y retirarlo posteriormente, produce en nuestra retina una impresión violácea de dicho objeto que persiste, busca el complementario. La segunda manifestación del color, física, es aquella que necesita el exterior para su representación, dependen de las causas exteriores para poder determinar sus cualidades, por tanto son pasajeros y no pueden ser fijados, son mezclas de luz y oscuridad. Los colores químicos, son permanentes y cubren de forma continuada la superficie de las cosas. (Fig. 369)

Esta teoría, que intenta enunciar desde lo objetivo, la inmaterialidad del color, termina proponiendo lo que todos conocemos como el círculo cromático, partiendo de la polaridad amarillo-azul, día-noche, calor-frío, con sus correspondientes grados de intensificación que llegan hasta el anaranjado o el violeta y que acaban en el púrpura, rojo o color elemental y el verde que es combinación del amarillo y el azul. A partir de los mismos, Goethe plantea ciertas combinaciones, que él habla de simpáticas y antipáticas y que derivan en:

Combinaciones armónicas: Que son aquellas que se dan entre los colores enfrentados

.....
 3 VON GOETHE, Johann Wolfgang, *Confesión del autor en Obras Completas II*, pág 1976, citado por ARNALDO, Javier, en la Introducción de *Teoría de los Colores*, Inst. Conservación y Restauración de Bienes Culturales y Consejo General de la Arq. Técnica de España, Madrid, 1992, pág 11.

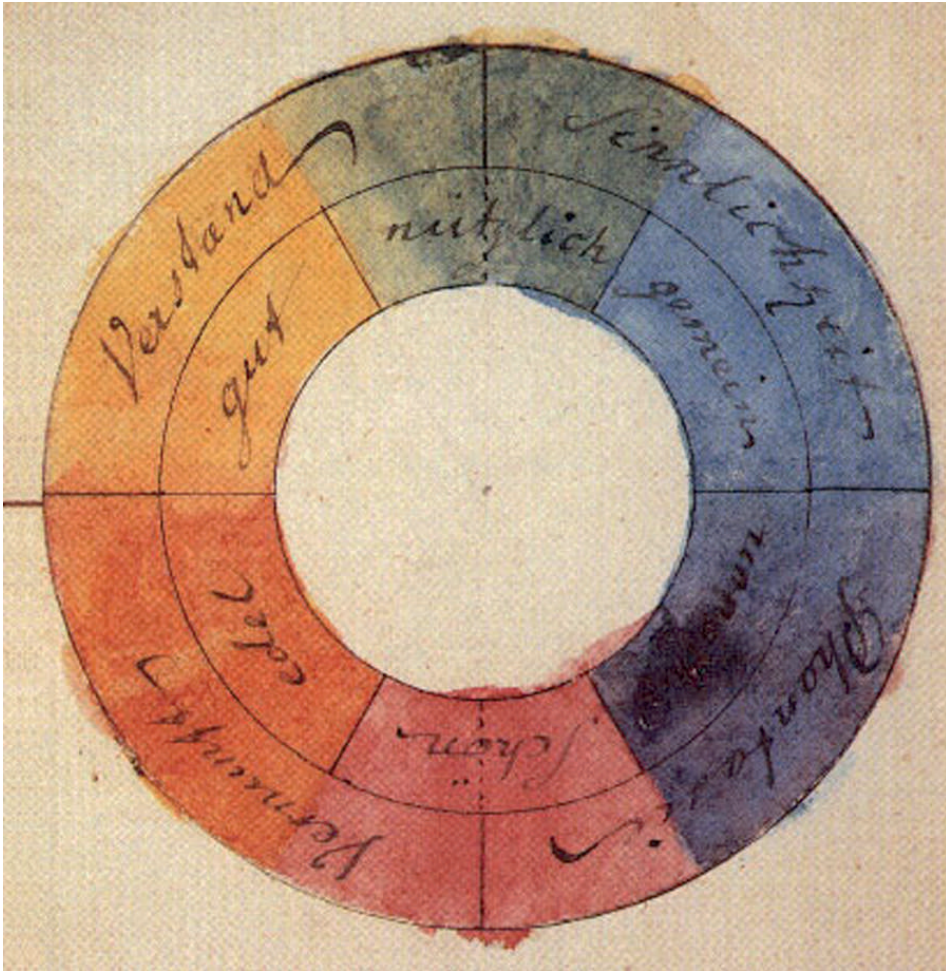


Fig. 369. Círculo cromático de Goethe

en el círculo. Colores complementarios.

Combinaciones características: Se dan entre los colores del círculo, pero no consecutivos y su combinación da el color intermedio.

Combinaciones no características: Se dan entre los colores del círculo consecutivos, según Goethe son vulgares y signo de vileza, más concretamente cito:

*"la combinación de amarillo y verde siempre traduce una alegría vulgar, la de azul y verde siempre una vileza repugnante"*⁴

Esta afirmación, como vemos, lleva implícita una sensación fisiológica, más allá de su mera percepción física, corroborando lo antes comentado sobre las energías de activación que origina el color en las obras de arte, de hecho la pintura de los maestros impresionistas se acercaban a esta teoría de asociación de colores, donde las técnicas empleadas en la combinación de los mismos, se acercaban más a la impresión en sí misma que a la realidad figurativa del tema a tratar, de esta manera, los pintores, apasionados con los descubrimientos de Rood y Chevreuil, que dan la razón de manera científica, a los postulados de Dealcroix acerca de los colores primarios y complementarios, y basándose en la premisa de que los colores primarios asociados entre sí de dos en dos dando como resultado el complementario del tercero, utilizan la técnica de manera que en vez de que los colores se fundan en la paleta y en el pincel, colocan los primarios próximos entre sí, para que sea el ojo del espectador el que los confunda y se cree en su retina el complementario.

Además según la ley de los contrastes simultáneos de Chevreuil, los colores difunden una orla del complementario (así el blanco opuesto al rojo, parece reverdecer), lo que permite crear un grupo importante de contrastes cromáticos. Si en la pintura tradicional los colores se mezclaban de forma indiscriminada en la paleta, los impresionistas pintaban con colores puros, y los mezclaron directamente en el cuadro, mediante una sutil técnica de juego de colores primarios y complementarios para que sea el ojo del espectador el que genere el color resultante. Es una de las esencias de la pintura impresionista, dando como resultado una paleta de colores clara, muy luminosa, imprescindible para pintar al aire libre. Las sombras dejan de ser oscuras y se reducen a espacios coloreados con los colores complementarios (luces amarillas/sombras violetas), desapareciendo los contrastes del claroscuro, no usan el negro para las mismas, ya que éstas en la realidad nunca lo son.

Hay una anécdota, comenta Juan Navarro Baldeweg en uno de sus ensayos, que le atrae y le gusta explicar en relación al color en la obra de Matisse, en particular su

.....
4 VON GOETHE, Johann Wolfrang, *Teoría de los Colores*, Inst. Conservación y Restauración de Bienes Culturales y Consejo General de la Arq. Técnica de España, Madrid, 1992, pág 213.

cuadro *Estudio rojo* de 1911, que dice: (Fig. 370)

"Alguien le preguntó por qué lo había pintado así, rojo, si en realidad su estudio era blanco o gris y él, por toda respuesta, condujo a su interlocutor al jardín que, claro, era verde, como queriendo decir que lo había pintado en rojo porque ése era el color complementario, la sombra correspondiente al verde del exterior. Entre otras muchas cosas ese cuadro es fascinante porque sin necesidad de mostrarlo, sin que lo veamos, consigue hacernos sentir la presencia del jardín dentro de la habitación."⁵

Con esta anécdota comprendemos la importancia que tiene el estudio del color a la hora de componer una obra pictórica, la importancia sensitiva, de percepción del espacio, de las energías que nos transmiten y que alguna vez, como sin saberlo, nos sorprenden de una manera grata, acercándose en la línea de lo llamado belleza estética.

En el mismo escrito también comenta otra obra del mismo autor, *Armonía en rojo*, donde relaciona además el interior y el exterior, perceptivamente hablando; los frutos de la mesa son los mismos que cuelgan de las ramas de los árboles y que a su vez penetran en el bordado del mantel y en el estampado del papel pintado. Dice Navarro Baldeweg: (Fig. 371)

"...ese movimiento de dentro hacia fuera y otra vez hacia dentro se enciende con el rojo cadmio oscuro, en realidad, del verde del jardín. Lo que se pretende cuando se pintan las habitaciones de colores es dominar el exterior: no se trata sólo de teñir, sino de conseguir un sol, un determinado sol permanente, un sol de mediodía, un sol de atardecer..."⁶

El color habla, tiene cosas que decir, puesto que va unido a la materia y a la luz, nos sugiere sensaciones distintas según su propia materialidad, son voces de tinta dormida esperando a ser descubiertas, a sensibilizar nuestra retina y transmitir al cerebro mediante impulsos nerviosos una sensación, un rechazo, una sorpresa, lo que denominamos sinestesias⁷. Cuantas veces habremos leído en las innumerables

5 NAVARRO BALDEWEG, Juan, *Una caja de Resonancia*, op.cit, pág. 170

6 *Ibidem*, pág. 171.

7 SINESTESIA, procedimiento consistente en producir sensaciones asociadas a un sentido a través de estímulos dirigidos a otro. A este respecto es muy interesante el ensayo realizado por Jose Luis BERNAL MUÑOZ, "El color en la literatura del modernismo", *Anales de Literatura Española*, N. 15, Alicante, 2002, donde nos habla de las sinestesias en el modernismo a través de la música o la poesía, analizando las propuestas de poetas como Huysmans, Max Nordau, Mallarmé, y los de lengua castellana, José Martí, Unamuno, Rubén Darío, Juan Ramón Jiménez, donde el color se plasma en cada uno de sus escritos.



Fig. 370. Henri Matisse, *Estudio en rojo*, óleo sobre lienzo, 181 x 219.1 cm, 1911, Mrs. Simón Guggenheim Fund., MOMA, Nueva York.



Fig. 371. Henri Matisse, *Armonía en rojo*, óleo sobre lienzo, 38 x 55 cm, 1908, Museo del Hermitage, San Petersburgo.

publicaciones relacionadas con el uso del color, una cualidad gestáltica⁸ del mismo, como que la tinta roja sugiere energía, vigor, inspira cualidades como el amor, el coraje y el entusiasmo, el amarillo es luz, inteligencia, el azul inspira la devoción y la inspiración y el verde es el color del equilibrio y la armonía, por lo tanto están transmitiendo una información al observador, si quiera inconsciente de aquello que observa.

El teósofo Schoenmaekers, en su ensayo de 1915, *La nueva imagen del mundo*, escribía: "*Los dos extremos absolutos fundamentales que conforman nuestro planeta son: la línea de fuerza horizontal, es decir, la trayectoria de la Tierra alrededor del Sol, y el movimiento vertical y profundamente espacial de los rayos que tiene su origen en el centro del sol.*"⁹

De Schoenmaekers procedía el término "neoplasticismo"-acuñado por él como *nieuwe beelding*- y de él también la restricción de la paleta a los colores primarios acerca de cuyo significado cósmico escribió en *Het nieuwe Wereldbeeld*: "*Los tres colores principales son, esencialmente, el amarillo, el azul y el rojo. Son los únicos colores existentes, el amarillo es el movimiento del rayo (vertical), el azul es el color contraste con el amarillo (firmamento horizontal), el rojo es el acoplamiento de amarillo y azul*"¹⁰

Navarro Baldeweg investigó el uso del color en alguna de las instalaciones sobre los años 70-80, durante y después de su estancia en el MIT, basándose en el concepto de las "afterimages", como estímulos de activación de los sentidos o fotorreceptores de la vista, que excitados durante un tiempo, producen al perder dicha excitación, la reacción de las células fotorreceptoras de los colores complementarios haciendo que percibas dicho color. (Fig. 372, Fig. 373)

Los fotorreceptores en la retina que responden al color, vienen en sólo tres variedades, lo que llamamos "rojo", "verde" y "azul", de acuerdo al color que produce la respuesta máxima. Siempre que se fije la vista en un rectángulo rojo, un parche rectangular de su retina se ilumina con (sólo) la luz roja, mientras que la retina circundante recibe una mezcla de rojo + verde + luz azul de los tres colores disponibles en la visión. En ese parche, las células rojas fotorreceptoras se van fatigando poco a poco, mientras que el "verde" y las células azules están descansadas. Un experimento consiste en mirar

8 GESTALT, en su acepción estética, se refiere a una expresión sensible de la idea

9 Citado por H.L.C. Jaffé, *De Stijl 1917-1931. The Dutch Contribution to Modern Art*, Amsterdam: J.M. Meulenhoff, 1956, pág. 58.

10 FRAMPTON, Keneth, op.cit p.145



Fig. 372. Juan Navarro Baldeweg, *Pieza óptica*.

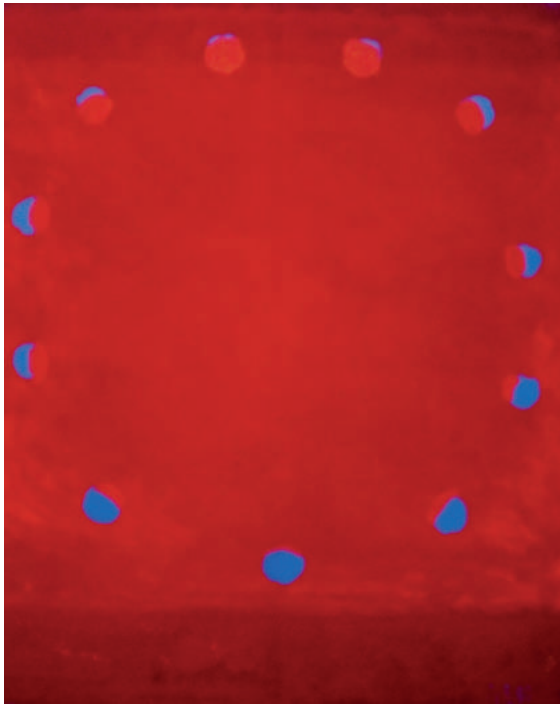


Fig. 373. Juan Navarro Baldeweg, *Las lunas*,
acrílico sobre lienzo, 250 x 250 cm, 1980.

fijamente el rectángulo rojo durante 30 segundos, tras los cuales la pantalla queda en blanco, por lo que ahora el parche con las células fatigadas "rojas" se ilumina por igual por la luz roja, verde y azul. Los fotorreceptores verdes y azules responden con fuerza, mientras las células rojas sólo débilmente, por lo que se ve predominantemente una mezcla de verde y azul, es decir cian. La señal roja no es cero, por supuesto, por lo que el cian que vemos en la imagen después de un cierto tiempo, unos 10 segundos, va palideciendo hasta desaparecer. El cian es el color complementario del rojo, lo que significa que además de cian rojo = blanco, para los ojos humanos, al menos.

El empleo de estos colores complementarios en los cuadros de Navarro Baldeweg, permiten un mayor contraste de las lunas azules que surgen como focos de luz que activan las fuerzas en su composición. Todas estas actuaciones preceden a una instalación no realizada denominada la *Acción de los sombreros*, en ella se colocaría a unas personas con unos sombreros con tocados en azul en una habitación de color rojo o verde muy saturado, de cuyo techo colgarían unos elementos rectangulares del mismo azul que el tocado, lo que produciría un destello cuando alguien pasara por debajo de ellos. (Fig. 374, Fig. 375)

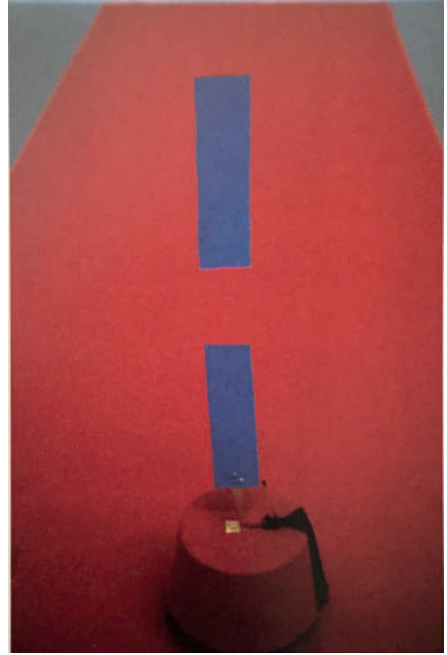
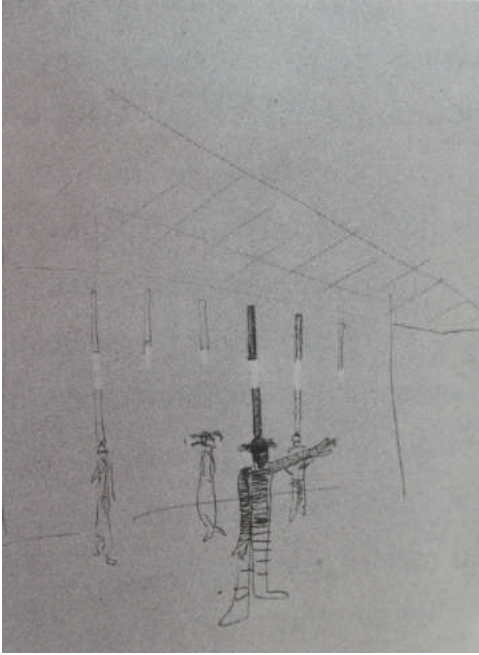
El concepto de los afterimages, fue utilizado por Vincent Van Gogh en sus cuadros, aunque no existe documentación que estudie científicamente la aplicación de éste concepto a las obras del artista, como comenta Navarro Baldeweg, pero sí se puede observar en la combinación de los colores esa búsqueda de la vibración fisiológica que ocurre en sus cuadros. (Fig. 376)

En *Le café de nuit* se aprecia la vibración de los faroles que colgados del techo, que transmiten una energía y una sensación de luz que se consigue por los trazos de color que se dibujan a su alrededor sobre el fondo rojo de las paredes, e intentando crear una atmósfera que como le contaba a su hermano Theo desde Arlés:

*"blood red and dull yellow with a green billiard table in the center, four lemon yellow lamps with an orange and green glow. Everywhere there is a clash and contrast of the most disparate reds and greens."*¹¹

11 VAN GOGH, Vincent, *Cartas a Theo*, 9 de Septiembre 1888.

En una carta a su hermano desde Arles, en el sur de Francia, Van Gogh describe el Café de l'Alcázar, donde comía, como "rojo sangre y amarillo opaco con una mesa de billar verde en el centro, cuatro lámparas de color amarillo limón con un resplandor verde naranja. En todas partes hay un choque y el contraste de los más disparatados rojos y verdes," Traducción del autor.



Figs. 374-375. Juan Navarro Baldeweg, *dibujo y sombrero dibujo de la "Acción de los sombreros"*, 1976.



Fig. 376. Vincent Van Gogh, *Le café de nuit*, 72,4 x 92,1 cm, óleo sobre lienzo, 1888, Yale University Art Gallery.

Los colores chocan también ya que estaban destinados a expresar las terribles pasiones de la humanidad que se encontraban en este refugio que durante toda la noche, estaba poblado por vagabundos y prostitutas. Van Gogh también consideró que los colores adquirirían una cualidad interesante de la noche, sobre todo por la luz de gas: en esta pintura, quería mostrar cómo *"la ropa blanca del dueño cafetería, vigilando en un rincón de este horno, se vuelve de color amarillo limón, pálido y verde luminoso"*.

El concepto de los afterimages y el comportamiento del color, fue estudiado También y aplicado en sus obras por Josef Albers¹², primero de manera experimental, en numerosos ejercicios y series de pinturas, y de forma teórica después, al recoger los resultados de dichas investigaciones en el libro *"La interacción del color"* (1963), Albers estudia la acción, reacción, interacción o interdependencia entre colores para hacer evidente que éstos se alteran e influyen los unos a los otros. Un mismo color con fondos diferentes parecerá distinto mientras que diferentes colores pueden llegar a parecer iguales.

Los cambios de luz, la forma y la posición, la cantidad o repetición e incluso las variaciones en la capacidad receptiva de quien observa, son también factores influyentes en la percepción del color que no hacen sino poner de manifiesto lo que en palabras de Albers es *"la existencia de una emocionante discrepancia entre el hecho físico y el efecto psíquico del color"*. (Fig. 377, Fig. 378)

En el punto opuesto a la cita de Franz Stella con la que iniciábamos este capítulo, en una entrevista realizada al artista por Sevim Fesci, en 1968, que transcribo a continuación, Albers matizaba su postura frente a sus estudios sobre el color y aclaraba la versatilidad del hecho de mirar y la relación con lo que nos rodea.

Sevim Fesci: Why don't we talk a little bit about the technical approach to your work? About the interrelations of colors, about the theory of colors? I mean if you want to, of course,

Josef Albers: Again, you see, I have to criticize that word "theory". I have not built any theory. I have only tried to build up sensitive eyes, as my book says. And I have tried to achieve that by aiming at very distinct color relationships again - like how do they influence each other? Change each other in light and in intensity, in transparency, opacity? How do

.....
 12 Josef Albers (Bottrop, Alemania 1888 – New Haven, EEUU, 1976), fue una de los más importantes e influyentes artistas del siglo pasado en cuanto a teorías del color se refiere. Sus enseñanzas tanto en la Bauhaus en las ciudades de Weimar, Dessau y Berlín, como en la Black Mountain College de Carolina del Norte (U.S.A.) sirvieron para dirigir a toda una generación de artistas hacia la experimentación plástica como Kenneth Noland, Cy Twombly, Rauschenberg, Susan Weil o Pat Passlof entre muchos otros.

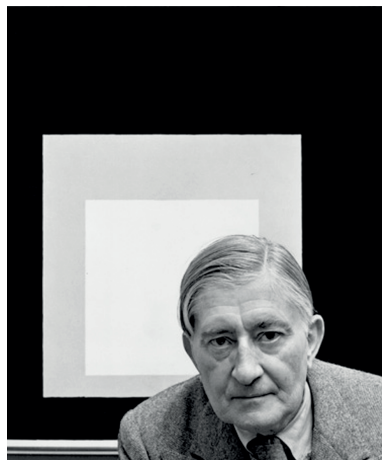
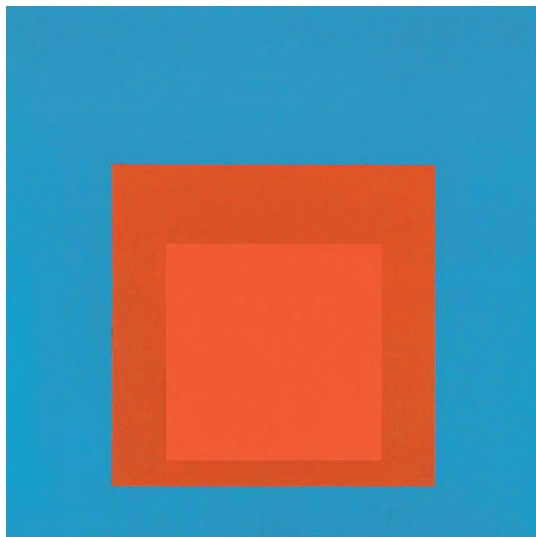


Fig. 377 y 378. Josef Albers, de la serie *Homenaje al cuadrado*, 43,1 x 43,1 cm. Serigrafía. Fotografía de Josef Albers.

they change each other in all different directions? That we make all the students aware, through experience, that color is the most relative medium in art, and that we never really see what we see. All neighboring means which occur every minute different, not only in changing light but also by our changing moods. And in the end, the study of color again is a study of ourselves. And to anyone today who tries to predict to me what two colors will do, I will say, "Please stop. I do not trust you. Because anyone who predicts the effect of colors proves that he has no experience with color." Color is fooling us, cheating us, deceiving us - you can call it if you want - all the time¹³

Como hemos analizado, el color es un término cambiante y heterogéneo que siempre depende de una alteración fisiológica, por tanto objetiva, y más que centrarnos en su aspecto pictórico o enmascarador debemos contemplarlo en función de las energías que activan nuestra manera de ver o sentir una obra de arte. Las instalaciones comentadas anteriormente acerca de la obra de Juan Navarro Baldeweg, hacen que se produzcan esas energías fisiológicas que activan la retina del observador, dispuestas en un plano tridimensional, el arquitecto presentó en el IVAM sus garabatos que luego formarían parte de su arquitectura, en una muestra de piezas que contrastadas con el color rojo de fondo y pintadas en azul y verde, parece que vuelen o estén colgadas de alambres percibiendo las vibraciones como "figuras en el aire". (Fig. 379)

.....
13 Oral history interview with Josef Albers, 1968 June 22-July 5, Archives of American Art, Smithsonian Institution. An interview of Josef Albers conducted 1968 June 22-July 5, by Sevim Fesci, for the Archives of American Art.

Traducción del autor:

"Sevim Fesci: ¿Por qué no hablamos un poco sobre el enfoque técnico para su trabajo? Acerca de las interrelaciones de colores sobre la teoría de los colores? Quiero decir que si usted quiere, por supuesto,

Josef Albers: Una vez más, como ves, tengo que criticar esa palabra "teoría". No he construido una teoría. Sólo he tratado de educar los ojos sensibles, como dice mi libro. Y he tratado de alcanzar esto apuntando otra vez a relaciones muy distintas en el color –¿ cómo influyen los unos en los otros? , ¿cómo cambian entre sí con la luz la intensidad, la transparencia, la opacidad? ¿Cómo cambian entre ellos en todas las direcciones diferentes? Así que hacemos todos los estudiantes sepan, por experiencia, que el color es el medio más relativo en el arte, y que nunca realmente ver lo que vemos. Todo nuestro entorno influye en lo que se producen cada minuto que pasa, no sólo en el cambio de luz, sino también por nuestros estados de ánimo cambiantes. Y al final, el estudio del color por tanto es un estudio de nosotros mismos. Y cualquier persona hoy en día que trata de predecirme lo que dos colores va a hacer, le digo: "Por favor, déjalo. No confío en ti. Porque todo el que predice el efecto del color demuestra que no tiene experiencia con el color." El color nos engaña, nos pone trampas, nos confunde - se puede llamar así si quieres - todo el tiempo.



Fig. 379. Juan Navarro Baldeweg, *Letras* 1998.

Centrando ya el discurso en la obra de Juan Navarro Baldeweg, encontramos color tanto en su arquitectura, como por supuesto en su pintura, pero a la hora de clasificar o de valorar el empleo del mismo y como activa las energías que lo rodean, descubrimos que el color en la arquitectura de Juan Navarro Baldeweg, se activa, por dos motivos, que voy a denominar, colores por reflexión o especulares y colores reales o de cubrición, ambos con la misión de activar las energías del entorno que les rodea.

En realidad lo interesante es analizar como el arquitecto describe el color a través de la luz, la luz se utiliza como un mecanismo para transportar el color, un instrumento más para enlazar las energías del proyecto, como bien se describe en la obra del Palacio de Congresos de Salamanca, que ganó con el lema "Gran interior amarillo", lema que proviene del título de uno de los cuadros de Matisse:

"Veía un interior con una luz ligeramente velada, amarilla o, tal vez, ambarina, melosa, que esperaba que surgiese de la incidencia de la luz misma en la madera. El mejor modo de explicar lo que me imaginaba está en una definición de Goethe, que en su teoría del color hablaba del amarillo como del color de la sombra en un medio turbio. Hay en esa idea una impresión de gelatina luminosa que coincidía muy bien con lo que yo estaba buscando, con lo que era mi impresión previa de ese proyecto. En el edificio de Salamanca la luz entra dese arriba y todo se llena de tonalidades amarillentas y rosadas, la luz que debe haber, digo yo, en los huecos de una esponja o de un hojaldre..."¹⁴

El Palacio adquiere una atmósfera melosa y sensual como la pintura de Ingres *El baño turco*, con su formato circular como eco del óculo que no se llega a ver, lo que hace sugerir a Juan Navarro ocultar o tachar en sus cuadros la forma esférica de la cúpula por medio de líneas y ondas que representan el humo y el vapor interior en su serie de pinturas *Los Baños*, se tiende a pensar que en Salamanca las ondas o círculos que delimitan la cúpula hacen referencia a esa sensualidad o a esa mano, si bien en las conferencias de la Universidad Menéndez Pelayo¹⁵, aclaraba el autor, que la imagen formal es debida a la facilidad de encofrado de estos sistemas abovedados, dejando esa idea vaga que tanto le gusta a Juan Navarro de la simpleza de una forma reconocida a la que quizá no haya que darle más vueltas que las que tiene. (Fig. 380, Fig. 381)

.....
14 NAVARRO BALDEWEG, Juan, "Conversaciones con Juan José Lahuerta", en *Una caja de resonancia*, op. cit. pág 167. Citado por MORENO RODRÍGUEZ, Ignacio, en la Tesis Doctoral La habitación vacante de Juan Navarro Baldeweg, op. cit. pág 265.

15 *Encuentro Artes, Letras y Ciencias: creadores santanderinos. Juan Navarro Baldeweg: metáfora y visión*, Universidad Internacional Menéndez Pelayo, op.cit.



Fig. 380. Jean-Auguste-Dominique Ingres, *El baño turco*, 1862, 108 x 110 cm, Museo del Louvre, París.



Fig. 381. Juan Navarro Baldeweg, *Baño turco*, 1986, óleo sobre tela, 260 x 200 cm.



Fig. 382 y 383 . Juan Navarro Baldeweg, Museo de Altamira.

En Altamira los colores son los de la tierra, los ocres y amarillos hacen su aparición en un edificio que se confunde con su entorno, su condición de asentamiento en el terreno y su invisibilidad permiten al arquitecto actuar con los materiales del terreno y componerlos como piezas sacadas del mismo emplazamiento, sólo el verde de las cubiertas vegetales creando un nuevo plano del suelo, como si de una cueva se tratara rompe la calidez y el duermevela del dragón que se sitúa sobre la arquitectura, abriendo los ojos como entrada de luz. (Fig. 382, Fig. 383)

La calidez de la intervención se repite en la restauración del Molino de Martos, donde los ocres y alberos, puntualizan una intervención en un antiguo molino, acompañando el calor reinante en esta provincia, la luz de Córdoba resuena a ecos árabes, a ámbar y piedra, acompañados por los ecos de un rumor lejano del agua que discurre por el río Guadalquivir. (Fig. 384)

Los colores primarios comienzan a aparecer en la intervención de la Pompeu Fabra en Barcelona, en ella ya se emplean los colores complementarios, rojo y verde, en los garabatos que se disponen en sus fachadas, actuando como filtros entre el exterior y el interior y produciendo colores por reflexión en los paramentos que se sitúan frente a ellos, añadiéndolos a las rampas para conseguir esa uniformidad de color en todo el espacio. (Fig. 385)

En el edificio de los Teatros del Canal en Madrid, podemos comprender este tipo de variación cromática en dos fachadas opuestas del mismo edificio, la fachada que recae a la calle Cea Bermúdez, al parque de Enrique Herreros situado enfrente, con una organización limpia, de vidrios transparentes organizados geométricamente, permite reflejar todo aquello que tiene delante, es como si el material puro, carente de color en sí mismo, esperara a ser vestido con el color del atardecer o del verde del parque al que se enfrenta, como si el entorno activara su color especular, cambiante según la hora y época del año. La fachada lateral que discurre por la calle Bravo Murillo, ya no dispone de esa reflexión, más opaca, expuesta a la activación de energías de otra forma, se cubre con colores rojos y negros, más continuos, con materialidad, pero que no sé si por alguna otra razón del autor, el rojo se combina con el azul del cielo, mostrando una combinación característica, según Goethe, que mantiene la armonía de la obra, recordando los recortables de Matisse en los que la pintura alcanza una naturaleza escultórica. (Fig. 386, Fig. 387)



Fig. 384. Juan Navarro Baldeweg, Molino de Martos, Córdoba.

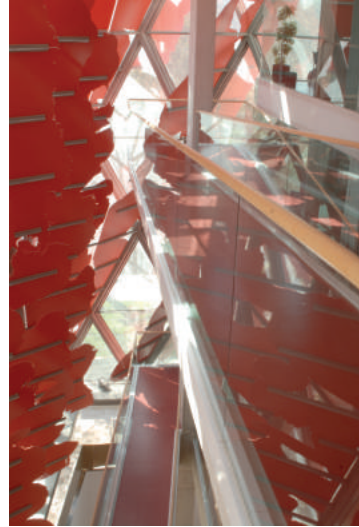


Fig. 385. Juan Navarro Baldeweg, Universidad Pompeu Fabra, Barcelona



Fig. 386. Juan Navarro Baldeweg, Teatros del Canal, fachada a Cea Bermúdez.

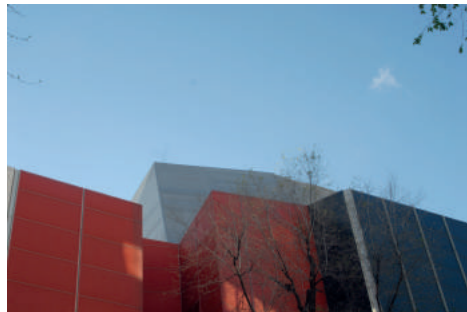


Fig. 387. Juan Navarro Baldeweg, Teatros del Canal, fachada a Bravo Murillo.

"Los vidrios negros se identifican con la sombra arrojada por los edificios próximos durante la salida de sol; los vidrios rojos, con la luz del amanecer y de la puesta de sol en los extremos este y oeste; y la fachada blanca, con la luz norte homogénea, libre de obstáculos por el parque situado frente al edificio."¹⁶

En su interior las salas disponen de dos colores diferenciados, primero al entrar en los teatros las zonas exteriores a las salas se nos muestran con una calidez confortable con tonalidades amarillas, como la que aporta la madera de arce en sus revestimientos, esto potencia la visión a través de los cristales que permite apreciar la ciudad exterior y el cielo azul, cuando accedemos a la Sala Principal predomina el color rojo, la pasión del teatro muestra su fuerza y sus características, el complementario, el verde lo emplea para la sala configurable, donde el jardín entra en el teatro como si una pieza del exterior se introdujera en el interior, una pieza dentro de otra. (Fig. 388)

Ya desde la concepción del proyecto, en los planos de ejecución, el color forma parte del proceso proyectual tanto en las líneas como en las formas que lo configuran, incluso los elementos participantes de las butacas quedan definidos en los planos de proyecto con un tono azul. (Fig. 389, Fig. 390)

En el Museo de la Evolución Humana de Burgos, vuelven a aparecer los colores en su fachada trasera, la que no se enfrenta al río Arlanzón, allí además de cumplir la función de ocultar las zonas privativas del Instituto y el Palacio de Congresos configuran las esquinas del edificio con tratamientos de la mano, como agarrando las tres piezas que conforman el complejo en una sóla unidad, delimitando el perímetro de la obra acabada. El rojo y su complementario vuelven a aparecer en escena, como la piel que reviste al edificio que inserto en la trama urbana consigue relacionar los mundos naturales y artificiales. (Fig. 391, Fig. 392)

16 MORENO RODRÍGUEZ, Ignacio, en la Tesis Doctoral *La habitación vacante de Juan Navarro Baldeweg*, op. cit. pág. 271.

En cambio su fachada principal, blanca, con el color propio del cristal matizado que consigue reflejar la luz, se convierte en un "proscenio" en ambas direcciones, donde el verde de la vegetación exterior entra a formar parte del proyecto relacionándose con la vegetación interior, sólo una marquesina roja delimita la línea imaginaria de simetría entre los dos mundos, como un estrato que divide dos horizontes, el situado a nivel de la entrada y el que apreciamos desde los pisos altos del museo, ambos permiten la visión de la vegetación situada frente a la fachada en varios ejes de referencia y ninguno se ve interrumpido por el elemento. (Fig. 393, Fig. 394)

El interior del museo predomina el blanco, la luz reflejada a través de los lucernarios de cubierta, permite una visión completa, neutra, solo matizada por la vegetación superior de las trincheras y por la gran estructura en rojo que aparece a través de los horizontes laterales, dando la sensación de que te encuentras en una gran cesta, investigando los resquicios de una humanidad escondida. El color especular reflejado en las fachadas laterales y en los edificios traseros vuelven a llevarnos al concepto de la reflexión, comentado en el capítulo anterior. (Fig. 395, Fig. 396, Fig. 397, Fig. 398)

El interior del edificio del palacio de congresos y auditorio, vuelve a mostrar los colores rojo y verde para los dos recintos que lo conforman, al igual como sucedía en los Teatros del Canal de Madrid. (Fig. 399, Fig. 400)



Fig. 388. Juan Navarro Baldeweg, Teatros del Canal, sala configurable.

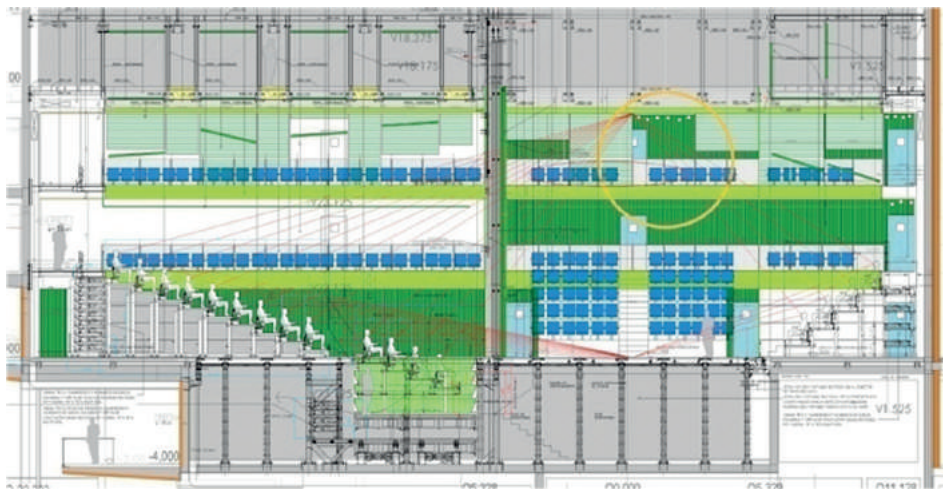
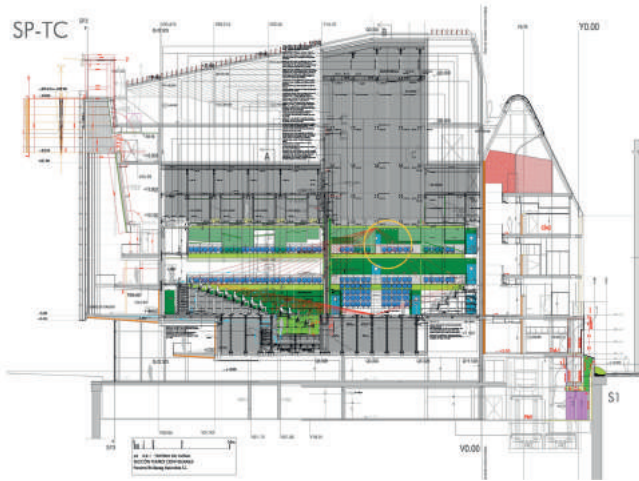


Fig. 389 y 390. Juan Navarro Baldeweg, Teatros del Canal, sala configurable. Sección.



Fig. 391 y 392. Juan Navarro Baldeweg, Museo de la Evolución Humana, Burgos, Alzados traseros.



Fig. 393 y 394. Juan Navarro Baldeweg, Museo de la Evolución Humana, Burgos, vista exterior de la fachada principal del museo con la marquesina en rojo e interior.



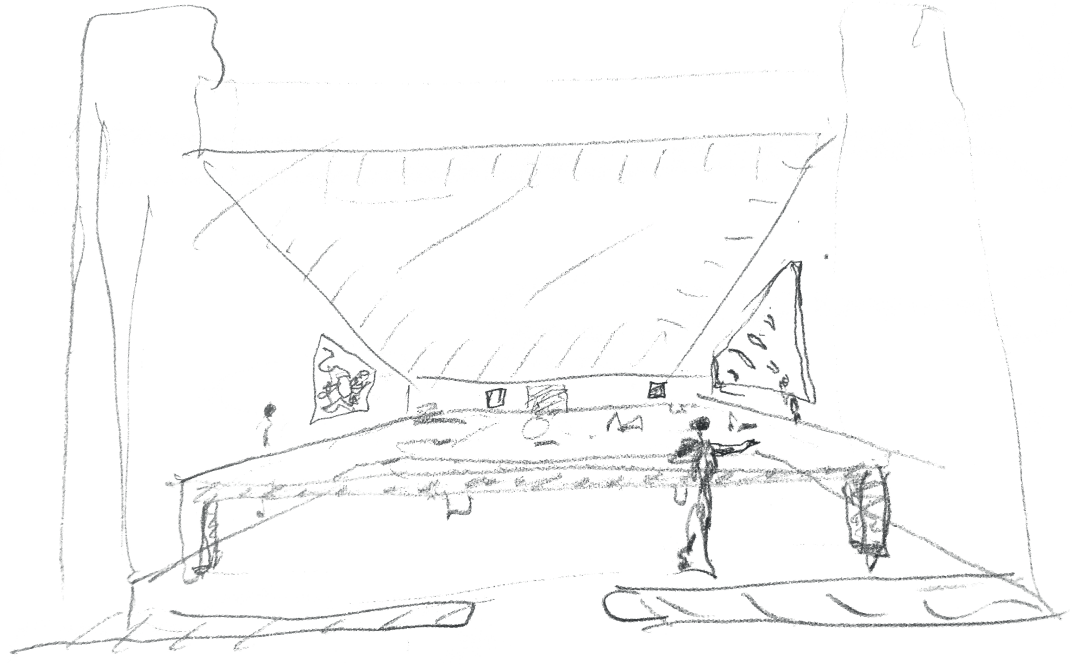
Fig. 395 y 396. Juan Navarro Baldeweg, museo de la Evolución Humana, Burgos, alzado lateral e interior.



Fig. 397 y 398. Juan Navarro Baldeweg, museo de la Evolución Humana, Burgos, colores por reflexión.



Fig. 399 y 400. Juan Navarro Baldeweg, museo de la Evolución Humana, Burgos, sala roja y verde.



4

Constelaciones y campos semánticos

Constelaciones y campos semánticos

“¿Que tienen en común la Biblioteca de la Facultad de Música de la Universidad de Princeton en Estados Unidos con la Biblioteca Hertziana en Roma, o con el Departamento de Conservación y Patrimonio del Paisaje de Holanda, o el Complejo de Altamira con los Teatros del Canal de Madrid?(...)”

Así empezaba la introducción al diálogo que compartió Juan Navarro Baldeweg en la Fundación Juan March¹, titulado “Autobiografía Intelectual”, en compañía del historiador, ensayista y crítico de arte, Francisco Calvo Serraller, donde el arquitecto conversó con el también catedrático, acerca de las arquitecturas, pinturas, esculturas y escritos, desde sus inicios en el terreno artístico hasta la actualidad.

En principio nada, arquitecturas distintas, con funciones y formas distintas que entran a formar parte del elenco de edificios que se muestran en nuestras ciudades, un neófito de la arquitectura, podría analizar su forma, su color, su mayor o menor grado de integridad en el entorno urbano que le rodea, pero no dejaría de establecer una clasificación formal y funcional de aquello que está viendo y sobre todo “reconoce”.²

.....
1 “Autobiografía Intelectual”, conferencia-coloquio impartida por Juan Navarro Baldeweg y Francisco Calvo Serraller, en el salón de conferencias de la Fundación Juan March, el día 30 de Octubre de 2012.

2 El término “reconocer”, como conjugación de ya haber conocido o volver a conocer, entra a formar parte de la filosofía “escepticista” de David Hume, no en el sentido de dudar todo aquello que no está justificado empíricamente, sino en la concepción de las ideas o impresiones.

Hume cree que todo el conocimiento humano proviene de los sentidos. Nuestras percepciones, como él las llamaba, pueden dividirse en dos categorías: ideas e impresiones. Así define estos términos en su libro *Investigación sobre el entendimiento humano*: «Con el término impresión me refiero a nuestras más vívidas percepciones, cuando oímos, o vemos, o sentimos, o amamos, u odiamos, o deseamos. Y las impresiones se distinguen de las ideas, que son impresiones menos vívidas de las que somos conscientes cuando reflexionamos sobre alguna de las sensaciones anteriormente mencionadas». Más adelante precisa el concepto de las ideas, al decir «Una proposición que no parece admitir muchas disputas es que todas nuestras ideas no son nada excepto copias de nuestras impresiones, o, en otras palabras, que nos resulta imposible pensar en nada que no hayamos sentido con anterioridad, mediante nuestros sentidos externos o internos». Esto constituye un aspecto importante del escepticismo de Hume, en cuanto equivale a decir que no podemos tener la certeza de que una cosa, como Dios, el alma o el yo, exista a menos que podamos señalar la impresión de la cual, esa idea, se deriva.

Pero en esas arquitecturas tan reconocibles visualmente, se encuentra algo de lo que ya vengo comentado en capítulos anteriores y que no tiene que ver con la imagen exterior de aquello que vemos, buscamos lo complementario de la arquitectura, aquellos factores que dotan a los proyectos y en este caso en particular a las obras de Juan Navarro Baldeweg de una cualidad invisible que hay que llegar a conocer y comprender, unas energías comunes que forman parte del “universo habitacional” del artista, pues todas se engloban en unas constelaciones que definen las energías activadoras de los signos, en la naturaleza que las rodea.

“...pues que todos ellos hablan el lenguaje arquitectónico que no es el único del protagonista de nuestra sesión de esta tarde”, terminaba diciendo la oradora en su breve introducción, ya que en el lenguaje arquitectónico, es donde se concentran todas esas constelaciones del artista, y como bien se puntualiza, no es el único, puesto que en su creación plástica también aparecen.

“Solemos clasificar las obras de los artistas mediante arbitrios diversos, el recurso a un criterio cronológico, la atención a uno temático... Si el creador trabaja diversas artes, acostumbramos a adoptar un enfoque que considere los medios expresivos de que se vale. Sin embargo, cuando contemplo la colección de mis obras, me parece más certero establecer vínculos entre ellas, por alejadas que estén en el tiempo o por diferentes que sean, como si formasen una constelación de constelaciones”³

En estas palabras de Juan Navarro, se definen muchos de los atributos a comentar sobre la obra de este arquitecto y artista plástico, y no puedo continuar, sin referirme en este punto a dos artistas que de diversas formas, entran a formar parte del mundo imaginario y artístico de Juan Navarro Baldeweg, y en los cuales se refleja el actor desde el interior de esa habitación imaginaria, Marcel Duchamp y Marcel Broodthaers.

Constelación: (Del lat. *constellatio*, -ōnis).

1. f. *Conjunto de estrellas que, mediante trazos imaginarios sobre la aparente superficie celeste, forman un dibujo que evoca determinada figura, como la de un animal, un personaje mitológico, etc.*

Es interesante destacar en esta definición de la Real Academia de la Lengua, las palabras “trazos imaginarios”, y su correspondencia con el concepto a estudiar; porque si regresamos al principio de este capítulo y nos volvemos a preguntar qué tienen en común las obras de Juan Navarro Baldeweg, podremos advertir que lo imaginario es

.....

3 NAVARRO BALDEWEG, Juan, *Constelaciones*, op. cit., pág 11

aquello que las une, pues los conceptos físicos, como la gravedad, el tiempo, la luz, el color, en principio son entes físicos, pero imaginarios, que se ponen en evidencia en el momento que activan los signos que les rodean, creando eso que llamamos transformación de energías.

Durante los primeros años del siglo XX, más concretamente en 1912, tras sus visitas en París a la exposición de los futuristas de la Galería Bernheim –Jeune, la inauguración del Salón de los Independientes, y su viaje a Munich, Marcel Duchamp regresó a París decidido a abandonar su carrera como artista, embarcándose en teorías matemáticas y divagaciones difíciles de entender, que durante los tres años siguientes servirían como antecedentes para la construcción de su futura obra *“El Gran Vidrio”*⁴ a la cual se consagró en absoluto.

Como citaba Duchamp: *“El Gran vidrio es la única cosa que me interesaba...”*⁵ (Fig. 401, Fig. 402)

Y así fue de coherente con sus afirmaciones, ya que durante aquellos años de 1912 a 1915, Marcel Duchamp estableció un conjunto de constelaciones alrededor de su tema principal, un conjunto de obras que exploraban aquello que luego se convertiría en su obra maestra, estas constelaciones llamadas *“ready- mades”*; fueron los detonantes imaginarios de aquella estrella central que atraía todas las energías, como explica Juan Antonio Ramírez en su libro:

“La actividad de Duchamp puede presentarse, pue, como un “sistema solar”, con un astro resplandeciente (la gran obra sobre cristal) y una serie de planetas (los otros trabajos coetáneos) que giran a su alrededor, como si recibieran de él la luz que facilita su explicación. Extrañas y poderosas fuerzas de gravitación rigen los movimientos circulares,

4 La pieza consta de dos grandes hojas de vidrio separadas por una lámina de aluminio en la que ha utilizado elementos como embalajes, papel de aluminio, polvo... Según explica el propio autor la zona superior representa a una mujer que se está desnudando para incitar a sus amantes situados en la zona inferior. Aparece representada junto con la Vía Láctea.

Mientras en la zona inferior nueve hombres: un sacerdote, un mensajero, un soldado, un gendarme, otro policía, un jefe de estación, un criado, un repartidor y un sepulturero; tratan infructuosamente de llegar a su amada. Como si de marionetas se tratase, la dama es capaz de mover a sus amantes con un complejo mecanismo de hilos y alambres pero la barrera que separa a ambos, una gruesa lámina de aluminio, es infranqueable de manera que ambos, la mujer y sus nueve amantes, están condenados perpetuamente a la soledad.

5 CABANNE, Pierre, *Entretiens avec Marcel Duchamp*, P. Belfond, Paris, 1967, pág 119, citado por RAMÍREZ, Juan Antonio, *Duchamp, el amor y la muerte, incluso*, Ediciones Siruela, Madrid, 4ª ed., 2006, pág 25.



Fig. 401 y 402. Marcel Duchamp, *El gran vidrio*, aceite, barniz, lámina de plomo, alambre de plomo y polvo entre dos paneles de vidrio, (277.5 × 177.8 × 8.6 cm), 1915-1923, Museo de Arte de Philadelphia, EEUU. Imagen de Marcel Duchamp con el gran vidrio.

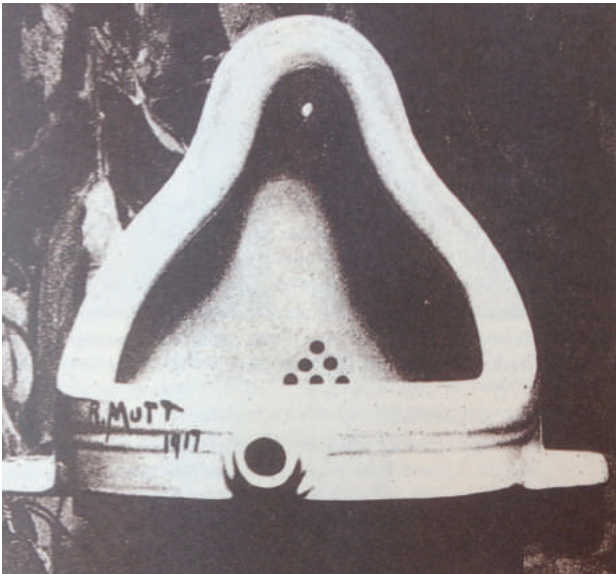


Fig. 403. Marcel Duchamp, *Fuente*, 1917, fotografía de Alfred Stieglitz, presentada en la primera exposición de la Society of Independent Artist que se inauguró el 9 de Abril de 1917 en Nueva York.

las interrelaciones de ese universo de gestos y de "obras", tan típicamente duchampiano.⁶

Incluso si entramos a estudiar aquellos ready-mades, podemos encontrar constelaciones dentro de constelaciones, donde encontramos clasificaciones entres ellos según su grado de rectificación frente a complejidad en el ensamblaje, o si están hechos para mirar, manipular o por el contrario son de manipulación obligatoria, según cita y clasifica en su libro Juan Antonio Ramírez.⁷

GRADO DE RECTIFICACION	3	-Apolinére enameled -Air de Paris -L.H.O.O.Q. -Belle Haleine eau de voilette		-Trois stoppages étalon -Sculpture de voyage
	2	-Pharmacie	-Rueda de bicicleta sobre un taburete de cocina	-A bruit secret
	1	-Porta botella -In Advance of the Broken Arm -Peine -Pliant de voyage -Trébuchet -Porte-chapeau -Fuente		-Why not sneeze Rrose Sélavy?
		1	2	3
COMPLEJIDAD DEL ENSAMBLAJE				

Cuadro núm. 1. Clasificación de los ready-mades según el "grado de rectificación" y la "complejidad del ensamblaje"

6 RAMÍREZ, Juan Antonio, *Duchamp, el amor y la muerte*, incluso, Ediciones Siruela, Madrid, 4ª ed., 2006, pág 26.

7 *Ibidem*, pág 27-28.

<p>READY-MADES PARA "MIRAR".</p> <p>(La acción hipotética por parte del espectador es posterior y trasciende a la materialidad de la obra)</p>	<ul style="list-style-type: none"> - Pharmacie - Apolinére enameled - Air de Paris - L.H.O.O.Q. - Why not sneeze Rose Sélavy?
<p>READY-MADES DE MANIPULACIÓN "RECOMENDABLE".</p> <p>(El espectador puede usarlos si lo desea, pero también puede imaginar los efectos de la acción mirándolos cuidadosamente)</p>	<ul style="list-style-type: none"> • Trois stoppages étalon • Porta botellas • In Advance of the Broken Arm. • Peine • Pliant de voyage • Trébuchet • Porte-chapeau • Fuente • Belle Haleine eau de voilette
<p>READY-MADES DE MANIPULACIÓN "OBLIGATORIA".</p> <p>(El espectador-actor debe manipular o montar el objeto para que éste tenga un funcionamiento "artístico" efectivo)</p>	<ul style="list-style-type: none"> - Rueda de bicicleta sobre un taburete de cocina - A bruit secret - Sculpture de voyage - Ready-made malhereux

Cuadro núm. 2. Grado de exigencia en la manipulación de los ready-mades.





Fig. 404 y 405. Duchamp, Marcel, "Ready-mades", según la clasificación en RAMÍREZ, Juan Antonio, *Duchamp, el amor y la muerte, incluso*, op.cit, pág 28.

1. Ready- mades para mirar: (de arriba a abajo y de izquierda a derecha), "Air de Paris", "L.H.O.O.Q.", "Apolinére enameled", "Why not sneeze Rose Sélavy?", "Pharmacie".
2. Ready-mades de manipulación "recomendable": "Trois stoppages étalon", "Porta botellas", "Peine", "Trébuchet", "Fuente", "Porte chapeau", "Pliant de voyage".
3. Ready-mades de manipulación "obligatoria": "Sculpture de voyage", "Rueda de bicicleta sobre un taburete de cocina", "A bruit secret", "Malhereux".





Fig. 406 y 407. *Constelaciones*, según aparece en NAVARRO BALDEWEG, Juan, *Constelaciones*, op. cit., págs 102 y 103.

1. Constelaciones de luz: (de arriba abajo y de izquierda a derecha), "Paisaje con lluvia de luz, 1989", "Propuesta para el Charles River, 1972", "Cinco unidades de luz", "Espacio expositivo I, 1991", "Paisaje, 1991", "Estructura para luz cenital, 1998", "El estudio de Juan Navarro en el MIT",
2. Constelaciones de gravedad: "Cúpula Palacio de Congresos de Salamanca", "La rueda y el peso", "Sin título, 1964", "Salas del Museo de Altamira", "Aro colgado" "Columpio, 1976".
3. Constelaciones de la mano: "Ventana, 1974", "Instalación CGAC", "Maqueta Palacio de Congresos y Hotel en Mallorca", "Edificio departamental Universidad Pompeu Fabra", "Noche, estructura espacial dibujada, 1998"
4. Constelaciones del tiempo: "Interior II, 1973", "Sin título, 1965", "Museo Altamira", "Vestíbulo Palacio de Congresos de Salamanca", "Vasijas cerámicas"

Por lo que esta clasificación, desde un punto de vista objetual, permite un resquicio en su clasificación surrealista de *object trouvé*, estableciendo unos vínculos de aproximación objetiva, una manera de enlazar el objeto con la idea o manipulación, el concepto revierte en una serie de manipulaciones, instrucciones, juegos mentales, ... de tal manera que me he permitido agruparlos en "constelaciones", tal como presenta su obra Juan Navarro, ya que en el fondo entiendo que son partes de esa habitación imaginaria. (Fig. 404, 405 y Fig. 406, 407)

"En las plasmaciones conceptuales, a la levedad se añadía el epanouissement, una categoría que anudaba los planos mental y físico, el despliegue de las virtualidades creadoras y la dilatación de los medios expresivos, con la vista puesta en aprehender los haces de actitudes y energías que pasan desapercibidas para nuestras miradas y acciones cotidianas, o quedan desapercibidas, con el fin de captar los matices insinuantes de lo infraleve (lo inframine duchampiano)"⁸

Parfraseando al profesor Simón Marchán Fiz en su libro, *Del arte objetual al arte de concepto*, Duchamp que somete el objeto a una descontextualización semántica, cuyo cambio de uso y posición, (ver el ejemplo de la *Fuente* de R. Mutt), promueve la diferencia entre objeto de arte y objeto de uso, añadiendo una consideración adicional a la presentación, ya que el "gesto", considerado como una provocación al concepto y objeto del arte burgués, lleva implícito la elección del objeto y las consecuencias que originan dicha provocación, elevando así a la categoría de arte por la propia decisión y elevación de su creador; cosa diferente ocurre en el arte objetual, puesto que en él, el proceso artístico permite la realización de obras, sin las premisas de los conocimientos manuales, seleccionadas de manera lúdica y selectiva, pero ni los criterios formales ni los contenidos poseen una relevancia decisiva. Por ello y citando al profesor Marchan:

" Y en esta operación (refiriéndose a Duchamp), se convierte en el pionero del arte "objetual" y del "conceptual", en cuanto sostiene al mismo tiempo el polo "físico de la permanencia y el mental" de la elección y metamorfosis significativa."⁹ (Fig. 403)

Dentro del conjunto de los "ready-mades" de Marcel Duchamp, es interesante analizar la exposición que tuvo lugar en el Museo de Arte Contemporáneo de Nueva York en 1953 y en la galería Schwarz de Milán en Junio de 1964, donde por sus características formales y su manera expositiva en la representación, se acerca bastante a las composiciones de "Interiores I a V" realizadas en el M.I.T. por Juan Navarro Baldeweg,

8 MARCHÁN FIZ, Simón, *Del arte objetual al arte de concepto*, op. cit. pág XXXV

9 Ibídem, pág 245.



Fig. 408. Juan Navarro Baldeweg, *Interior II. Piezas de sombra, gravedad y magnetismo terrestre*, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía (MNACRS), 1973.



Fig. 409. Marcel Duchamp, *Ready-mades*, 1964, Galería Schwartz, Milán.



Fig. 410. Marcel Duchamp, *Ready-mades*, 1953, Museo de Arte Contemporáneo, Nueva York.

y "Luz y Metales" celebrada en la Sala Vinçon de Barcelona, recogidas luego en el Museo Nacional de Arte Reina Sofía de Madrid. (Fig. 408, Fig. 409, Fig. 410)

Las habitaciones de Duchamp recrean una habitación imaginaria donde se suceden los elementos que forman parte de la vida del artista, como la recreación de unas constelaciones que se reúnen a lo largo del pensamiento teórico, contiene cinco piezas de muy diversa naturaleza: *Trois stoppages étalon*, (Tres zurcidos patrón, 1913-1914), *À regarder (l'autre côté du verre) d'un oeil, de près, pendant presque une heure* (Para mirar (el otro lado del vidrio) con un ojo, de cerca, durante casi una hora, 1918), *Fresh Widow* (1920), *Chess* (Ajedrez, 1947) y *Stéréoscopie à la main* (Estereoscopia a mano, 1918-1929).

Pero lo importante de estas exposiciones y que permanece oculto es la presentación conjunta de los objetos, ya que adquieren una fuerza mayor que los propios ready-mades por separado, es un display-art, una disposición de elementos que nos dan a entender las distintas actividades de la mente, como si se trataran de pequeños pedazos del córtex cerebral.

Escribe Juan Navarro al respecto a las piezas de esta fotografía:

"Cada una, sin renunciar a su individualidad, adquiere una nueva luz en virtud de la determinación común que les confiere un sentido desconocido: la mente. Todas estas piezas son objetos enrarecidos semánticamente por Duchamp, que hace descarrilar la interpretación que damos de su significado, su uso, su función, su nombre...y aboca a la mente a una situación inesperada. Estas piezas "extraviadas", presentadas simultáneamente, componen, en definitiva, el retrato de una mente, de su estructuras y sus procesos"¹⁰

Todas surgen en tiempos distintos, con significados distintos, pero en conjunto son pedazos del artista a lo largo de una trayectoria temporal de su vida y por tanto vienen ligados los unos a los otros por pequeñas y finas conexiones neuronales que hacen de la habitación un espacio imaginario.

"Unas obras ofrecen pasajes que conducen a otras, dibujándose así figuras como las de las constelaciones que formamos con trazos imaginarios al unir una estrella con otra en la bóveda celeste. Si adoptamos la perspectiva apropiada, detectaremos con facilidad una determinación común, que es la esencia y el propósito de mi obra: hacer visible el espacio, que en su sentido profundo es nada, y compartir esa experiencia. Esa determinación

*común rige las interrelaciones entre pinturas, proyectos, esculturas e instalaciones y pasa y se transfiere de una obras a otras*¹¹

En el ensayo publicado por el profesor Simón Marchán Fiz en el catálogo con motivo de la exposición celebrada en el ICO de Madrid, refiriéndose a la obra de Juan Navarro Baldeweg escribe:

*“Las constelaciones son figuras metafóricas que, a semejanza de cómo se agrupan las estrellas en la bóveda celeste, ponen en orbitas espacio-temporales las obras próximas y lejanas de la misma o distintas artes con el fin de hacer visibles las contaminaciones y los reflejos. Reunidas, configuran una constelación de constelaciones, un Zodíaco artístico.”*¹²

Además propone el profesor Marchán en el mismo texto, proyectar las constelaciones artísticas en el horizonte casi inabarcable de una *poética fenomenológica*, que no es sino la conjunción entre los procedimientos artísticos y su resultado, con las teorías que subyacen a priori en la intervención, como si el artista intentara renacer los objetos desde su concepción, una *epojé*¹³, rompiendo nuestros lazos familiares y distanciándonos de su función conocida. Así el objeto no se concibe desde su función o forma establecida o aceptada, pasando a ser un elemento que mediante su manipulación, puesta en uso, apilamiento, reflexión, adquiere una nueva poética de los signos y activa nuevas fuerzas no encontradas hasta el momento.

Esas fuerzas son las que originan los lazos de unión entre las distintas constelaciones que se suceden a lo largo de una trayectoria temporal y que describe el profesor Marchán, concebidas desde la experiencia, ya que son, muchas de ellas, el resultado de pruebas de laboratorio y ensayos llevadas a cabo en las distintas ramas de las artes, revisadas posteriormente en nuevas propuestas y a su vez generadas artísticamente desde una poética hussleriana.

11 NAVARRO BALDEWEG, Juan, *Constelaciones*, op. cit., pág 14.

12 MARCHÁN FIZ, Simón, “Constelaciones: una poética fenomenológica”, *Catalogo ICO*, op. cit. pág 7.

13 En la fenomenología de Husserl, el concepto de epojé se redefine de una manera más radical, como un cambio fundamental de actitud no sólo respecto al conocimiento y a las teorías ya existentes, (lo que se aparenta a la suspensión del juicio) sino también frente a la realidad misma, cambio de actitud que Husserl describe con las imágenes de “poner entre paréntesis”, de «desconexión» de la cotidianeidad. Esta sería un presupuesto del método para llegar a lo que Husserl denomina reducción fenomenológica.

"Navarro Baldeweg muestra grandes sintonías y afinidades de sensibilidad no sólo con el mundo del arte, sino, tal vez sin darse cuenta de ello, con una corriente de pensamiento bien conocida durante el siglo XX: la fenomenología."¹⁴

Bien es conocida esta corriente impulsada por Esmund Husserl¹⁵, y el fenomenólogo francés Maurice Merleau Ponty, donde en su libro *El ojo y el espíritu*, establece las energías invisibles y la importancia de la visión, el saber mirar con otros ojos, como dice Juan Navarro Baldeweg.

14 MARCHÁN FIZ, Simón, "Constelaciones: una poética fenomenológica", *Catalogo ICO*, op. cit. pág 16

15 Esmund Husserl, (Prossnitz ,Moravia, 1859 - Friburgo, Alemania, 1938) ha fecundado sin duda amplia y profundamente casi toda la filosofía continental europea de esa centuria. En torno a él se reunió un grupo de jóvenes filósofos, al que sucedieron pensadores individuales de la talla de Martin Heidegger (1889-1976) y muchos otros, incluso tras su muerte mediante su impresionante legado póstumo.

Ésta se apoya ciertamente en la experiencia, pues el racionalismo idealista no es menos arbitrario e infundado que el psicologismo, pero no se limita a constataciones empíricas sensibles, sino que descubre además contenidos y leyes intrínsecamente necesarios. Una psicología que, además, identifica su propio objeto no en los procesos orgánicos, sino en las vivencias, cuya peculiaridad es que poseen intencionalmente esos contenidos objetivos. Dichos contenidos y leyes, por ejemplo, de la lógica o de las matemáticas, pero también los conceptos fundamentales de la ética, poseen inteligibilidad y legalidad por sí mismos, con independencia de las condiciones empíricas de los actos en los que aparecen; esto es, tienen una esencia o consistencia ideal, apriórica, respecto a la experiencia. Ciertamente, descubrimos y percibimos ese sentido en la experiencia, pero se descubre en el contenido de ésta, y no en su mera facticidad, ni tampoco proyectada —al modo kantiano— por nuestro modo de pensar. Por eso, el sentido fenomenológico de la expresión "a priori" difiere radicalmente del kantiano: lo a priori es lo pensado, no el pensar.

Husserl establece una conexión indisoluble entre la conciencia y su objeto, la llamada correlación universal objeto conciencia. Habiendo tomado la noción de intencionalidad de su maestro Franz Brentano, Husserl se percató de que por un lado no puede concebirse ninguna vivencia de conciencia aislada o separada del objeto al que está dirigida, al que apunta intencionalmente (y que, en principio, no es el objeto sino el objeto intencional), pero que también, por otro lado, y por lo menos en lo que respecta a su sentido, tampoco el objeto era autónomo o independiente de la conciencia, que es la única fuente dadora de sentido.

Así pues, en el corazón de la fenomenología se halla el convencimiento de que en la experiencia pueden encontrarse verdades necesarias; o dicho de otro modo, que en la conciencia de nuestro vivir podemos descubrir —gracias a la intencionalidad— esencias y sentidos ideales e intemporales. Frente al naturalismo materialista o vitalista (de las ciencias naturales o de ideologías dominadoras) y al racionalismo que pretende imponerse ciegamente (como el hegeliano), pero también frente a la actual posmodernidad cínica, la fenomenología apuesta decididamente por la inteligibilidad y por la posibilidad del conocimiento suprasensible, tanto para comprender el mundo como para dirigir la vida. La fenomenología dedica todo su empeño a extraer esa inteligibilidad ideal de la única cantera en donde puede encontrarse: de la vida de la conciencia. Apuesta y empeño que conecta directamente con la esencia misma de la filosofía tal como la entendieron Sócrates y tantos otros con y a partir de él.

SÁNCHEZ-MIGALLÓN GRANADOS, Sergio, *Fenomenología*, en Fernández Labastida, Francisco - Mercado, Juan Andrés, (editores), *Philosophica: Enciclopedia filosófica on line*.

URL: <http://www.philosophica.info/archivo/2014/voces/fenomenologia/Fenomenologia.html>.

"Luz, iluminación, sombras, reflejos, color, todos estos objetos de la investigación no son por completo seres reales, solo tienen, como los fantasmas, existencia visual. No están sino en el umbral de la visión profana, no son vistos comúnmente. El mirada del pintor les pregunta cómo se toman entre sí para hacer que de pronto haya alguna cosa, y a esta cosa para componer ese talismán del mundo, para hacernos ver lo visible."¹⁶

Nos muestra una reflexión acerca de los medios por los cuales los objetos nos permitan ver lo invisible, a través de los mecanismos de la visión, la reflexión, el horizonte, la memoria, la mano, el cuerpo, la perspectiva, basados en experiencias fenomenológicas.

"Porque la profundidad, el color, la forma, la línea, el movimiento, el contorno, la fisonomía, son ramificaciones del Ser, y porque cada uno puede traernos todo el ramo... nunca está excluido que el pintor retome uno de los emblemas que había descartado, por supuesto haciéndolo hablar de otro modo."¹⁷

El arquitecto cántabro revisa situaciones de tiempos pasados, como cuando era niño, que estaba jugando con las bellotas en un bosque, sentado bajo un árbol, cerca de la casa donde veraneaba, y al hacerse de noche, su madre fue a buscarlo, Juan, le llamó desde lo lejos, y entonces se dio cuenta de que el espacio se dividió¹⁸. Son experiencias, o como la que se adivina en el ensayo de "la copa de cristal", que se revisan desde el espacio imaginario del artista desde los fenómenos de la experiencia, la consciencia, y sirven en la creación de su obra plástica, siendo el punto de partida, el comienzo de la pincelada, la línea o la acción de la mano.

"Navarro Baldeweg desgrana-desde la intuición artística más que desde el pensamiento-un rosario de categorías conceptuales y figuras aclimatadas en una estética fenomenológica, ahora cobijadas bajo el manto de su propia poética... no obedeciendo a complicidades directas, pero sí a indirectas, así como una genealogía retrospectiva en la formación artística que siempre reconoce."¹⁹

.....

16 MERLEAU PONTY, Maurice, *El ojo y el espíritu*, ediciones Paidós, Barcelona, 1985, pág 23.

17 *Ibidem*, pág 67.

18 NAVARRO BALDEWEG, Juan, "Autobiografía Intelectual", conferencia-coloquio impartida por Juan Navarro Baldeweg y Francisco Calvo Serraller, op.cit.

19 MARCHÁN FIZ, Simón, "Constelaciones: una poética fenomenológica", *Catalogo ICO*, op. cit. pág 16.

Los ojos nos aportan una visión fisiológica de lo que ocurre, pero el cuerpo no es un objeto meramente pasivo, reacciona ante unos impulsos según un patrón de comportamiento prestablecido según unos circuitos nerviosos complejos, activados según unas coordenadas especiales donde suceden las cosas, y así las percibimos en función de la experiencia que tenemos de ellas, siendo este juego de relaciones y activación de los signos uno de los patrones que nos define la obra de Juan Navarro Baldeweg, patrones de energía que debemos ser capaces de entender y analizar y que se encuentran enlazando las constelaciones del artista dentro del universo imaginario que recoge toda su obra.

“Que el espacio sea nada no significa que sea falta o privación. Con esa caracterización me refiero, más bien, al vacío que circunscribe, rodea, sostiene o funda las cosas y que, por tanto, no está determinado por ellas. El espacio carece de cualidades. Sus propiedades se explican por lo que sucede en él: la luz, la gravedad, la mano que se expresa, el tiempo. . . , y por nuestra experiencia vinculada a esas coordenadas esenciales en las que se alojan las cosas y que se alojan en las cosas. Cada una de ellas designa una determinación común a las otras que las muestran, las representan, las activan. . . , afinando así nuestra percepción.”²⁰

El 28 de Septiembre de 1968, un artista Belga, Marcel Broodthaers, inauguro en su domicilio en Bruselas, un museo, el “Muse d’art Moderne, Departement des Aigles, Section XIXeme Siecle”, que consistía en grandes cajas de embalaje, cajones vacíos y pales esparcidos por el interior, un camión de transporte situado tras la ventana y postales con pinturas de artistas franceses del XIX pegadas con celo en la pared. (Fig. 411, Fig. 412)

En el Museo, en la sección figuras, todas y cada una de las piezas iban acompañadas de un cartel donde aparecía inscrita la referencia “Fig. 0”, “Fig. 1” o “Fig.2” y la frase “Esto no es una obra de arte”. (Fig. 414)

Semejante catalogación invitaba obviamente a leer el conjunto como una reflexión en torno a los planteamientos contrapuestos de Magritte y Duchamp, es decir la negación de la imagen y del lenguaje en cuanto a representación, por un lado, y el carácter performativo de la actividad del artista por otro.

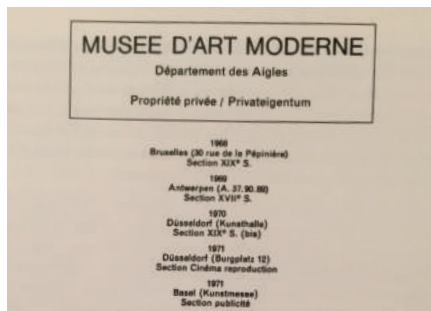


Fig. 413. Catalogo documenta 5: *Befragung der Realität Bildwelten heute, (El cuestionamiento de la realidad las imágenes de hoy)*, Documenta GmbH, Kassel, 1972.



Fig. 411 y 412. Imágenes de la inauguración "Muse d'Art Moderne, Departement des Aigles, Section XIXeme Siecle", en el estudio de la 30 Rue de la Pépinière en Bruselas, donde se aprecia a Marcel Broodthaers (con chaqueta clara en primer término, primera imagen) y en la segunda a Johannes Cladders¹ con chaqueta oscura, 28 de Septiembre de 1968.

.....

1 Cladders, Johannes, (Krefeld , 14 de septiembre de 1924 -6 de febrero de 2009) fue un crítico de arte alemán, comisario, artista y director del Museo de Mönchengladbach. En 1967, en Mönchengladbach, asumió la dirección de los museos de arte municipales, antes el viejo museo en Bismarck Street (1982-1985), y posteriormente el nuevo Museo Abteiberg, que adquirió una reputación a nivel nacional e internacional como un centro de arte del siglo XX. Se le considera el descubridor de Joseph Beuys , George Brecht , Robert Filliou y Jannis Kounellis. Se convirtió en el guardián oficial del Pabellón de Alemania en la Bienal de Venecia: en el año 1982 con el trío Gotthard Graubner, Hanne Darboven y Wolfgang Laib y en 1984 con AR Penck y Lothar Baumgarten.

Más adelante toda esa parafernalia del museo lo convierte en un ready-made, otra habitación imaginaria, donde construye una habitación, en la cual se ve escrito en la pared, aquellas palabras que parecen repetir lo que el artista está pronunciando en su discurso, referidas al mundo del arte que Broodthaers ha trasladado sobre ellas con un gesto que revela la influencia de Mallarmé, en concreto, de su concepción de libro como palabras movilizadas que se reflejan unas en otras fraguando diversos sentidos y campos semánticos, como si las paredes tuvieran la capacidad de retratar las palabras.

Al fondo podemos ver una par de ventanas que en lugar de vidrios, disponen de unas láminas de cuero negro como la *Fresh Widow*, homenaje a su mentor Duchamp. (Fig. 415)

Pero lo que más importa aquí, es que el contenido semántico es vago, no es muy preciso, lo que es propio de la poesía, ya que la presentación simple de objetos crean un campo semántico, pero no se cierra, deja la libre la interpretación de aquel sujeto que lo está viendo.

Esto ocurre también en la obra de Juan Navarro, *La columna y el peso*, el hecho de colocar allí ese pequeño elemento junto a la basa de la columna, hace que se empiecen a generar distintas interpretaciones del mismo, que si Goliat y David, que si la estética de la columna, etc... el propio display-art origina que se activen los signos, pero su sentido no es exacto, es vago, no se cierra el círculo, empieza una y otra vez, como el "uroboro". (Fig. 416)

En otra de las obras de Marcel Broodthaers, *Elogio del sujeto*, vemos una serie de objetos cotidianos reunidos en una mesa, presentados por unas etiquetas, que son parte de un poema de Mallarmé²¹, en ella encontramos un claro ejemplo de display art de ready-mades, en el que el campo semántico se estrecha y uno ve la biografía de un sujeto. (Fig. 417)

.....

21 Stéphane Mallarmé (París, 1842 – Ibidem, 1898) fue un poeta y crítico francés, uno de los grandes del siglo XIX, que representa la culminación y al mismo tiempo la superación del simbolismo francés. Fue antecedente claro de las vanguardias que marcarían los primeros años del siguiente siglo. Mallarmé creó poemas cerrados en sí mismos, lejos de cualquier realismo, donde el sentido proviene de las resonancias. En su poesía las sonoridades y los colores juegan un rol tan importante como los sentidos cotidianos que tienen las palabras, lo cual hace su traducción realmente difícil. Según algunos autores, Mallarmé es el creador de un impresionismo literario (escribió que su intención era «pintar no la cosa, sino el efecto que produce», por lo cual el verso no debía componerse de palabras, sino de intenciones, y todas las palabras borrarse ante la sensación).

Una tirada de dados jamás abolirá el azar (Un coup de dés jamais n'abolira le hasard, 1897), es su última obra y la más experimental.



Fig. 414. Musée d'art Moderne, Département des Aigles, Section des Figures, 1972.



Fig. 415. Broodthaers, Marcel, *La salle blanche*, Instalación, La Collection du Centre Pompidou, Musée national d'art moderne, Paris, 1973.



Fig. 416. Navarro Baldeweg, Juan, *La columna y el peso*, fotografía, Gelatinobromuro de plata/ papel, (89,5 x 68 cm), Colección del Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía (MNCARS), 1973.



Fig. 417. Broodthaers, Marcel, *Eloge du sujet*, Instalación, Colección del Museo de Arte Contemporáneo de Barcelona (MACBA), 1974.

Un ejemplo de display art en la obra de Juan Navarro Baldeweg, lo encontramos en *La Mesa*, presentada en el Museo Nacional Reina Sofía de Madrid en 2006, y en la Fundación Museo Jorge Oteiza, con motivo de la exposición "Grávido o liviano" en 2011, una tabla de pino de Oregón de 200 x 225 cm, donde se colocan 31 esculturas independientes de la serie "Gravedad y Equilibrio" dispuestas en el tablero, presentan esa constelación de signos que activan las energías del entorno. (Fig. 418, Fig. 419)

1. (y 2) *Dados y Dados inclinados*, 1973-1999, bronce (dos unidades), 3. *Dados inclinados de oro*, 1973-1999, madera dorada con pan de oro, 4. *Dados de oro*, 1973-1999, madera dorada con pan de oro, 5. *Escalera*, 1973-1999, bronce patinado en verde, 6. *Gordita*, 1973-1999, madera y soporte metálico, 7. *Rueda y peso*, 1973-1999, cuña y rueda de bronce, cuerda y contrapeso de latón, 8. *Gotas*, 1973-1999, madera dorada con pan de oro (tres unidades), 9. *Cuchillo*, 1973-1999, madera de pino de Oregón, 10. *Pato*, 1973-1999, bronce patinado en blanco y soporte de pino de Oregón, 11. *Dos pesos*, 1973-1999, bronce y latón, 12. *Gota*, 1973-1999, madera de pino de Oregón, 13. *Pirámide*, 1973-1999, madera y soporte metálico, 14. *Conos en cerezo*, 1973-1999, madera y soporte metálico, 15. *Conos de bronce*, 1973-1999, bronce y soporte metálico, 16. *Caparazón*, 1973-1999, bronce patinado en blanco y soporte metálico, 17. *Conos en cerezo con chaflán dorado*, 1973-1999, madera, pan de oro y soporte metálico, 18. *Escuadra*, 1973-199, latón patinado en verde y soporte metálico, 19. *Rueda en equilibrio*, 1973-1999, madera, bronce, cuerda y plomo, 20. *Jarro*, 1973-1999, bronce patinado en blanco y soporte metálico, 21. *Conos de bronce con chaflán dorado*, 1973-1999, bronce y pan de oro, 22. *Marea*, 1973(original)/2009 (recreación), metal, madera, cera y cuerda, 23. *Aro de bronce*, 1973-1999, bronce pulido y soporte metálico, 24. *Aro dorado*, 1973-1999, latón patinado con pan de oro y soporte metálico, 25. *Aro trenzado*, 1973-1999, latón patinado en verde y soporte metálico, 26. *Ocho*, 1973-1999, latón patinado en verde y soporte metálico, 27. *Luna*, 1973-1999, refractario y soporte metálico, 28. *Luna azul*, 1999, chamota pintada y soporte metálico, 29. *Viga de piedra de seis piezas*, 2006, mármol y soporte metálico, 30. *Luna azul (1)*, 1999, chamota pintada y soporte metálico, 31. *Viga de piedra blanca*, 2006, mármol y soportes metálico y de madera, 32. *Mesa expositiva*, 2004, madera de pino de Oregón y arce americano.

Cada una de ellas responde a una activación de los signos que Navarro Baldeweg incorpora en su habitación imaginaria y que resumen la actividad del artista desde sus inicios. Como si de un bodegón se tratara, pues en las naturalezas muertas de los pintores de principios de siglo, ya encontramos estas pretensiones de mostrar un acontecimiento a través de los objetos que en ellos se plasman.

La mesa siempre ha sido parte de la pintura, desde tiempos inmemoriales, se representa en muchas ocasiones, bien como elemento decorativo, como base de apoyo a una naturaleza muerta, como sustento de pinceles y botes de los artistas plásticos, como en propia obra de arte, como la *Mesa de los pecados capitales*²² de El

.....
22 El pintor representa cinco círculos sobre un fondo negro. Los cuatro más pequeños, situados en los ángulos, muestran las postrimerías de la vida: Muerte, Juicio, Infierno y Gloria. El círculo central, más grande que los anteriores, semeja un ojo, en cuya pupila aparece Cristo Varón de Dolores y la frase "Cuidado, Cuidado, el Señor está mirando" y los Siete Pecados Capitales en su anillo exterior reproducidos como escenas de género con las costumbres y los vicios de la época.



Fig. 418. Navarro Baldeweg, Juan, *La mesa*, Instalación, materiales diversos, 216 x 950 x 200 cm, Colección del Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía (MNCARS), 1974.

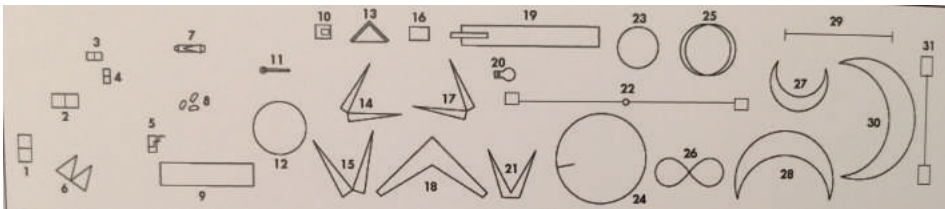


Fig. 419. Planta de la Mesa.

Bosco, que también está organizando una serie de constelaciones girando en torno a una mayor que es el centro de energía, al igual como comentábamos en los mandalas tibetanos; las mesas de Broodthaers y Baldeweg se convierten en una habitación, donde se colocan las experiencias vividas, las constelaciones, que narran la historia de aquel que la está mostrando, la mesa es el suelo de las manos, donde se apoya uno para comer, charlar, dejar las cosas después del largo día de trabajo, en las imágenes anteriores, la mesa se convierte en suelo, en paredes y techo, adquiere una nueva dimensión y el espacio se hace plano, ya que contiene todo aquello que se engloba en la habitación del artista, a la vez que se muestra como pedestal duchampiano, o como poesía escrita de Mallarme, narrando una historia enlazada por redes de energía. (Fig. 420)

Una de las obras que más llama la atención al maestro Baldeweg, es un cuadro pintado por Torrentius²³ *Naturaleza muerta con bridas*, que es el único cuadro que se conserva del pintor, un pintor atormentado y con una historia muy peculiar; en la pintura se hace una alegoría a la templanza, en el sentido a que se puede describir una mesa que contiene dos recipientes con líquidos, a la derecha, un jarro barrigudo, de barro, de un marrón intenso y cálido, en el centro una copa de vidrio macizo, llamada *romer*, llena de líquido hasta la mitad y a la izquierda, un jarro de estaño, de un color gris plata con tapa y pitorro y que vienen a expresar las energías opuesta o enfrentadas, y donde en el papel colgado se intenta expresar lo que se aprecia en la mesa, aunque tampoco es muy cierto, es bastante vago, se lee lo siguiente:

“Lo que existe fuera de medida, encuentra su triste final en el exceso.”

Podíamos entender que en un recipiente tenemos agua y en el otro vino, como indicando que el exceso de ambos líquidos, fuera de medida, te llevan a un triste final, de ahí las bridas para sujetar dicho exceso. Es todo un ejemplo de display-art.

En el fondo, como antes he descrito, es un sentimiento vago, cada uno entenderá un significado distinto en la composición, una historia que contar, un campo semántico por descubrir, de ahí lo interesante de la composición. (Fig. 421)

.....

23 Johannes (Jan) Symonsz van der Beeck (1589-1644) fue un pintor holandés también conocido por su alias Johannes Torrentius (“Torrentius” es el equivalente latino del apellido Beeck).

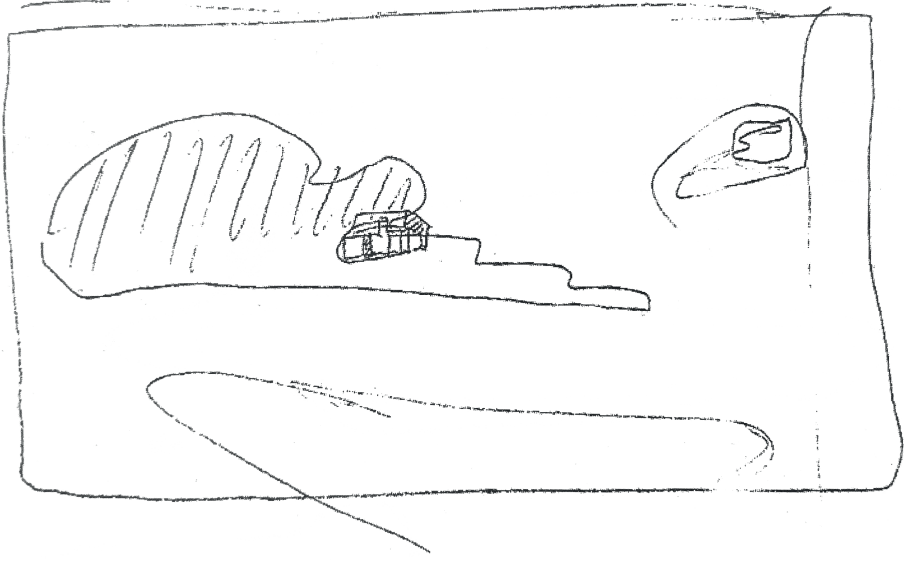
A pesar de su reputación como maestro especializado en naturalezas muertas, sobreviven pocas pinturas suyas, ya que sus obras fueron objeto de destrucción después de ser acusado de creencias satánicas y ateas y de pertenecer a la orden Rosacruz. Fue torturado y condenado a prisión por blasfemo hasta que un gesto de gracia por parte del rey inglés Carlos I, admirador suyo, le permite dejar el país rumbo a Inglaterra.



Fig. 420. El Bosco, *Mesa de los pecados capitales*, 120 cm x 150 cm, 1450 – 1516, Museo Nacional del Prado, Madrid, España.



Fig. 421. Johannes Torrentius, *Naturaleza muerta con brida*, oil on panel, 52 x 50.5 cm, 1614, Rijksmuseum, Amsterdam.



5

Una casa para Juan Navarro Baldeweg

Una casa para Juan Navarro Baldeweg

392

*Para mí un cuadro es una ventana que mira hacia algo externo;
la cuestión es: ¿hacia qué?*

André Breton

En el año 1976, el arquitecto Juan Navarro Baldeweg, obtuvo el tercer premio en el concurso Schinkenchiku Residential Design Competition, organizado por la revista Japan Architecture, cuyo tema era el diseño de una "Casa para una intersección". En su propuesta, Navarro Baldeweg plantea la idea de una vivienda para el artista Marcel Duchamp, retratado por el arquitecto en un dibujo en el que le vemos bañándose en la piscina junto al escultor Constantin Brancusi y Mary Reynolds, amiga de ambos y relacionada muy de cerca con los surrealistas (exponentes artísticos cercanos a las obras de Juan Navarro). (Fig. 422, Fig. 423)

La casa estaba diseñada, de tal forma que se incorporaban en ella, algunas piezas del artista, dotándolas de un uso, algo muy lejano del verdadero concepto del ready-made, recuperando así su significado semántico, destruido por el artista francés. Así *Rueda de bicicleta* servía para girar una noria situada en la parte exterior de la vivienda, la puerta *Gradiva*, comunicaba la cocina con el estudio, en la fachada exterior las piezas como la *Fresh Widow* y *Bagarre d Austerlitz*, volvían a adquirir su concepto de ventanas, el taburete con la rueda se convierte en una noria que hacía correr el agua, etc... con lo que se volvía a rectificar el ready-made, bajo la lógica clásica de que una doble negación que se convierte en una afirmación, como recuperar un uso perdido, una función perdida. (Fig. 424, Fig. 425)

Como se puede observar en los planos que se acompañan, el concepto formal y arquitectónico de la vivienda se reduce a su funcionalidad y a convertir la arquitectura en una caja de resonancia. Desde el punto de vista de las sinergias, sería como introducirse en la cabeza de Marcel Duchamp, donde interiormente se activan los signos que posteriormente se convertirán en las huellas de identidad del maestro Baldeweg.¹

.....
1 Ver las *Actas del XIV Congreso Internacional de Expresión Gráfica Arquitectónica*, celebrado en Oporto, 2012, y la comunicación de LORENZO CUEVA, Covadonga, "Los dibujos de Juan Navarro Baldeweg para el Schinkenchiku Residential Design Competition", Escuela Técnica Superior. Universidad CEU San Pablo, donde se analizan en profundidad los mecanismos que emergen en el diseño de la casa.



Fig. 422. Juan Navarro Baldeweg, *Casa para una Intersección*, dibujo lápiz de color, 1976



Fig. 423. (de izquierda a derecha), Constantin Brancusi, Marcel Duchamp y Mary Reynolds, en Villefranche, Francia 1929.



Fig. 424. Marcel Duchamp, *Fresh Widow*, 1920, MOMA, Nueva York, EE.UU.



Fig. 425. Marcel Duchamp, *Rueda de bicicleta*, 1951, MOMA, Nueva York, EE.UU. (*Tercera versión, después de perderse el original de 1913).

En las conferencias celebradas en la Universidad Menéndez Pelayo de Santander, durante los cursos de verano de 2014, en la ponencia del arquitecto santanderino, titulada “Una casa dentro de otra”, se aborda el tema del concurso, y se analiza la disposición formal de la vivienda, entendida ésta como un objeto dispuesto en un emplazamiento y con una orientación determinada, sin entrar a valorar su aspecto formal o constructivo pero entrando más profundamente en la concepción semántica de la propuesta, comparando únicamente su semejanza formal con el diseño del pabellón sueco para la exposición en París de 1925, donde se puede apreciar, en la composición de la fachada Sur, la analogía existente entre ambas; una composición de tres vanos entre pilares exentos, creando un gran espacio porticado, abierto hacia el elemento de la piscina². (Fig. 426, Fig. 427, Fig. 428)

Este capítulo no pretende comparar ni competir en el diseño arquitectónico de este gran arquitecto de nuestra época, sino llamar la atención sobre los aspectos esenciales que marcan la interrelación entre las artes. Influencias lejanas en la concepción artística, que surgen durante el proceso creativo y son comunes en las diferentes ramas del arte. Son como residuos que quedan olvidados en el subconsciente, pero que a la larga florecen con una fuerza tal, que deciden el devenir creativo de sus creadores.

La intensa búsqueda del arquitecto durante el desarrollo de su actividad profesional, de la manera de cómo representar las energías físicas del exterior en la obra artística, ha llevado a Juan Navarro Baldeweg, desde sus inicios, a una vasta producción en los campos de la escritura, la pintura, escultura o arquitectura, que unifican su génesis en la activación de esos signos, aquello que llama la atención al espectador que lo contempla y lo sitúa en el espacio real.

Juan Navarro Baldeweg, no es moderno, ni sigue las modas, no tiene intención de ser una estrella fugaz y resplandeciente en el universo artístico en el que está inmerso, quiere encontrar ese final a toda una trayectoria que arranca en los años 70 y aún no ha finalizado, como el mismo comenta:

“Llegar a encontrar la casa de las casas, la casa que contiene todas las casas, tal como Mallarmé buscaba el libro de los libros”³

2 Encuentro Artes, Letras y Ciencias: creadores santanderinos. Juan Navarro Baldeweg: metáfora y visión, Universidad Internacional Menéndez Pelayo, op.cit.

3 Ibidem..

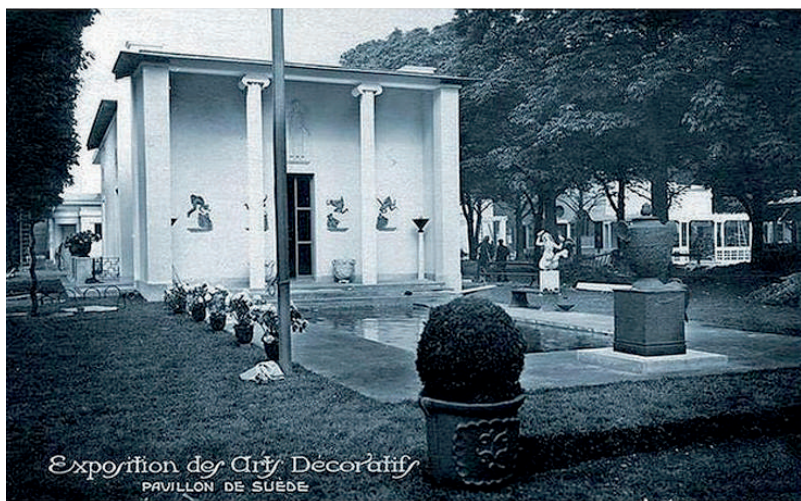


Fig. 426. G.Bergstein, Pabellón Sueco. Exposición Internacional, París, 1925

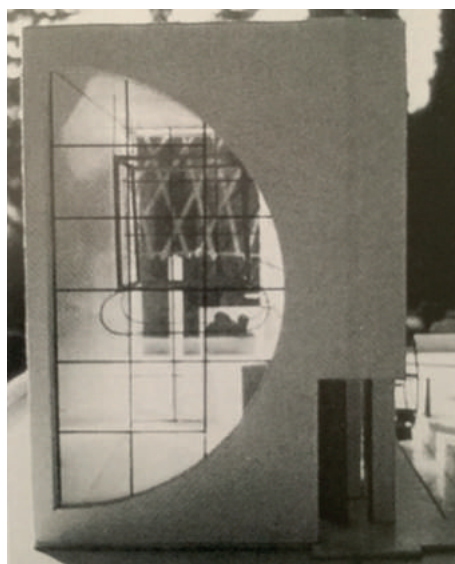
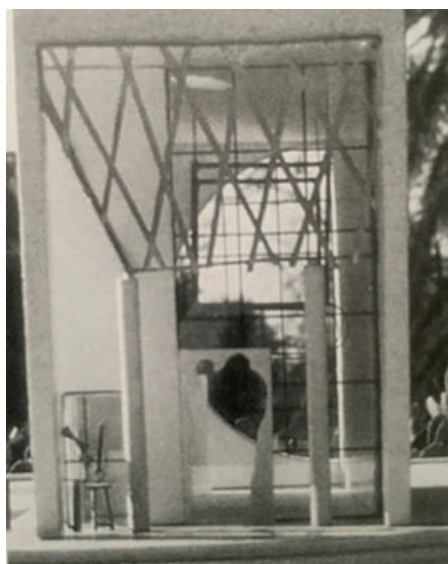


Fig. 427 y 428. Maqueta para la "Casa para una intersección", 1976

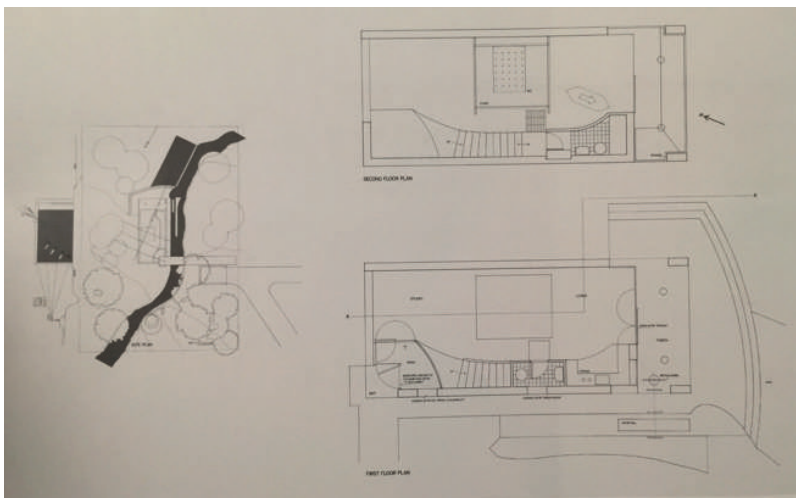


Fig. 429 y 430. Planos de la "Casa para una intersección", 1976

Juan Navarro Baldeweg, habla en sus conferencias de las “Constelaciones” como la recopilación de todos aquellos trabajos, bien sean escultóricos, pictóricos o arquitectónicos que han rodeado y rodean su vida profesional; y los junta en su habitación imaginaria, como proyectó en la casa de Duchamp, en su universo cerebral, al fin y al cabo en sus experiencias, son pedazos del córtex cerebral que en algún momento se juntan ofreciendo un paisaje que lejano en sus concepciones teóricas resulta sorprendente apreciar, pero que juntos a posteriori, tienen mucho en común, y trasladan al espectador de una a otra disciplina artística, configurando un relato común, homogéneo y coherente, como una biografía.

La idea que se plasma en este capítulo, esta “Casa para Juan Navarro Baldeweg” es más bien onírica, de cuento, o de lo que creo que podría ser un deseo para su creador, por eso aquí no vamos a hablar de arquitectura, de pintura ni escultura, vamos a hablar de deseos, de intenciones y de un lugar imaginario donde el hombre se siente creador del universo que le rodea.

Volviendo al concurso de 1976, en la fachada Norte de la propuesta, distinguimos una ventana en forma de “D”, de Duchamp, una ventana que recibe la luz universal como llama Juan Navarro a la luz de Norte, y que el arquitecto, recuperando su discurso semántico, coloca acompañando a la *Fresh Widow* y a *Bagarre d Austerlitz*, las tres únicas ventanas del proyecto; este concepto de ventana, aparece en alguna de las obras de Juan Navarro ofreciendo un objeto que va más allá de su concepción semántica. Al igual que el escultor francés, Navarro Baldeweg concibe la ventana como un elemento importante en la obra de arte, como un lienzo donde se muestra el paisaje y que lo enmarca, así nos lo demuestra en la ventana de la Casa de la Lluvia en Lierganés, en el porche de su casa en Xaló, en la pieza *Ventana* de 1994, o en las diferentes pinturas que realiza del paisaje Alicantino, todas ellas quieren captar lo exterior, decir algo más de lo puramente formal. (Fig. 431, Fig. 432)

Hablando de las ventanas de su casa de Xaló (Alicante), donde el arquitecto se construye su lugar para evadirse y pintar, cabe centrarse en el estudio que el arquitecto Ricardo Devesa realiza en su Tesis Doctoral sobre las mismas, donde analiza la disposición de dichas ventanas colocadas en el patio donde se sitúa el algarrobo, que define de la siguiente manera:

“Sobre dicho patio se abren, además de las ventanas horizontales del puente (refiriéndose a la pieza que une las dos construcciones preexistentes), otras dos ventanas en los testeros de los dos volúmenes que relaciona: una ventana de proporción cuadrada y situada cerca de la esquina de la cocina, sobre el fregadero; la otra, un hueco vertical del tamaño de una puerta, situada en el rincón interior del rellano de la escalera que conduce a los dormitorios. Estos huecos que se horadan igualmente hacia el patio del algarrobo logran

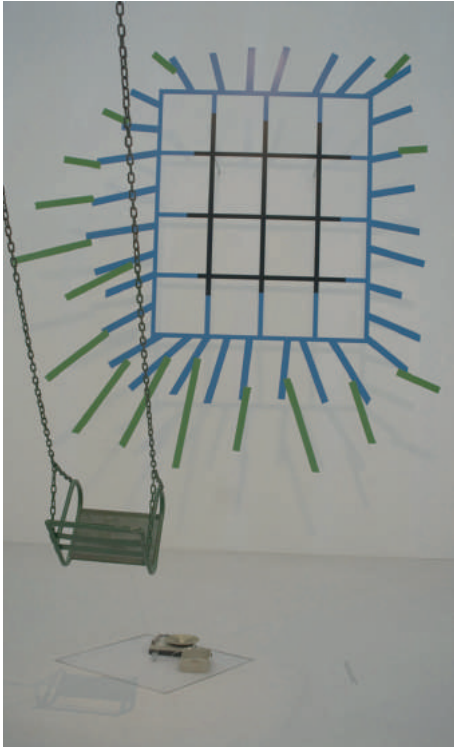


Fig. 431. Juan Navarro Baldeweg, *La ventana*, Original 1975, Edición 1994, Aluminio pintado, 280 x 280 cm, MNACRS, 2013, Madrid.



Fig 432. Juan Navarro Baldeweg, Imagen de la ventana de la "Casa de la Lluvia", 1979, Fachada Este, Liérganes, Santander, 2013.

que, durante el recorrido interior de un lado a otro de la casa, el árbol esté presente a través de distintos marcos: apaisado en el puente- por ser un lugar de tránsito-, cuadrado en la cocina-espacio de trabajo estático-, y vertical en el rellano de la escalera- un espacio de transición-, lo cual conduce a los dormitorios.”⁴ (Fig. 433, Fig. 434)

Quizás el elemento de ventana como lienzo o lugar a donde mirar tenga semejanzas apriorísticas con el concepto del artista belga Renne Magritte, en cuyos cuadros el cristal de la ventana asemejaba un lienzo en el que pintar, al motivo clásico de “un cuadro dentro de otro cuadro”, y así lo plasmó en alguna de sus pinturas protosurrealistas, como *La condición humana* / obras donde planteaba una visión del paisaje a través de una ventana, colocando en medio un lienzo pintado que reproducía exactamente el exterior, considerando el cuadro como un escenario teatral, que delata el ilusionismo y el artificio de la representación pictórica.

La ventana es una metáfora del ojo y es también una metáfora del cuadro. La retina, el cristal y el lienzo se confunden a la manera de una ilusión óptica, como un todo, como algo que hay que observar. Magritte referente a este cuadro escribe:

“Ante una ventana, vista desde el interior de una habitación, coloqué un cuadro que representaba exactamente el fragmento de paisaje ocultado por el lienzo, así, el árbol representado en el cuadro escondía el árbol que se hallaba detrás de él, fuera del cuarto. Éste se encontraba simultáneamente, para el espectador, en el interior del cuarto, en el cuadro, y, por el pensamiento, fuera de él, en el paisaje real. De este modo, “esta existencia a la vez de dos espacios diferentes era parecida a la existencia, a la vez en el pasado y en el presente, de un momento idéntico.”⁵ (Fig. 435)

El espectador se encuentra fuera y a la vez dentro del cuadro, en esa habitación con vistas al exterior desde el mismo punto de vista que el pintor, induciendo esa interpretación acerca de la objetualidad de la obra artística, de la dialéctica de la mirada, de cómo ver la realidad que nos rodea, aspectos tratados en capítulos anteriores y que no me paro a analizar.

Lo que aquí me interesa transmitir es la presencia humana, la conexión entre el artista y el observador, esos dos horizontes encontrados en un punto de conexión

4 DEVEESA, Ricardo, *La casa y el árbol: aportes teóricos al proyecto de arquitectura*, tesis presentada en la Universidad Politécnica de Cataluña, Escuela Técnica Superior de Arquitectura, Departamento de Proyectos Arquitectónicos, Barcelona, 2013, pág 143.

5 Citado por ARENAL GARCÍA, M^a Angeles, *Magritte, el cazador de similitudes perdidas: Ambivalencia de la feminidad como genesis de la dialéctica de la Mirada*, Tesis Doctoral, Facultad de Filosofía, Departamento de Filosofía IV, (Teoría del Conocimiento, Estética e Historia del Pensamiento), Universidad Complutense de Madrid, 2013, pág 339.



Fig. 433. Planta de la "Villa Pepa", Xaló, Alicante, 1992-93.



Fig. 434. Imagen de las ventanas en "Villa Pepa", Xaló, Alicante, 1992-93.



Fig. 435. René Magritte, *La condición humana I*, 1933, Óleo sobre lienzo, 100 x 81 cm. Washington, National Gallery of Art.

narrativa. Esta concepción del espectador dentro del cuadro es también analizada por Navarro Baldeweg, en alguna de sus primeras obras donde colocaba al espectador físicamente en el cuadro, en alguna acción pictórica o simplemente contemplándolo, formando parte del objeto. Comenzó con los collages de los años 60 en su primera exposición en la Galería Edurne de Madrid, en el que se acompañaba un texto del autor que establecía ese vínculo entre contemplador y contemplado, que se puede encontrar en el Apéndice 1 de esta Tesis Doctoral; más adelante en sus pinturas del valle de Xaló, coloca en el porche un hombrecillo que saluda o mantiene al espectador atónito mientras contempla al artista encaramarse a una escalera para pintar el *Tríptico de Bizah*, para luego verlo realizar la danza de la pintura en diversos cuadros posteriores que van apareciendo a lo largo de su trayectoria plástica y relacionados con esa arquitectura geométrica y simple, de trazos blancos formando ventanas que relacionan el interior y el exterior, más bien una habitación donde se expresa y sitúa el artista, "la habitación vacante", como podemos apreciar en su cuadro *Utopía entrevista* de 2007. (Fig. 436, Fig. 437 y Fig. 438)

Esta manera de colocar al personaje en el cuadro, desde el mismo punto de vista del espectador, como queriéndole hacer partícipe de la visión que allí se está produciendo, esa manera de introducir al hombre en el paisaje también la podemos observar en alguno de los grabados que el arquitecto alemán, Friedrich Schinkel, realizó en sus viajes a la ciudad de Roma.⁶ (Fig. 439)

En dicha imagen se vuelve a observar el personaje que mira desde su terraza las magníficas vistas de la ciudad de Roma, se encuentra colocado de espaldas apoyado en la balaustrada, y su punto de vista coincide con el del espectador, como ver lo que nosotros estamos viendo.

Friedrich Schinkel en el año 1830 realizó un grabado para el Konzerthaus de Berlín, donde se representa la escena cuyo fondo es la ciudad de Berlín, que a su vez muestra otra vez el teatro desde el exterior, es la idea de que la ciudad está dentro del teatro y el teatro está dentro de la ciudad, hay una relación constante entre el hombre y la ciudad, y en consecuencia con la arquitectura, el hombre forma parte de ella y viceversa, no podemos dejar de abandonar esa conexión tan importante que se produce entre ambas. (Fig. 440)

La idea de proyecto que aquí se plantea, esta "Casa para Juan Navarro Baldeweg" quiere recoger parte de esos anhelos del artista, o de lo que creo que podría ser un breve acercamiento a su obra, e incorpora piezas que se distancian en el tiempo, pero

6 Ver: MARTINEZ MINGUEDIA, Francisco, "Vista desde mi alojamiento", en *EGA, expresión gráfica arquitectónica* nº 17, Universidad Politécnica de Valencia, Valencia, 2011, pp. 90-103.



Fig. 436. Juan Navarro Baldeweg, *Sin título*, 1963, Collage sobre papel, 38 x 55 cm, colección Rafael Moneo.



Fig. 437. Juan Navarro Baldeweg, *Tríptico de Bihzad*, Detalle 1999, Óleo sobre lienzo, 200 x 600 cm, Museo de Arte de Torrelaguna, Madrid.

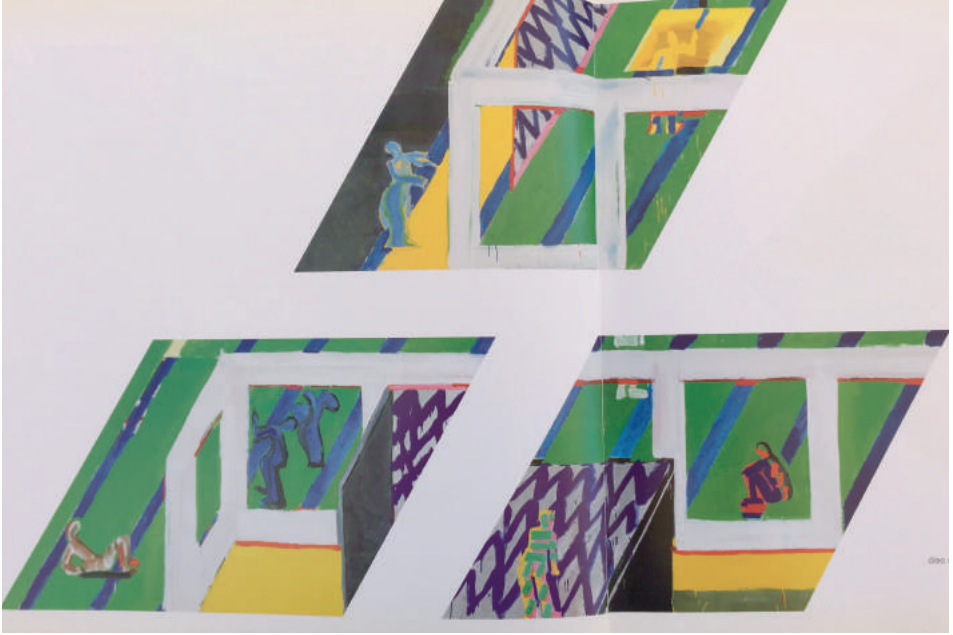


Fig. 438. Juan Navarro Baldeweg, *Utopía entrevista*, 2007, Óleo sobre lienzo, tres piezas de 130 x 240 cm, romboide.

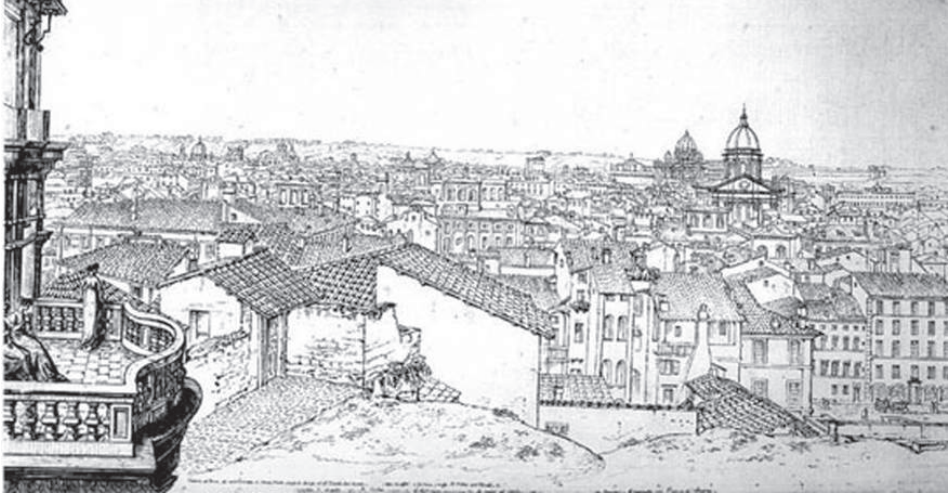


Fig. 439. Friedrich Schinkel, *Veduta di Roma da mia Locanda in Monte Pinso presso la Chiesa di St. Trinità del Monte*, c.1803-1804.

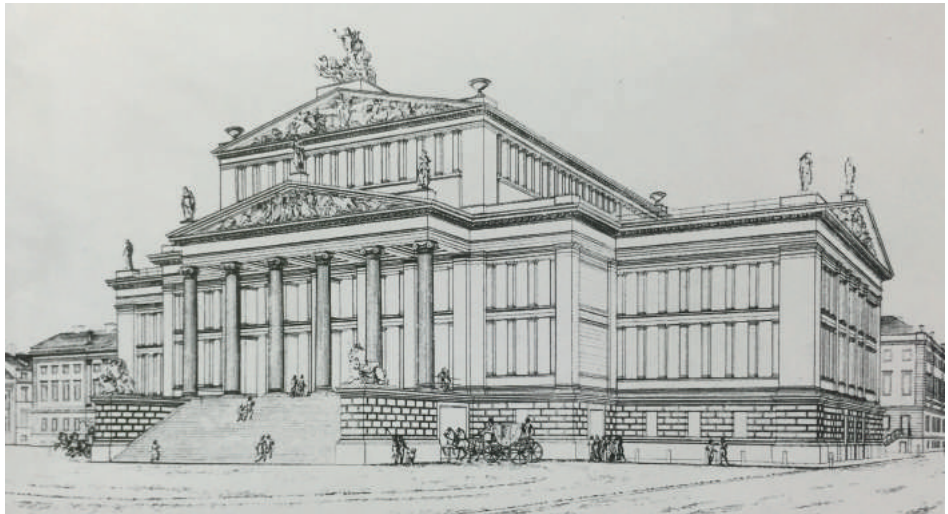


Fig. 440. Friedrich Schinkel, grabados del vestíbulo para el Konzerthaus de Berlín, 1830.

permanecen en la constelación del arquitecto, configurando un mundo imaginario pero a la vez real.

Al igual que ocurre en la propuesta de una "Casa para una intersección", donde la disposición de los elementos convierten a la arquitectura en una "caja de resonancia", en la que se activan las energías físicas para hacerlas visibles, como la luz se hace presente gracias al lucernario donde se desplazan los rayos solares según el transcurso de las horas, como un reloj, la gravedad que se percibe debido al movimiento de la rueda de bicicleta que gira al discurrir el agua a su paso por las palas de la noria, un pórtico en la fachada sur donde se sitúa una celosía garabateada que recuerda la presencia de la elaboración de la mano y sobre todo el agua como variable aglutinadora que determina la presencia del hombre en la naturaleza y la apropiación del territorio, el proyecto que aquí presento de "Casa para Juan Navarro Baldeweg", debería contener en parte estas variables, así como él mismo dice:

"hacer visible el espacio que en su sentido profundo es nada y compartir esa experiencia, esa determinación común que rige las interrelaciones entre pinturas, esculturas e instalaciones y pasa y se transfiere de unas obras a otras"

Para el maestro, toda su obra arquitectónica, pictórica y escultórica se resume en una constelación que recoge la génesis de los distintos mecanismos de activación de signos que han ido surgiendo a lo largo de su trayectoria profesional, una "habitación imaginaria" como el mismo define, como lugar invisible donde las variables físicas se hacen experiencia vivida, contenedoras de su vasta creación.

"Toda mi obra es un umbral que da paso a esa habitación imaginaria"

Por ello la "Casa para Juan Navarro Baldeweg", pretende ser esa "habitación imaginaria" en la mente del artista, donde sus proyectos, instalaciones o esculturas se presentan formando su universo personal y propio, cuya relación con el exterior se muestra en forma de pinceladas. No es un emplazamiento real, es la visión a través de los ojos del artista, de un paisaje pintado en dos de sus cuadros, titulados ambos Paisaje de 1999, y donde el espectador está fuera y a su vez dentro del cuadro, "una casa dentro de otra", "un cuadro dentro de otro cuadro", de la gran casa que es la naturaleza, ya que todo tiene que ir conectado, desde el camino, el estanque, el árbol, todo forma parte de la arquitectura de esa gran casa. (Fig. 441, Fig. 442, Fig. 443, Fig. 444 y Fig. 445)

"Esa presencia, en el ampliado límite de la casa, vuelve más precisa e intensa su interpretación, el fondo conceptual e imaginario dentro del cual reflexionar sobre ella."



441. Juan Navarro Baldeweg, *Paisaje*, óleo sobre lienzo, 200 x 400 cm, 1991, colección Navarro-Ríos, Madrid.



Fig. 442. Juan Navarro Baldeweg, *Paisaje*, óleo sobre lienzo, 130 x 162 cm, 1991, colección particular.

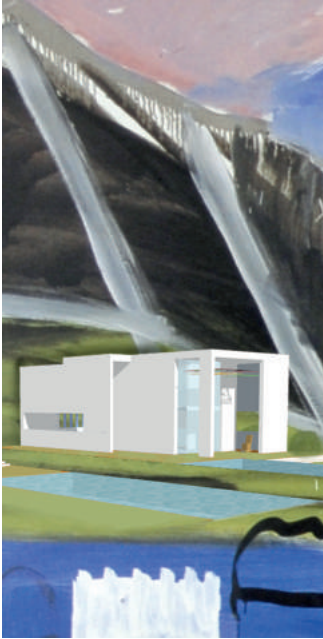


Fig. 443 y 444. Enrique Martínez-Díaz, detalles de una "Casa para Juan Navarro Baldewg".



Fig. 445. Enrique Martínez-Díaz, composición sobre la imagen del cuadro Paisaje, en una "Casa para Juan Navarro Baldewg".

Esa conjunción obliga a interpretar la arquitectura como tránsito, como un lugar de permanente paso de energías, de miradas de vida y tiempo. La casa deviene un lugar de tránsito, un mecanismo de exploración y captación. Se presenta como un objeto abierto y como un instrumento apropiado para dar un salto hacia fuera en una especie de desenvolvimiento telescópico y para atraer y congrega lo distante.⁸

De esta forma el acto pictórico de Navarro Baldeweg tiene cabida en la casa proyectada y se emplaza junto a la que diseñó para su gran admirado Duchamp. De este modo las arquitecturas muestran las variables de la naturaleza transformadas y reunidas en las dos edificaciones, mostrando esos elementos de activación, esas constelaciones de gravedad, luz, energías de la mano, tiempo, que inundan la obra del arquitecto cántabro. El sentimiento de la “habitación imaginaria” brota de la mirada atenta a la fotografía de la exposición que en 1953 le dedicó a Marcel Duchamp una sala del Museo de Arte Moderno de Nueva York, y a la instalación que realizó Juan Navarro Baldeweg en el Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía (MNACRS), en 1973, titulada *Interior II. Piezas de sombra, gravedad y magnetismo terrestre*. (Ver Capítulo 4, de esta Tesis, Fig. 92 y 94)

Lo mismo que ocurre a través de la mirada que Juan Navarro Baldeweg tiene desde el porche en su casa en Xaló (Alicante)⁹, en esta “Casa para Juan Navarro Baldeweg” también contemplamos un paisaje, pero esta vez se trata de un paisaje pintado, repetido una y otra vez en muchos de sus cuadros, que nos muestra montañas, árboles, vientos, luz, aire y todos los elementos activadores de esas energías que nos habla el pintor, un paisaje que se hace real en el proyecto y sirve como emplazamiento imaginario a la casa proyectada, recuperando así el vínculo semántico perdido, el “paisaje” pictórico recupera su naturaleza real, dotándolo de unas coordenadas físicas en su relación con la arquitectura, donde el espectador del cuadro pasa a ser parte de él, situándolo dentro del mismo, de la misma manera que se materializa en sus pinturas. (Fig. 446, Fig. 447 y Fig. 448)

Ya en el interior de la vivienda, el espacio se distribuye en dos plantas, dividiendo las zonas de día y de noche, intentando llevar al individuo a percibir esa activación de los signos, esa transformación de energías físicas a visuales que antes he mencionado, mediante los elementos que se van disponiendo en su interior.

8 NAVARRO BALDEWEG, Juan, *Una caja de resonancia*, op.cit. pág. 45,46

9 Ver la Tesis Doctoral presentada por el arquitecto, DEVESA, Ricardo, *La casa y el árbol: aportes teóricos al proyecto de arquitectura*, op. cit., págs 130-165, donde se analiza la casa en cuestión.



Fig. 446. Vista del Porche de la casa de Juan Navarro Baldeweg en Xaló, Alicante.



Fig. 447. Juan Navarro Baldeweg, *Retrato*, óleo sobre lienzo, 290 x 487 cm, 1999.



Fig. 448. Vista desde el porche de la casa de Juan Navarro Baldeweg en Xaló, Alicante.

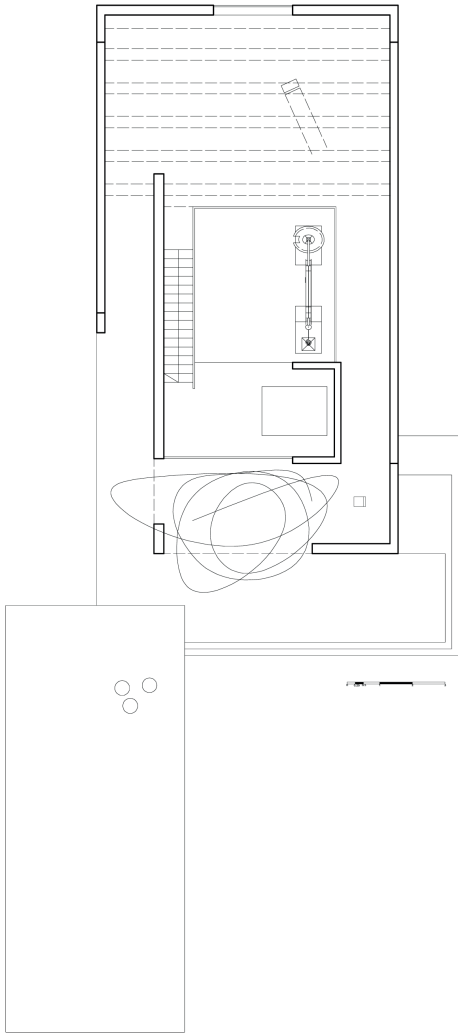


Fig. 449.

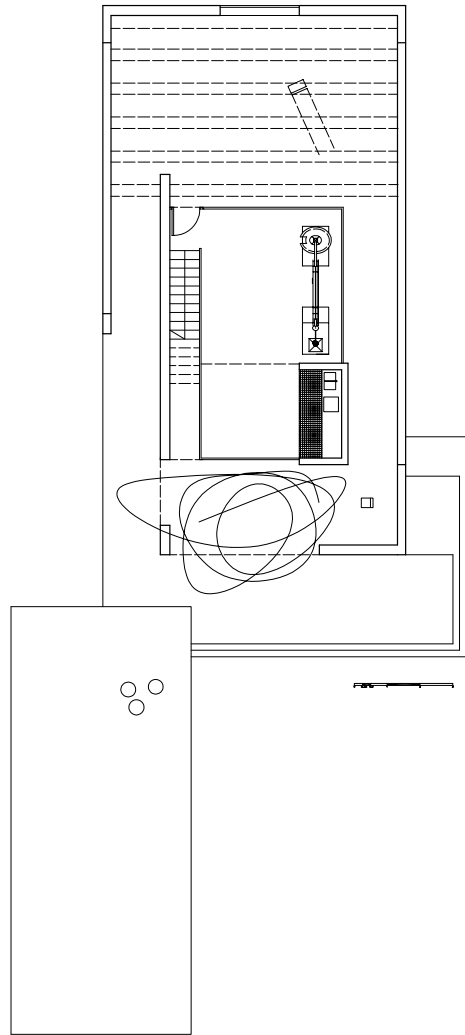


Fig. 450.

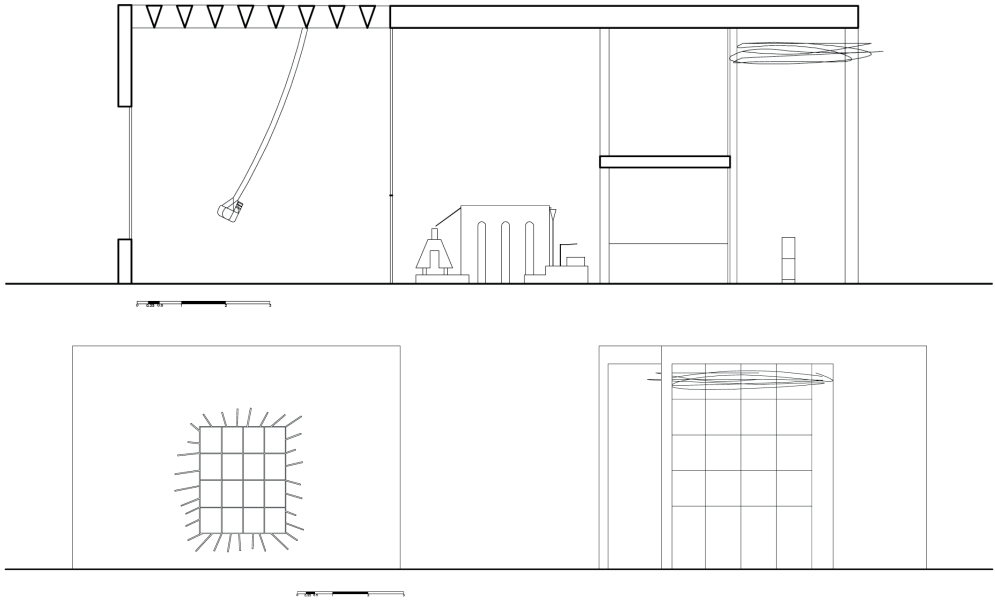


Fig. 449, 450, 451, 452. Enrique Martínez-Díaz, Planos de planta baja, primera, Sección y Alzados de la "Casa para Juan Navarro Baldeweg", 2014

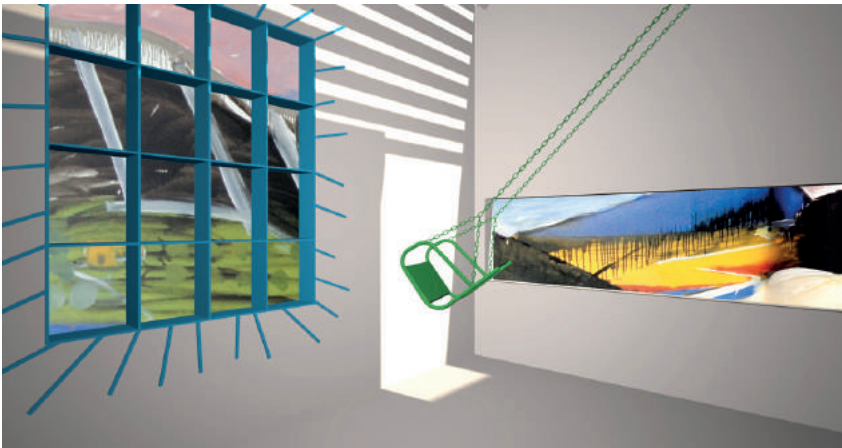


Fig. 453. Enrique Martínez-Díaz, Interior de "Casa para Juan Navarro Baldeweg", 2014

Al entrar en la vivienda recorreremos pasillo que al girar, nos muestra un patio iluminado por una luz cenital, como antesala a la vivienda y que la enlaza con su parte posterior donde un porche al sur da paso a la piscina. (Fig. 449, Fig. 450, Fig. 451 y Fig. 452)

La luz que entra por la fachada norte a través de la pieza *Ventana*, ilumina el patio interior donde encontramos la pieza *Columpio*, tal como sucedió en la exposición de la Sala Vinçon de Barcelona de 1976, activando las energías de la luz, de la gravedad, del tiempo en el espacio, donde a la vez se puede contemplar ese paisaje pintado y a la vez real. (Fig. 453)

En 1986 con motivo de la trienal de Milán dedicada al proyecto Doméstico y con objeto de interpretar libremente ideas acerca del cuarto de baño en la casa, Juan Navarro realizó esta instalación, *La hidráulica doméstica*, que trataba este cuarto como una entidad de partes enlazadas que a su vez evocaba un paisaje esquemático en su representación.

La vivienda en su interior incorpora en lugar de baños, la pieza *Hidráulica doméstica*, donde el fluir del agua recuerda a su vez el girar de los molinos hidráulicos, los Canales de Castilla o la *Casa de la Lluvia* de Lierganés; agua como aglutinadora de energías y la naturaleza como parte de la arquitectura y viceversa, como una habitación dentro de otra. (Fig. 454)

“La arquitectura se ocupa de solucionar necesidades que se incorporan al mundo natural. Existe siempre un pacto entre naturaleza y artificio y una forzada inserción de objetos en las coordenadas físicas naturales. Si pensamos en el fluir del agua como en una coordenada intrínseca y en sus manifestaciones como consecuencias de un ciclo natural o como sucesos de un argumento lineal, la casa se transforma en un paisaje, el interior se confunde conceptualmente con un exterior”¹⁰

En la parte sur, bajo el porche que observa la caída de la tarde, una mecedora de madera que no mece, espera a ser ocupada por su morador, bajo la persistente mirada de unos garabatos de color que se corresponden con unos garabatos tridimensionales que recuerdan la energía de la mano, el dibujo en el espacio, como presentó Juan Navarro Baldeweg en su pieza de homenaje a Barragán, otro maestro de la arquitectura. (Fig. 456)

... mientras en la piscina, Juan Navarro, su mujer Pepa y Simón Marchan Fiz, crítico de arte, esteta y amigo de la familia, conversan con sus nuevos vecinos. (Fig. 457)

10 NAVARRO BALDEWEG, Juan, “Pensar las intenciones del proyecto”, en *Arquitectura e Infraestructuras*, Fundación Esteyco, Madrid 2011, pág 34-37

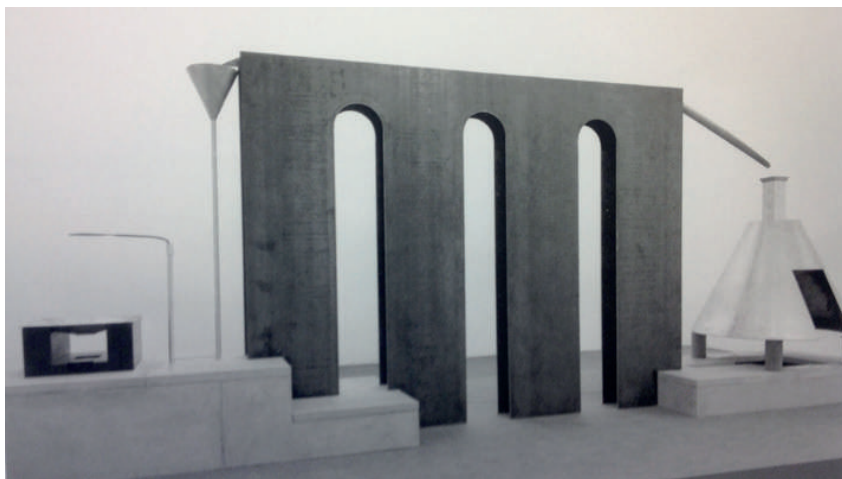


Fig. 454. Juan Navarro Baldeweg, *Hidráulica Doméstica*, Mármol, acero, hierro, zinc y cobre, 200 x 600 x 120 cm, Colección Caixa Fórum, 1986



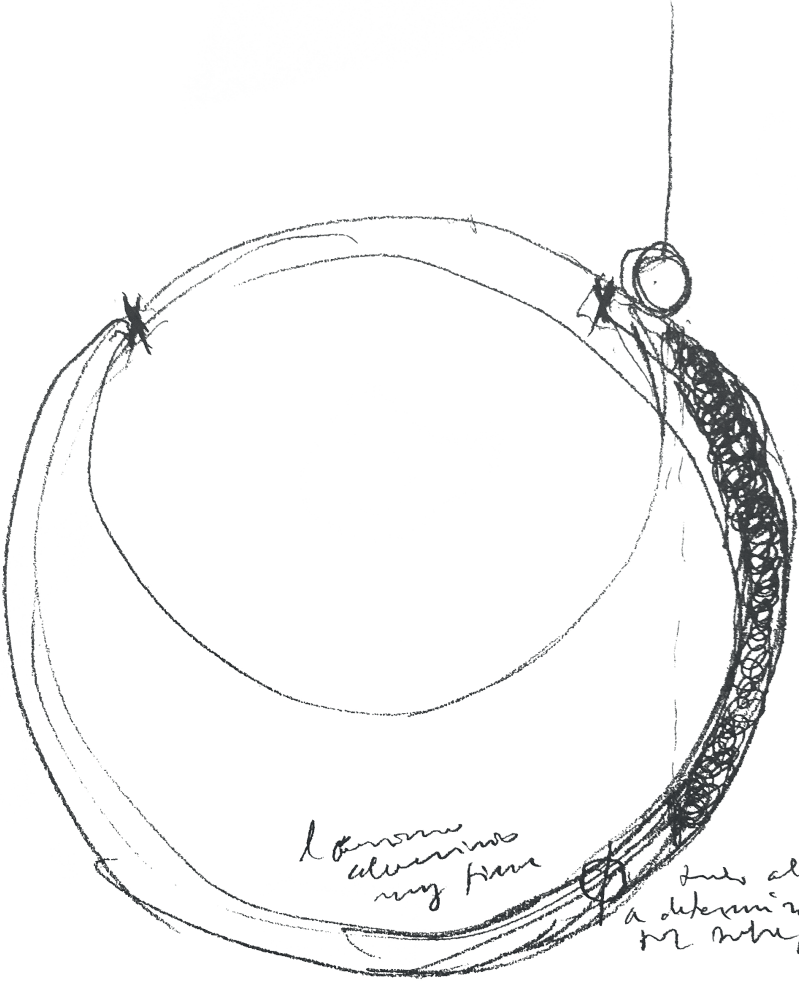
Fig. 455. Enrique Martínez-Díaz, montaje para una "Casa para Juan Navarro Baldeweg".



Fig. 456. Juan Navarro Baldeweg, *Homenaje a Barragán*, Salón Internacional del Mueble de Milán, 2005



Fig. 457. Enrique Martínez-Díaz, dibujo de una "Casa para Juan Navarro Baldeweg", lápiz de color, rotulador sobre papel, 20 x 19.7 cm, 2014.



6

Conclusiones

Conclusiones

Que me permita el Sr. William Curtis apropiarme de su frase, pero realmente encaja perfectamente en el proceso y desarrollo de elaboración de esta Tesis Doctoral.

Ha sido un esfuerzo enriquecedor, grato, con una cantidad inmensa de nuevos conocimientos aprendidos, de personas muy interesantes, pero eso sí, paciente y con mucha dedicación.

Con el permiso del maestro Navarro Baldeweg y contando una anécdota que le sucedió cuando era pequeño, estando en casa de su abuela, donde observaba unas copas de vidrio situadas en lo alto de un aparador y que al no poder acceder a ellas y ver de cerca sus relieves se las imaginaba, dando lugar muchos años después a su serie de pinturas "Copas de cristal con figuras", donde él se vuelve a hacer pequeño y se encuentra dentro de esas copas de vino pintando su interior, yo me encuentro de nuevo dentro del primer cuadro que ví de Juan Navarro Baldeweg, *Sin título* de 1967, que he comentado al principio de esta Tesis Doctoral, donde en un principio me pareció ver un banco de peces azules surcando el mar y ahora me encuentro buceando entre los peces que se han convertido en innumerables variables que he intentado desgranar una a una entre el conjunto de su obra.

El objetivo principal de esta tesis se basa en buscar un hilo conductor entre las distintas disciplinas del arte, concentradas en la obra plástica y arquitectónica de un artista que se maneja en diferentes campos, debido a que en él, se concentra la proximidad creativa y los procesos mentales que se requieren para abordar un proyecto concreto, bien sea pictórico, escultórico o arquitectónico.

Bien es sabido que la interrelación entre las artes ya fue planteada, entre otros movimientos, por la Bauhaus así como en los Congresos de los CIAM a principios del siglo XX, como relato al principio, dejando ejemplos concretos de su intervención donde la materialización se realiza desde caminos separados, acotando la actuación del artista a emplazamientos concretos y muy lejanos a lo que se pueda considerar conexiones artísticas biunívocas. Por ello entendiendo que este camino no es el más apropiado para la investigación, no se ha buscado el resultado final sino que se ha buceado en el origen de la obra artística, intentando desgranar los principios básicos a partir de los cuales se genera una obra de arte.

Esos principios básicos, según he ido comprobando a través de mi investigación, basándome en los textos y documentación que me ha acompañado a lo largo de la elaboración de la misma, no hacen referencia a la función, forma, estructura, modo, sino a proposiciones o axiomas generadores de fuerzas intrínsecas en la naturaleza, que se hacen visibles por medio de las energías físicas, que por su condición fundamental no necesitan ser auto-evidentes, siendo principios abstractos y generales.

Según la "Metafísica" aristotélica, el "principio de no contradicción", plantea que es imposible que la misma característica pertenezca y no pertenezca al mismo objeto de la misma manera y al mismo tiempo, por lo que se entiende que las energías que intervienen en el principio de un proceso artístico, carentes de características físicas definidas, no derivan a uno y a otro campo a la vez, al mismo tiempo, siendo éstas entonces las que sirven para relacionar y conectar a posteriori el resultado de la acción concreta.

Durante el desarrollo de la tesis hemos analizado varias clases de energías, visuales, recíprocas, de cohesión, rotacionales, gestuales, de superposición, reflejadas, del color, y las hemos ido analizando aplicadas a la obra artística de Juan Navarro Baldeweg, encontrando a través del proceso proyectual una conexión entre ellas, ya que el proceso creativo, independiente de lo que se realiza, conlleva unas emociones, unas inquietudes y unos anhelos innatos y que vienen influidos por el entorno circundante.

Así tras el estudio y la investigación realizada, creo entender que a todo proceso le precede una génesis, una manera de pensar, una posición del artista frente a la obra, y esa génesis es un cúmulo de factores externos que hacen que se desarrolle a posteriori el trabajo. Da igual que el trabajo a realizar sea una obra plástica o arquitectónica, las variables son las mismas como hemos intentado demostrar a lo largo de esta tesis, y el resultado final dependerá de los mecanismos de transformación de esas energías, que acabarán siendo una gran obra de arquitectura o la más bella pieza escultórica o pictórica, pero todas hablarán de lo mismo. Por ello en el resultado final, el observador o habitante, se verá sorprendido por la activación de esas fuerzas que golpean sus sentidos, y que generan en la obra artística la complementariedad que hace que veamos gratamente las mismas, como si tuvieran algo más que otras piezas no tienen.

La obra en concreto del arquitecto, artista, escultor, escritor al que nos referimos, lleva implícito la existencia de la naturaleza en la forma de concebir la obra de arte y la manera de acercarse a la misma; en una entrevista contestaba que la naturaleza era al menos relevante en tres aspectos:

“uno, al tener en cuenta la “inserción en el soporte natural de cualquier objeto artificial”; dos, en la “similaridad de (los) procesos naturales y procesos creativos”; y tres, en cómo las “experiencias primordiales y directas del espacio natural lógicamente han de afectar en profundidad al pensamiento arquitectónico”

La mano como encargada de transmitir mediante el gesto, los impulsos generados por el cerebro, se convierte en el utensilio común entre las artes, pero no nos equivoquemos, las distintas formas de representar el espacio, parten de una línea, trazo o mancha que constituye el inicio del proceso y es a partir de ahí, como bien dice Juan Navarro Baldeweg, hay que saber aprender a moverse entre los demás, poner tu propia posición en un lugar relativo en comparación a otros y dar comienzo a la actividad creativa en todas las ramas de la experimentación.

.....
 1 THORNE, Marta, “entrevista a Juan Navarro Baldeweg”, *Quaderns d’Arquitectura i Urbanisme*, vol. 163, edita Colegio de Arquitectos de Cataluña, 1984, pág 105 y en DEVESA, Ricardo, *La casa y el árbol: aportes teóricos al proyecto de arquitectura*, op. cit., pág. 135.

Juan Navarro Baldeweg parte de unos conceptos teóricos, revisa las obras de los maestros de la pintura y la arquitectura y los desarrolla bajo un marco propio e inclasificable apoyado en un profundo y extenso conocimiento del arte y la literatura, pasando así de una disciplina artística a otra, como un laboratorio de investigación, sin saber a veces donde va a llegar, pero enlazando las energías de unas a otras como génesis del proceso y consiguiendo así una lectura homogénea de toda su obra, un espacio imaginario personal, incluso él mismo comenta que pinta pensando su siguiente trazo:

“yo pinto así, sentado y mirando. Es como se debe trabajar, pensando donde vas a dar el siguiente paso; si te equivocas, puedes desequilibrar todo el cuadro, es como jugar al ajedrez”²

Creo que éste es el camino a seguir dentro de los procesos artísticos, ya que entiendo que todo proceso creativo participa de dichas energías y no podemos aislar el entorno en el que vivimos o en el que nos movemos, buscando formas o mecanismos autocomplacientes dentro del marco estilístico o falsamente aceptado por una sociedad que mira el fenómeno mediático como el válido dentro de una cultura que se derrumba ante nuestros ojos.

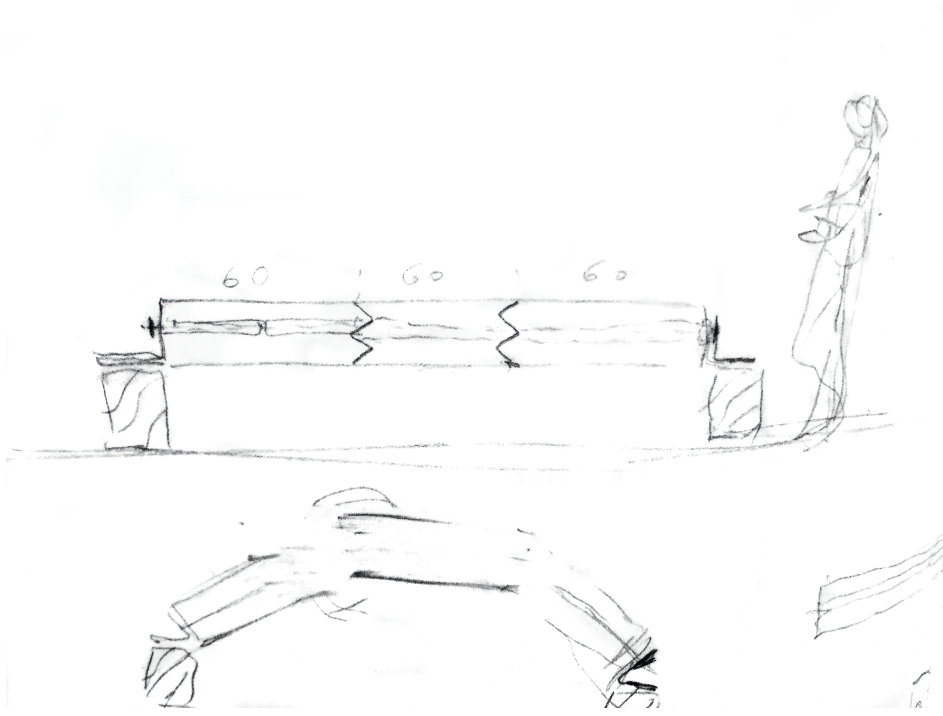
“Hay que buscar cada vez más la invisibilidad, la arquitectura debería ser imperceptible, como un coche, que te debe proporcionar seguridad y sensaciones por dentro, no por fuera. Ante todo ser cómodo.”³

.....
2 RUIZ MANTILLA, Jesús, “La mano luminosa”, entrevista a Juan Navarro Baldeweg, *EL PAIS, Suplemento*, 1532, Madrid, 05/02/2006, pág. 70.

3 *Ibíd.*, pág. 79

7

Futuras líneas de investigación



Futuras líneas de investigación

424

La Tesis Doctoral aquí presentada, contempla un período específico en la obra de este reconocido arquitecto, es verdad que son numerosas las publicaciones que van apareciendo durante el transcurso de su vasta carrera profesional y son muchas las personalidades del mundo del arte y la cultura que siguen de cerca las evoluciones tanto pictóricas como arquitectónicas de este prestigioso poeta de las artes plásticas.

También es verdad que el bagaje cultural, casi enciclopédico, de este académico español, requiere un gran esfuerzo de búsqueda e investigación, para poder llegar, si así se puede definir, a encontrar la génesis intelectual de sus obras y proyectos. Durante el desarrollo de la misma hemos podido reconocer las múltiples influencias de que se sirve el maestro, así como de las innumerables fuentes, ya sean de cualquier campo de la física, la filosofía, poética, ética, pintura, pedagogía,...que hacen falta establecer para, aunque sean puntos de revisión en su obra, acompañar el pensamiento del artista.

Por ello, desde mi punto de vista, creo que no todo acaba aquí, sino que se abren numerosas líneas de investigación que pueden enriquecer a futuros arquitectos, historiadores del arte, estetas, críticos y sobre todo a nuestros futuros arquitectos, hoy en escuelas y universidades, para conocer de un modo más profundo, las ideas y los pasos a seguir al enfrentarse a un proyecto, bien sea de arquitectura, escultura, pintura o cualquier rama del arte.

Puesto que no todo se circunscribe a la forma y al resultado final, existen variables implícitas en cada trozo de terreno, cada edificio a restaurar, cada pincelada, cada material, cada gesto, que contribuyen de una manera directa a explorar el resultado final, a activar las energías que le rodean, como bien dice Navarro Baldeweg, y así poder llegar a la satisfacción que da la arquitectura bien hecha, invisible, o a la recreación atónica del hecho de mirar un cuadro o escultura.

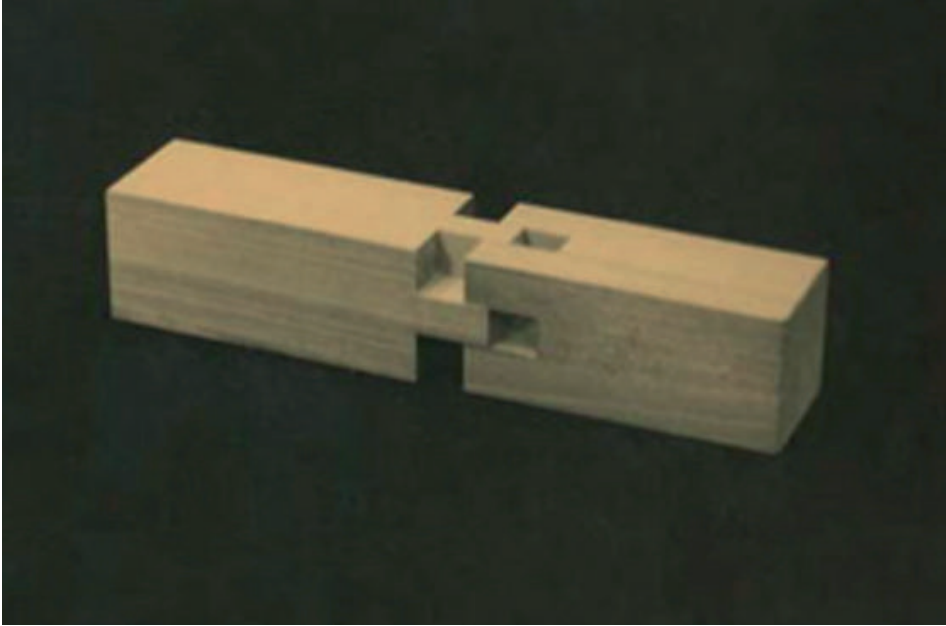


Fig. 458. Junta de ensamblaje de madera de la arquitectura japonesa.

Disponemos de uno de los mejores arquitectos de nuestra época, un maestro de talla internacional, un pedagogo del proceso creativo y por ello no debemos dejar de investigar sobre su obra y las relaciones que se pueden establecer en muchos de los campos de los que él forma parte.

Dentro de las ramas del arte, ya que es el campo primordial de nuestra profesión, la relación de Juan Navarro Baldeweg con Henry Matisse, Duchamp, Aalto, Van der Rohe, Brancusi, incluso con sus propios colegas de profesión y artistas que vivieron aquella época gloriosa de la Galería Buades, permite encontrar puntos de conexión que pueden dar pie a numerosas investigaciones, que ahora no me atrevo a especificar, pero que seguro permiten desarrollar un capítulo más dentro de la Historia del Arte.

Bastaría detenerse un momento para apreciar la última exposición realizada en la Fundación Casa de la Moneda de Madrid, y observar un par de piezas de dicha exposición, denominadas "Vigas de piedra blanca", para analizar dentro del campo de la gravedad y la materia, su conexión con las juntas de madera que realizan los artesanos japoneses, recogidas en el libro *Wood joints in classical japanese architecture*¹, donde la fragilidad que suscita el corte activa la sensación de ingravidez y tiempo detenido de la pieza. (Fig. 458, Fig. 459)

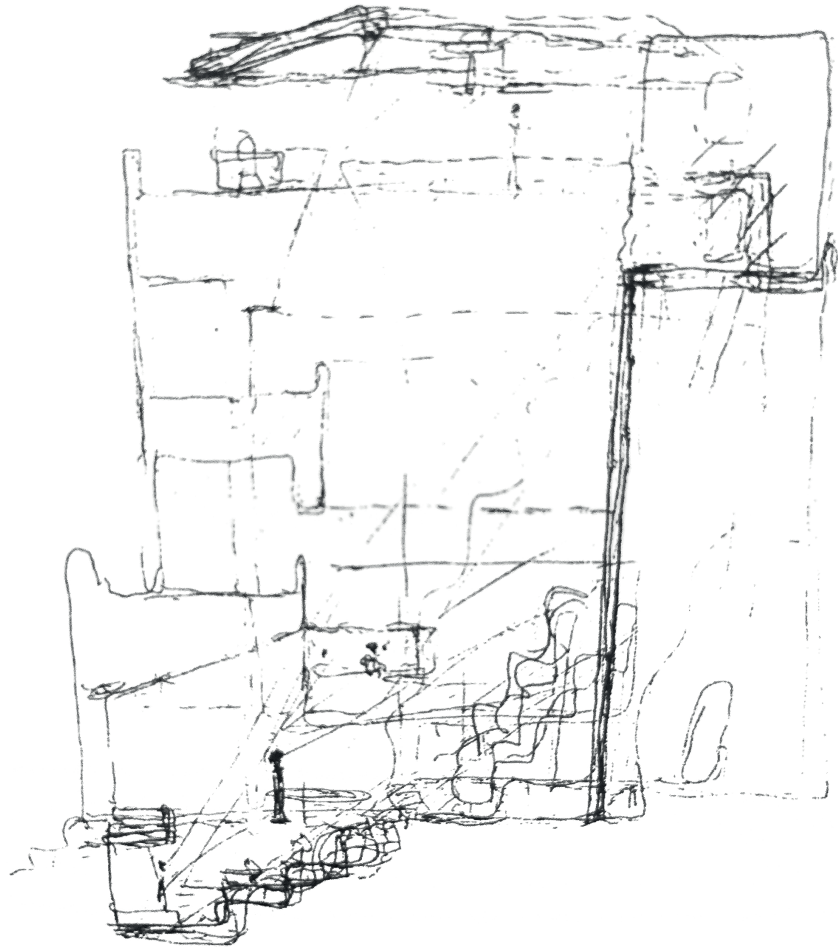
O trazar una línea de investigación sobre los recortes de Matisse en sus últimos años en la población de Vence, donde realiza la Capilla del Rosario, con sus vidrieras policromadas donde la luz y el color muestran ese ambiente de recogimiento, o sus dibujos sobre los muros, como garabatos grafitados por la mano, buscando esa sencillez pura de la línea que como decía Matisse, tenía que buscar el equilibrio de las fuerzas, o los recortes que nos llevan a la abstracción a través de la geometría.

Esto son dos ejemplos de los innumerables caminos a seguir, que por mi parte no dejaré de intentar analizarlos.

.....
1 SUMIYOSHI, Torashichi y MATSUI, Gengo, *Wood joints in classical japanese architecture*, Kajima Institute Publishing Co. Ltd, 1990, Japan. Traducción al inglés Ferenc Kovacs, 1991.



Fig. 459. Juan Navarro Baldeweg, *Viga de piedra blanca*, mármol y soportes metálicos y de madera, 6 x 102,5 x 24,5 cm, colección MNCARS, 2006.



∞

Bibliografia

Bibliografía

430

- A. ARMESTO, V. BROSA, A. COLQUHOUN, A. DUANY, N.C. FINNE, G.K. KOENIG, K. MIKKOLA, L. MOSSO, D. PORPHYRIOS, S. WREDE, *Alvar Aalto*, Ediciones del Serbal, Barcelona, 1998.
- BERNAL MUÑOZ, Jose Luis, "El color en la literatura del Modernismo", *Anales de Literatura Española*, nº 15, Alicante, Universidad de Alicante, Área de Literatura Española, 2002, pp. 171-191.
- BONET, Juan Manuel: "Para un retrato de Manolo Millares", en el catálogo de la exposición *Millares*, Centro Atlántico de Arte Moderno, Ediciones Tabapress, Gran Canaria, 1992.
- BULNES, Patricio, "Los talleres de Adolfo Schlosser", texto en el Catálogo de la exposición *Adolfo Schlosser*, Instituto Valenciano de Arte Moderno, edita IVAM, Valencia, 1998, pág 33.
- BULNES, Patricio, NAVARRO BALDEWEG, Juan, *Figuras de definición*, Libros de la ventura, Francisco Rivas editor, Madrid, 1980.
- CERRADA MACIAS, Mónica, *La mano a través del arte simbología y gesto de un lenguaje no verbal*, tesis presentada en la Universidad Complutense de Madrid, Facultad de Bellas Artes, Departamento de Escultura, 2007.
- COLAVIDAS ESPINOSA, Felipe, *Arquitectura y Ciudad. Al hilo de algunos escritos de Louis I. Kahn*, Madrid, DPA ediciones (ETSAM) ,1998.
- DAL CO, Francesco, LAHUERTA, Juan José, GONZÁLEZ GARCÍA, Ángel, *Juan Navarro Baldeweg, le opere, gli scritti, la critica*, Milano, Electa Architettura, 2012.
- DEVESA, Ricardo, *La casa y el árbol: aportes teóricos al proyecto de arquitectura*, tesis presentada en la Universidad Politécnica de Cataluña, Escuela Técnica Superior de Arquitectura, Departamento de Proyectos Arquitectónicos, Barcelona, 2013,(Fecha defensa 26/11/2012).
- FISCHER, Ernst, *La necesidad del arte*, Barcelona, Nexos, Ediciones Península, 1985.
- FRAMPTON, Kenneth, *Historia crítica de la arquitectura moderna*, Barcelona, Ed. Gustavo Gili, 1987.

- GIEDION, Sigfried, *Espacio, tiempo y Arquitectura*, Ed. Científico-Médica, Barcelona, 1961, sobre Borromini.
- GOETHE, Johann Wolfgang Von, *Teoría de los colores*, Dirección General de Bellas Artes y Archivos, Instituto de Conservación y Restauración de Bienes Culturales y Consejo General de Arquitectura Técnica de España, Madrid, 1992, Colegio Oficial de Arquitectos de Murcia, Valencia, 1992.
- GOMEZ DE LIAÑO, Ignacio, *En la red del tiempo 1972-1977, Diario personal*, Ediciones Siruela, Madrid, 2013.
- GREENBERG, Clement, *Vanguardia y Kitsch. La pintura moderna y otros ensayos*, Edición de Félix Fanés. Ed. Siruela, Madrid, 2006.
- GREENBERG, Clement, "Towards a Newer Laocoon". *Perceptions and Judgements 1939-1944. The collected Essays and Criticism, Volume I*, The University of Chicago Press, Chicago, 1986.
- GREENBERG, Clement, "Cross-Breeding of Modern Sculpture", en O'BRIAN, John (ed). *The collected Essays and Criticism, Volume III*, The University of Chicago Press, Chicago, 1993, pags. 107-113.
- HADOT, Pierre, *Ejercicios espirituales y filosofía antigua*, Ed. Siruela, Madrid, 2006.
- HEIDEGGER, Martin, *Construir, habitar, pensar*, Barcelona, Ediciones del Serbal, 1994.
- JIMENEZ, Carlos, MIRALLES, Enric, NAVARRO BALDEWEG, Juan, *Proyecto Marina de Arrecife. Tres propuestas para pensar la ciudad*, Edita Fundación César Manrique, 2002, Madrid.
- KANDINSKY, Vasili, *De lo espiritual en el arte*, Barcelona, Ed. Paidós, 2011.
- KAHN, Louis I., *Conversaciones con estudiantes*, de la publicación original Nueva York, Princeton Architecture Press, 1998, de la traducción, Barcelona, Ed. Gustavo Gili, 2002.
- KINZBRUNER, Gioia, "El Gesto Pictórico", *Pharos Arte Ciencia y Tecnología, vol. 11 nº 002*, Chile, 2004, Universidad de las Américas, pp 9-19.
- LAHUERTA, Juan Jose, GONZÁLEZ GARCÍA, Ángel, *Juan Navarro Baldeweg, obras y proyectos*, Milán, 1990, Electa, Madrid, Sociedad editorial Electa España S.A., 1993

- LESSING, Gotthold Ephraim, *Laocoonte o de los límites de la pintura y de la poesía*, Ed. F. Sempere y Compañía, Valencia.
- MADERUELO RASO, Javier, *La idea de espacio en la arquitectura y el arte contemporáneo, 1960-1989*, Ediciones AKAL, Madrid, 2008.
- MARCHAN FIZ, Simón, *Del arte objetual al arte de concepto (1960-1974)*, Madrid, Ediciones Akal S.A., 11ª Edición, 2012.
- MARCHAN FIZ, Simón, *La Disolución del clasicismo y la construcción de lo moderno*, Salamanca, Ediciones Universidad de Salamanca, 2010.
- MERINO ESTEBARANZ, Aitana, *¿Caligrafía o abstracción? El papel internacional del Sho en las exposiciones de posguerra*, Anales de Historia del Arte, Vol. 23, 2013, págs. 193-207.
- MERLEAU PONTY, Maurice, *El ojo y el espíritu*, Barcelona, Ediciones Paidós, 1985.
- MORENO RODRIGUEZ, Ignacio, *La habitación vacante de Juan Navarro Baldeweg, análisis, origen e influencia de las ideas mitos y conceptos de su experiencia artística aplicados a su arquitectura*, tesis presentada en la ETSAM, Madrid, A.A. 2004.
- MOURE, Gloria, *Marcel Broodthaers, collected writings*, Ediciones Poligrafía, Bracelona, 2012, al cuidado de María Gilissen Broodthaers.
- NAVARRO BALDEWEG, Juan, CARDA, Alfredo, ELIZALDE, HERNÁNDEZ, Eduardo, TELLEZ, Santiago, *SA 1*, Centro de Cálculo de la Universidad de Madrid, Madrid, 1970.
- NAVARRO BALDEWEG, Juan, *Revista Humo nº1*, Madrid, Galería Buades, 1977. No volverá a salir ningún número. Se recogen textos de Patricio Bulnes, Michel Serres, Eva Lootz, Catherine François, Santiago Auserón, Ignacio Gómez de Liaño, Juan Navarro Baldeweg y Antorún Artaud.
- NAVARRO BALDEWEG, Juan, "Una casa para Friedrich Schinkel", "Movimiento ante el ojo, movimiento del ojo", "Doce viviendas en Calpe", "Una mesa", "El canal de Castilla" en *Arquitectura*, nº 234, Madrid, Colegio Oficial de Arquitectos de Madrid, 1982.
- NAVARRO BALDEWEG, Juan, "Concurso para el Palacio de Festivales de Santander" en *Arquitectura*, nº 250, Madrid, Colegio Oficial de Arquitectos de Madrid, 1984.
- NAVARRO BALDEWEG, Juan, *Seis propuestas para el solar K de San Sebastián*, Madrid, Ayuntamiento de San Sebastián, Dirección General de Grandes Equipamientos, 1991

- NAVARRO BALDEWEG, Juan, "Del silencio a la luz" en *A&V Monografías. Louis I. Kahn, nº 44*, Madrid, Ed. Arquitectura Viva S.L., 1993.
- NAVARRO BALDEWEG, Juan, *La habitación vacante*, Valencia, Col·legi d'Arquitectes de Catalunya, Demarcación Girona, Editorial Pre-Textos, col. "Pre-Textos de arquitectura", 1999, al cuidado de José Muñoz Millares.
- NAVARRO BALDEWEG, Juan, *Navarro Baldeweg*, Sevilla, Ed. Tanais, 2001.
- NAVARRO BALDEWEG, Juan, *El horizonte en la mano*, discurso de ingreso en la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, Madrid, 2003, pp. 9-56; en *Una caja de resonancia*, al cuidado de Margarita Navarro Baldeweg, Editorial Pre-Textos, col. "Pre-Textos de arquitectura", Valencia, 2007, pp.21-41.
- NAVARRO BALDEWEG, Juan, "Una casa dentro de otra", Prefacio en MARTINEZ SANTAMARÍA, Luis, *El árbol, el camino, el estanque ante la casa*, Colección Arquithesis nº 15, Fundación Caja de Arquitectos, Barcelona, 2004.
- NAVARRO BALDEWEG, Juan, "Alejandro de la Sota construir, habitar" *Revista Minerva nº3, IV Época*, Circulo de Bellas Artes, Madrid, 2006.
- NAVARRO BALDEWEG, Juan, *Una caja de resonancia*, Valencia, Col·legi d'Arquitectes de Catalunya, Demarcación Girona, Editorial Pre-Textos, col. "Pre-Textos de arquitectura", 2007, al cuidado de Margarita Navarro Baldeweg.
- NAVARRO BALDEWEG, Juan, "Frenhofer y Lord Chandos", en *Una Carta (De Lord Philipp Chandos a Sir Francis Bacon)*, Valencia, Ed. Pre-Textos, 2008.
- NAVARRO BALDEWEG, Juan, "La activación de los signos" en *Sir John Soane. Arquitecto Inglés, Legado Americano*, edita fundación caja de Arquitectos, colección arquia/Documental nº 11, Barcelona, 2009, pp 6-10.
- NAVARRO BALDEWEG, Juan, *Conversaciones con estudiantes*, Barcelona, Ed. Gustavo Gili, 2011.
- NAVARRO BALDEWEG, Juan, *Constelaciones*, Pamplona, Ed. Cátedra Jorge Oteiza, UPN, 2011.
- NORBERG-SCHULZ, Christian., "El pensamiento de Louis I. Kahn" en *Louis I. Kahn, idea e imagen*, Madrid, Xarait Ediciones, 2ª ed.,1990.

- PALLASMAA, Juhani, *Conversaciones con Alvar Aalto*, Gustavo Gili, Barcelona 2010.
- PALLASMAA, Juhani, *Una arquitectura de la humildad*, Barcelona, Fundación Caja de Arquitectos, 2010.
- RAMÍREZ, Juan Antonio, *Duchamp, el amor y la muerte, incluso*, Ediciones Siruela, Madrid, 4ª ed, 2006.
- RODRIGUEZ LLERA, Ramón, *Resonancias Orientales en la Obra de Juan Navarro Baldeweg, La vuelta de Hiroshige*, Valladolid, Ediciones Universidad de Valladolid, al cuidado de Jesús de los Ojos y Jairo Rodríguez Andrés, 2014.
- RUIZ DE GOPEGUI, Luis, *Cibernética de lo Humano*, Ed Fundesco/Tecnos, Madrid, 1983.
- SABINI, Maurizio, *Louis I. Kahn y el Libro Cero de la Arquitectura* en Louis I. Kahn, Barcelona, Ediciones del Serbal, 1994.
- SEGUÍ DE LA RIVA, Javier, *Ser Dibujo*, Madrid, Ed. Maireia Libros, ETSAM, 2010.
- SUMOY-GETE ALONSO, Mónica, *Brancusi contra los EEUU*, Granada, Ed. Comares 2007.
- TRISTAO DE ARAÚJO, Luiza, "Gordon Matta-Clark: Vertederos e intervenciones ¿destrucción?"; introducción de Juan Navarro Baldeweg, *revista EAR N°4*, Escuela Técnica Superior de Arquitectura de Reus, publicaciones Universidad Rovira i Virgili, A+C (UTE Arola Edtors, Cossetània Edicions), Tarragona, 2008.
- WEYL, Hermann, *Space, Time, Matter*, Dover Publications Inc, New York, 1952. *La Simetría*, ed. McGraw-Hill, Madrid, 1991.
- ZABALBEASCOA, Anatxu, RODRÍGUEZ MARCOS, Javier, *Vidas construidas, biografías de arquitectos*, Barcelona, Gustavo Gili, 1998.
- ZEVI, Bruno: *Saber ver la arquitectura, ensayo sobre la interpretación espacial de la arquitectura*, Editorial Apostrofe, 1998, Madrid.

Escritos y conversaciones sobre la obra de Juan Navarro Baldeweg

435

- BONET, Juan Manuel, "Fuente y fuga: Mapa", en el catálogo de la exposición *Juan Navarro Baldeweg, Pinturas y piezas*. 1979-1980, Galería Buades, Madrid, 1980.

 "Pistas para una biografía" en el catálogo de la muestra *Juan Navarro Baldeweg, Pinturas*, Museo Español de Arte Contemporáneo, editado en colaboración con el Museo Municipal de Santander, Madrid, 1986.

 "El creador impar" en *ABC Cultural*, 533, Madrid, 13/04/2002, pp. 27.

 "Juan Navarro Baldeweg en el puente Atake" en el catálogo de la muestra *Juan Navarro Baldeweg: Obra reciente*, Galería Marlborough, Edita Galería Marlborough, Madrid, 2002, pp. 3-5.
- CALVO SERRALLER, Francisco, "Garabato" en el catálogo *Inicios*, Madrid, Museo Casa de la Moneda, edita Museo Casa de la Moneda, Madrid, 2013.
- CURTIS, William J.R., "Una búsqueda paciente. El arte y la arquitectura de Juan Navarro Baldeweg" en el *El Croquis nº 54*, El Croquis editorial, Madrid, 1992, pp. 6-20.

 "La arquitectura como una intervención en un campo de energías (una conversación con Juan Navarro Baldeweg)", en el *El Croquis nº 133*, El Croquis editorial, Madrid, 2006, pp. 6-21.

 "Teatros de Luz: La Arquitectura de Juan Navarro Baldeweg" en *El Croquis, nº 133*, Madrid, El croquis editorial, 2006, págs. 22-38.
- DEL ÁGUILA GARCÍA, Alfonso, BORSETTI, Mateo, CRONEMBERGER, Joara, GÓMEZ IBORRA, Iker, GONZÁLEZ BRAVO, Raúl, "El proceso constructivo de los teatros del "Canal" del arquitecto Juan Navarro Baldeweg", *Informes de la Construcción, Vol.60, Nº 509*, Madrid, 2008.
- DIAZ-ROMERAL, Pablo, "Elevación de una cúpula de hormigón en el Palacio de Congresos de Salamanca. España", *Informes de la Construcción, Vol.41, Nº 404*, Madrid, 1989.
- DIEGO, Estrella de, "A propósito del confort" en el catálogo de la muestra *Juan Navarro Baldeweg*, Museo de Bellas Artes de Santander, Edita Museo de Bellas Artes de Santander, Santander 2001, pp. 9-21.

"Intrépido infinito" en el catálogo de la muestra *Juan Navarro Baldeweg: En verde y plata*, Galería Marlborough, Edita Galería Marlborough, Madrid, 2007, pp. 2-5.

- ESPUELAS, Fernando "Mostrar el envés" en el *El Croquis n° 133*, El Croquis editorial, Madrid, 2006, pp. 226-231.
- EZQUIAGA DOMINGUEZ, José María, "Concurso San Francisco el Grande. La tarea de pensar la ciudad en *Arquitectura*, n° 239, Madrid, Colegio Oficial de Arquitectos de Madrid, 1982, pp. 15-20.
- FRECHILLA, Javier, "Juan Navarro Baldeweg. El arte ante la Arquitectura, el Arte de la Arquitectura", en *Arquitectura*, n° 234, Madrid, Colegio Oficial de Arquitectos de Madrid, 1982, pp. 15-17.
- GONZÁLEZ GARCÍA, Ángel, " De una habitación a otra" en el catálogo de la muestra *Juan Navarro Baldeweg, Pinturas*, Museo Español de Arte Contemporáneo, editado en colaboración con el Museo Municipal de Santander, Madrid, 1986.

"Por seguir con lo que estábamos" en el catálogo de la muestra *Juan Navarro Baldeweg*, Galería Juana de Aizpuru, Edita Galería Juana de Aizpuru, Madrid, 1994, pp. 7-14.

"El espacio y sus sinergias" en *La habitación vacante*, al cuidado de José Muñoz Millanes, Editorial Pre-Textos, Valencia, 1999, pp. 113-120.

"Todo lo verdadero es invisible" en el catálogo de la muestra *Juan Navarro Baldeweg* I.V.A.M., Centre del Carmen, IVAM Consellería de Cultura, Valencia, 1999, pp. 20-62.v

"Juegos de manos" en el catálogo de la muestra *Juan Navarro Baldeweg: Escultura*, Galería Marlborough, Edita Galería Marlborough, Madrid, 2004, pp. 3-9.

- GRANELL TRÍAS, Enrique, "Una caja de botones en un cruce de caminos, resonancias en la obra de Juan Navarro Baldeweg" en el catálogo de la muestra *Juan Navarro Baldeweg* I.V.A.M., Centre del Carmen, IVAM Consellería de Cultura, Valencia, 1999, pp. 8-19.
- JUNCOSA, Enrique, "Retrato del pintor como Perseo" en el catálogo de la muestra *Juan Navarro Baldeweg*, Galería Luis Adelantado, Edita Luis Adelantado, Valencia, 1999, pp.5-9.

"Una franja de aros dispersos en esos cartílagos de paisaje" en el catálogo de la muestra *Juan Navarro Baldeweg: La caja de resonancia*, Galería Marlborough, Edita Galería Marlborough, Madrid, 2000, pp.3-7.

“The magical theater” en el catálogo de la muestra *Juan Navarro Baldeweg: Recent Paintings*, Galería Marlborough, Edita Galería Marlborough, Chelsea, 2005, pp. 2-5.

“Habitación con figura”, en el catálogo de la muestra *Habitación con figura Variaciones*, Galería Senda, Barcelona, 2006.

- LAHUERTA, Juan José, “Conversación entre Juan José Lahuerta y Juan Navarro Baldeweg” entrevista realizada en ocasión de la exposición *Juan Navarro Baldeweg. Risonanze di Soane*, Venecia, Palazzo Barbaran de Porto, 2000, Centro Internazionale di Studi di Arcchitettura Andrea Palladio, publicado en *Sir John Soane. Arquitecto Inglés, Legado Americano*, edita fundación caja de Arquitectos, colección arquial/ Documental nº 11, Barcelona, 2009, pp 15-28. *Una caja de resonancia*, Valencia, Col·legi d'Arquitectes de Catalunya, Demarcación Girona, Editorial Pre-Textos, col. “Pre-Textos de arquitectura”, 2007, al cuidado de Margarita Navarro Baldeweg, pp. 155-179.
 - LINARES DE LA TORRE, Óscar, “La luz es el tema”, conversación con Juan Navarro Baldeweg, *Revista Diagonal nº 34*, Edita Asociación Revista Diagonal, Barcelona, 2013, pp. 3-8.
 - LÓPEZ MUNUERA, Iván, “Estudios en el proceso de activación” en el catálogo de la muestra *Juan Navarro Baldeweg: Pintar, pintar*, Galería Marlborough, Edita Galería Marlborough, Madrid, 2010, pp. 2-5.
 - LORENZO CUEVA, Covadonga, “Los dibujos de Juan Navarro Baldeweg para el Schinchenchiku Residential Design Competition 1976”, *Actas del 14 Congreso Internacional de Expresión Gráfica Arquitectónica*, Valladolid-Oporto, 2012, Universidad Pòlitécnica Valencia, Dep. Expresión Gráfica Arquitectónica, 2010, pp 261-263.
 - MARCOS ALBA, Carlos L. de, “Conversando con Juan Navarro Baldeweg, Constelaciones y relaciones cruzadas: de los bordes difusos entre arquitectura, bibujo, pintura y escultura” en revista *EGA, expresión gráfica arquitectónica nº 22*, Universidad Politécnica de Valencia, Valencia, 2013, pp. 20-37.
- “Conversando con Juan Navarro Baldeweg, La arquitectura como nexo entre el locus, el objeto y el sujeto” en revista *EGA, expresión gráfica arquitectónica nº 23*, Universidad Politécnica de Valencia, Valencia, 2014, pp. 16-35.
- MALTZAN, Michael, “Fenomenología dell’Hertziana”, en revista *Abitare nº 527*, edita RCS Media Group S.p.A, Milán, 2012, pp. 73-81.

- MARCHÁN FIZ, Simón, "Constelaciones: una poética fenomenológica" en el catálogo Juan Navarro Baldeweg, *Un zodiaco*, Fundación Museo ICO, Editado por Fundación ICO/Arquitectura Viva, Madrid, 2014, pp. 6-17.
- MORENO RODRIGUEZ, Ignacio, "Geografía de un mapa mental: La experiencia de Juan Navarro Baldeweg en el M.I.T, 1971-1975", *Actas del Congreso Internacional, Viajes en la transición de la arquitectura española hacia la modernidad*, Pamplona, T6) Ediciones, 2010, pp.259-268.
- POWER, Kevin, "Una canción medida", en el catálogo de la muestra *Juan Navarro Baldeweg*, Catálogo de la exposición en el Palacete Embarcadero de Santander, Santander, 1987.
- QUETGLÁS, José "La cámara clara de Salamanca. Sobre algunos temas en Baldeweg" en el *El Croquis nº 54*, El Croquis editorial, Madrid, 1992, pp. 28-32.
- ROJO DE CASTRO, Luis "Conversación con Juan Navarro Baldeweg" en el *El Croquis nº 73(II)*, El Croquis editorial, Madrid, 1995, pp. 6-23.
 "Conversación con Juan Navarro Baldeweg" en *La habitación vacante*, 1ª.ed., Valencia, Col·legi d'Arquitectes de Catalunya, Demarcación Girona, Editorial Pre-Textos, col. "Pre-Textos de arquitectura", 1999, al cuidado de José Muñoz Millares, págs. 121-144.
 "El haz y el envés" en el *El Croquis nº 73(II)*, Madrid, 1995, pp. 26-35.
- RUBIO NOMBLOT, Javier, "El jardín de los espejos", *ABC Cultural*, 425, Madrid, 18/03/2000, pp. 36-37.
- RUIZ MANTILLA, Jesús, "La mano luminosa", *EL PAIS, Suplemento*, 1532, Madrid, 05/02/2006, pp. 67-81.
- SOLÁ MORALES, Ignasi de, "Apolo o Demeter. La arquitectura de Juan Navarro Baldeweg" en el *El Croquis nº 54*, El Croquis editorial, Madrid, 1992, pp. 22-26.
- VOZMEDIANO, Elena, "Entrevista con Juan Navarro Baldeweg", *EL MUNDO, Cultural*, Madrid, 19/03/2000, pp. 36-37.
- ZUAZNABAR, Guillermo, "Líneas y paisajes en el hueco de la mano" en NAVARRO BALDEWEG, Juan, *Conversaciones con estudiantes*, Gustavo Gili, Madrid, 2011, pp. 69-95.
 "Compartir mesa con Juan Navarro Baldeweg en Altuza", en el catálogo de la exposición *Juan Navarro Baldeweg, Grávido o liviano*, Fundación Museo Oteiza, Navarra, 2011, pp. 57-63

Artículos en Revistas

- *Revista de Caja Cantabria*, "X Bienal de Arquitectura y Urbanismo 2009", Santander, Julio-Sept. 2009, pp. 12-17.
- *Revista ATRIUM*, "Juan Navarro Baldeweg", Museo Vasco de Arte contemporáneo, Vitoria-Gasteiz, Departamento de Biblioteca y Documentación, pp. 1-45.

Conferencias

- CALVO SERRALLER, Francisco, "Juan Navarro baldeweg: encrucijada visual", *Encuentro Artes, Letras y Ciencias: creadores santanderinos. Juan Navarro Baldeweg: metáfora y visión*, Universidad Internacional Menéndez Pelayo, Santander, 2014.
- DE DIEGO, Estrella, "Pesos y columnas: algunas paradojas de la mirada" *Encuentro Artes, Letras y Ciencias: creadores santanderinos. Juan Navarro Baldeweg: metáfora y visión*, Universidad Internacional Menéndez Pelayo, Santander, 2014.
- ESPUELAS CID, Fernando, "Tras el biombo", *Encuentro Artes, Letras y Ciencias: creadores santanderinos. Juan Navarro Baldeweg: metáfora y visión*, Universidad Internacional Menéndez Pelayo, Santander, 2014.
- GARCÍA-GERMAN VÁZQUEZ, Jacobo, "La dimensión infraestructural ampliada en la obra temprana de Navarro Baldeweg", *Encuentro Artes, Letras y Ciencias: creadores santanderinos. Juan Navarro Baldeweg: metáfora y visión*, Universidad Internacional Menéndez Pelayo, Santander, 2014.
- HUICI MARCH, Fernando, "Idea de la pintura en Navarro Baldeweg" *Encuentro Artes, Letras y Ciencias: creadores santanderinos. Juan Navarro Baldeweg: metáfora y visión*, Universidad Internacional Menéndez Pelayo, Santander, 2014.

- MARCHÁN FIZ, Simón, "La poética fenomenológica de Navarro Baldeweg", *Encuentro Artes, Letras y Ciencias: creadores santanderinos. Juan Navarro Baldeweg: metáfora y visión*, Universidad Internacional Menéndez Pelayo, Santander, 2014.
- MARCHÁN FIZ, Simón, "Ex Oriente Lux I", *Visiones de la arquitectura japonesa, Escuela Técnica Superior de Arquitectura de Valladolid*, Valladolid, 2011.
- NAVARRO BALDEWEG, Juan, "La pervivencia de los inicios", Lección inagural del curso 2009-2010, *Escuela Técnica Superior de Madrid*, Madrid, 2009.
- NAVARRO BALDEWEG, Juan, "Ex Oriente Lux II", *Visiones de la arquitectura japonesa, Escuela Técnica Superior de Arquitectura de Valladolid*, Valladolid, 2011.
- NAVARRO BALDEWEG, Juan, "Materia, signos, nada", Salón de grados de Óptica, *Escuela Politécnica Superior, Universidad de Alicante*, 2012.
- NAVARRO BALDEWEG, Juan, CALVO SERRALLER, Francisco, "Autobiografía Intelectual", *Fundación Juan March*, Madrid, 2012.
- NAVARRO BALDEWEG, Juan, "Dos coloquios entre amigos" organizado por la editorial Pretextos en la *Cava de los Tipos Infames*, Madrid, 2012.
- NAVARRO BALDEWEG, Juan, *Colegio Territorial de Arquitectos de Castellón*, Castellón, 2012.
- NAVARRO BALDEWEG, Juan, "Una casa dentro de otra", *Encuentro Artes, Letras y Ciencias: creadores santanderinos. Juan Navarro Baldeweg: metáfora y visión*, Universidad Internacional Menéndez Pelayo, Santander, 2014
- NAVARRO BALDEWEG, Juan, "Zodiaco", *Escuela de Arquitectura, Universidad de Navarra*, Pamplona, 2015.
- NAVARRO BALDEWEG, Juan, "Una propuesta para la isla de los Museos de Berlín", *Escuela de Arquitectura, Universidad de Navarra*, Pamplona, 2015.
- RODRIGUEZ LLERA, Ramón, "Resonancias orientales en la obra de Juan Navarro Baldeweg", *Encuentro Artes, Letras y Ciencias: creadores santanderinos. Juan Navarro Baldeweg: metáfora y visión*, Universidad Internacional Menéndez Pelayo, Santander, 2014.

Videoteca

- *NAVARRO BALDEWEG, Juan*, entrevistado por Luis Fernández Galiano, *colección Arquia/Maestros nº 3*, Fundación Arquia, Barcelona, 2013.
- *SIR JOHN SOANE, Arquitecto inglés, legado americano*, dirigido por Murray Grigor, con texto de Juan Navarro Baldeweg, *colección Arquia/documental nº 11*, Fundación Arquia, Barcelona, 2005.

Conversaciones

- AUSERÓN, Santiago, conversación mantenida en Valencia, Espai Rambleta, el 28 de Mayo de 2015.
- GÓMEZ DE LIAÑO, Ignacio, conversación mantenida en Madrid, domicilio del escritor, el 25 de Junio de 2015.
- LOOTZ, Eva, conversación mantenida en Madrid, Círculo de Bellas Artes, el 25 de Junio de 2015.
- MARCHÁN FIZ, Simón, primera conversación mantenida en Madrid, Barrio de las Letras, el 30 de Enero de 2015.
 - Segunda conversación en el mismo lugar el 20 de Mayo de 2015.
- MORENO RODRÍGUEZ, Ignacio, conversación mantenida en Madrid, el 18 de Octubre de 2012.
- NAVARRO BALDEWEG, Juan, conversación mantenida en Madrid, estudio del arquitecto, el 30 de Julio de 2013.
 - Segunda conversación en el mismo lugar el 17 de Julio de 2014.
- PEREZ HERRANZ, Rafael, primera conversación mantenida en Córdoba, Molino de Martos, el 30 de Enero de 2015.

- Segunda conversación mantenida en Santander, Universidad Internacional Menéndez Pelayo, el 12 de Agosto de 2014.
- RUIZ GRANADOS, Justo, conversación mantenida en Madrid, el 24 de Julio de 2015.
- QUEJIDO, Manolo, conversación mantenida en Madrid, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, el 24 de Julio de 2015.

Bibliografía complementaria

- *A+U, Alvar Aalto Houses, Timeless Expressions, A+U Extra Edition, Japan, A+U Publishing, 1998.*
- *Arte Español de los 50, Catálogo. Galería Guillermo de Osma. Textos de Ángel Llorente. Artegraf. Madrid 2007.*
- CAPITEL, Antón: "Joaquín Vaquero Palacios: Tan arquitecto como pintor" en *Revista Arquitectos nº 141. Madrid.*
- FISAC, Miguel : *Documentos de Arquitectura, nº 10, Ed. Colegio Oficial de Arquitectos de Andalucía Oriental, Almería, Octubre 1989.*
- TORRES, Jorge; RODRIGUEZ, Carme, *Grupo R, Ed. Gustavo Gili, Barcelona, 1994.*
- *Puentes a la abstracción. 50 años del grupo El Paso, Catálogo Ibercaja. Palau de la Música de Valencia. Valencia 2006.*
- *Ser arquitecto en Nueva York, Catálogo MACBA. Museo D'art Contemporani de Barcelona. Barcelona, 1997.*
- *En contacto con Alvar Aalto, Catálogo Museo Alvar Aalto Helsinki, 1999.*
- WITTKOWER, Rudolf : *La escultura: procesos y principios, Alianza Editorial, Madrid, 2014.*

Catálogos de Juan Navarro Baldeweg. Galería Marlborough

443

- Navarro Baldeweg, Juan, *La caja de resonancia*, Pintura reciente [exposición celebrada en] Galería Marlborough, Madrid, 22 marzo - 5 mayo, 2000 / [texto de Enrique Juncosa]. Edita Galería Marlborough, Madrid 2000.
- Navarro Baldeweg, Juan, *Obra reciente* [exposición celebrada en] Galería Marlborough, Madrid, 21 de mayo - 22 junio de 2002 / [texto de Juan Manuel Bonet]. Edita Galería Marlborough, Madrid 2002.
- Navarro Baldeweg, Juan, *Escultura* [exposición celebrada en] Galería Marlborough Madrid, 22 de abril - 22 de mayo de 2004 / [texto de Ángel González García]
- Navarro Baldeweg, Juan, *Recent Paintings* [exposición celebrada en] Galería Marlborough, Madrid, 24 de marzo - 23 abril de 2005 / [texto de Enrique Juncosa]. Edita Galería Marlborough, Madrid 2005.
- Navarro Baldeweg, Juan, *En verde y plata* [exposición celebrada en] Galería Marlborough, Madrid, 18 de octubre - 17 noviembre de 2007 / [texto de Estrella de Diego]. Edita Galería Marlborough, Madrid 2007.
- Navarro Baldeweg, Juan, *Pintar, Pintar* [exposición celebrada en] Galería Marlborough, Madrid, 16 de septiembre - 16 octubre de 2010 / [texto de Iván López Munuera]. Edita Galería Marlborough, Madrid 2010.
- Navarro Baldeweg, Juan, *Nuevos Paisajes* [exposición celebrada en] Galería Marlborough, Madrid, 9 de mayo -22 junio de 2013 / [texto de Eduardo Vivanco]. Edita Galería Marlborough, Madrid 2013.

Catálogos Galerías y Museos, varios

- Navarro Baldeweg, Juan, *Pinturas*, Museo Español de Arte Contemporáneo, editado en colaboración con el Museo Municipal de Santander, Madrid, Junio 1986 [textos de Juan Manuel Bonet y Ángel González].
- Navarro Baldeweg, Juan, *Juan Navarro Baldeweg*, Santander, Palacete Embarcadero de Santander, 29 de Julio al 12 de agosto de 1987 [textos de Kevin Power].
- Navarro Baldeweg, Juan, *Juan Navarro Baldeweg*, Sala de Exposiciones de la Cámara de Comercio, Industria y Navegación de Cantabria, Santander, 29 de Julio al 13 de agosto de 1989, [textos de Kevin Power].
- Navarro Baldeweg, Juan, *Juan Navarro Baldeweg*, [exposición celebrada en Galería Juana de Aizpuru, Madrid] Abril - Mayo, 1994 / [texto de Ángel González García]. Edita Galería Juana de Aizpuru. Madrid 1994.
- Navarro Baldeweg, Juan, *Noche* [exposición celebrada en] Galería Estiarte, Madrid, Febrero, Arco 1996 / [texto de Juan Navarro Baldeweg; traducción de Marta Thorne].
- Navarro Baldeweg, Juan, *Juan Navarro Baldeweg*, [exposición celebrada en] IVAM Centre del Carme, Valencia, 17 mayo- 18 julio 1999 / [textos de Juan Manuel Bonet, Enrique Granell y Ángel González; traducción de Karel Clapshaw y Ricardo Lázaro].
- Navarro Baldeweg, Juan, *Juan Navarro Baldeweg*, Valencia, Galería Luis Adelantado, Abril- Mayo de 1999 [texto de Enrique Juncosa].
- Navarro Baldeweg, Juan, *Juan Navarro Baldeweg*, Santander, Museo de Bellas Artes de Santander, 10 de Agosto al 13 de Octubre del 2001 [textos de Estrella de Diego].
- Navarro Baldeweg, Juan, *Habitación con figura. Variaciones*, Galería Senda, Barcelona, 2006, [texto de Enrique Juncosa].
- Navarro Baldeweg, Juan, colectiva con varios artistas, Idea: *Pintura fuerza. En el gozne de los años 70 y 80*, Madrid, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 6 de Noviembre de 2013 al 18 de Mayo de 2014.
- Navarro Baldeweg, Juan, *Inicios*, Madrid, Museo Casa de la Moneda, 23 de Noviembre de 2013 al 2 de Febrero de 2014, [textos de Francisco Calvo Serraller y Juan Navarro Baldeweg].
- Navarro Baldeweg, Juan, *Un zodiaco*, Madrid, Museo ICO, 8 de Octubre de 2014 al 1 de Febrero de 2015, [textos de Simón Marchán Fiz y Juan Navarro Baldeweg].

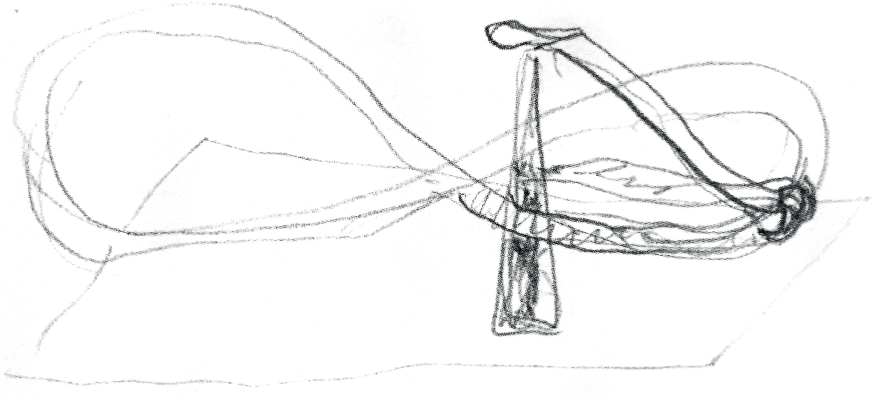
- Navarro Baldeweg, Juan, *Juan Navarro Baldeweg, Grávido o liviano*, Fundación Museo Oteiza, Navarra, 30 de Junio al 11 de Septiembre del 2011, "Texto de Guillermo de Zuaznabar".

Catálogos de otros artistas

- MILLARES, Manuel, en el catálogo de la exposición *Millares*, Centro Atlántico de Arte Moderno, Ediciones Tabapress, Gran Canaria, 1992.
- SCHLOSSER, Adolfo, Catálogo de la exposición *Adolfo Schlosser*, Instituto Valenciano de Arte Moderno, edita IVAM, Valencia, 1998.
- *DUCHAMP, Marcel*, [exposición celebrada en el Museo Jean Tinguely, Basilea] Marzo- Junio, 2002 , Hatje Cantz Publishers. Germany 2002.
- *SCHLOSSER, Adolfo*, , Catálogo de la Exposición *Adolfo Schlosser, 1939-2004*, Edita MNCARS, Madrid, 2006.

La bibliografía recogida en esta Tesis Doctoral, contempla sólo los textos consultados para la elaboración de la misma.

Existe una bibliografía completa sobre la obra de Juan Navarro Baldeweg a cargo del Doctor Arquitecto Ignacio Moreno Rodríguez, publicada en *Juan Navarro Baldeweg, le opere, gli scritti, la critica*, op.cit. pág 399-403, que recoge toda la información acerca del arquitecto hasta el año 2012.



9

Créditos de ilustraciones

Créditos de ilustraciones

448

Para facilitar la búsqueda de las fuentes bibliográficas y documentales de las ilustraciones, se adjunta el siguiente listado según el orden de los capítulos de la tesis. A pesar de que ello implique repetir algunas fuentes, de este modo se facilita la procedencia de las ilustraciones.

Cap. 1. INTRODUCCIÓN

- 1 CARMEL ARTHUR, Judith, *Bauhaus*, Kliczkowski Publisher, Carlton Books Limited, Londres, 2000.
- 2 FIEDLER, Jeannine; Feierabend, Peter, *Bauhaus*, Könemann Verlagsgesellschaft mbH, Colonia, Alemania, 2000.
- 3, 4, 5 SATO, Alberto, *Revista Urbana*, vol.8, no.33, Instituto de Urbanismo, Facultad de Arquitectura y Urbanismo, Universidad Central de Venezuela e Instituto de Investigaciones de la Facultad de Arquitectura, Universidad del Zulia, Caracas, 2003, p.043-053.
- 6 *Revista GA Houses*, nº 37, Edita Tokyo Co.,Ltd., Tokyo, Japan, 1993.
- 7 Imagen cortesía Instituto Valenciano de Arte Moderno, IVAM. Fotografía: Juan García Rosell.
- 8, 9, 10, 11,12 MARTINEZ-DIAZ, Enrique.
- 13 DAL CO, Francesco, LAHUERTA, Juan José, GONZALEZ GARCIA, Ángel, *Juan Navarro Baldeweg, le opere, gli scritti, la critica*, Milano, Electa Architettura, 2012.
- 14 *Revista Humo*, nº 1, 1977, editado por la Galería Buades.
- 15 NAVARRO BALDEWEG, Juan; Bulnes, Patricio, *Figuras de definición*, editado por Francisco Rivas Editor, en coedición con Galería Buades, Libros de la Ventura, 1980.

- 16 FRANÇOIS, Catherine, *Caminos bajo el agua*, Pretextos, Valencia, 1999.
Ilustración cubierta: Navarro Baldeweg, Juan, Dragón pequeño I, 1998.
- 17 AUSERON, Santiago, *Canciones de Radio Futura*, Pretextos, Valencia, 1999 y portada del disco de Radio Futura, "La canción de Juan Perro", Ariola Eurodisc S.A., 1987.
- 18 POMBO, Álvaro, *Hacia una constitución poética del año en curso*, La Gaya Ciencia, Barcelona, 1980.
- 19 ALEIXANDRE, Vicente, *Antigua casa madrileña*, Editorial Herms. Bedia, Santander, 1961.
- 20 Imagen cortesía Van Gogh Museum, Amsterdam (Vincent van Gogh Foundation).
- 21 CELANT Germano, *Andy Warhol: A factory*, Ed. Guggenheim Bilbao, 1999.
- 22 Imagen cortesía Museo Patio Herreriano, Valladolid.

Cap. 2. EL HORIZONTE EN LA MANO

- 23,24 A. Armesto, V. Brosa, A.Colquhoun, A. Duany, N.C. Finne, G.K. Koenig, K. Mikkola, L. Mosso, D. Porphyrios, S. Wrede, *Alvar Aalto*, Ediciones del Serbal, Barcelona, 1998.
- 25 NAVARRO BALDEWEG, Juan, *Minerva nº3, IV Época*, Circulo de Bellas Artes, Madrid, 2006, pp. 117-124.
- 26 FRIEDMAN, B.H., *Jackson Pollock, energy made visible*, Da Capo Press, New York, 1995.
- 27 *Les carnets de l'Atelier Brancusi, La colonne sans fin*, Editions du Centre Pompidou, Paris, 1998.

- 28 Imagen cedida por el Instituto Valenciano de Arte Moderno, IVAM. Fotografía: Juan García Rosell. (detalle)
- 29, 32, 33, 34, MARTINEZ-DIAZ, Enrique.
- 35, 37, 38, 39, MARTINEZ-DIAZ, Enrique.
- 40, 41, 52, 53, MARTINEZ-DIAZ, Enrique.
- 55, 56, 57, 58 MARTINEZ-DIAZ, Enrique.
- 30, 31 Juan Navarro Baldweg 1996-2006, *El Croquis nº 133*, El Croquis Editorial, Madrid, 2006.
- 36 Imagen cortesía Caja España Obra Social.
- 42 Córdoba Patrimonio de la Humanidad. Fuente: *web*.
- 43, 44, 45 Cordobapedia. Fuente: *Diario de Córdoba*.
- 46, 47, 48, 49, 50 NAVARRO BALDEWEG, Juan. Fuente: Junta de Andalucía.
- 51 Imagen cortesía Colección Junta de Andalucía, Museo de Bellas Artes de Córdoba.
- 54 Wikipedia. Fuente: *web*.
- 59 Imagen trabajada por el autor sobre una vista aérea de Google Earth.
- 60, 61, 66, 67 NAVARRO BALDEWEG, Juan, *Proyecto Marina de Arrecife. Tres propuestas para pensar la ciudad*, Edita Fundación César Manrique, Madrid, 2002.
- 62 MILLARES, Manuel, catálogo de la exposición *Millares*, Centro Atlántico de Arte Moderno, Ediciones Tabapress, Gran Canaria, 1992.
- 63, 64 Lo que las piedras cuentan. Fuente: *web*.
- 65 Los mejores castillos de Lanzarote. Fuente: *web*.

Cap. 3. LAS ENERGÍAS RECÍPROCAS

- 68 HIBBARD, Howard, *The Metropolitan Museum of Art*, John Calmann and King Ltd, London, 1980; Harrison House, NY, 1986.
- 69, 72, 74, 76 Adolfo, Schlosser, 1939-2004, Catálogo de la Exposición, Edita MNCARS, Madrid, 2006.
- 70, 80 DAL CO, Francesco, LAHUERTA, Juan José, GONZALEZ GARCIA, Ángel, *Juan Navarro Baldeweg, le opere, gli scritti, la crítica*, Milano, Electa Architettura, 2012.
- 71 Imagen cortesía Amat, Fernando, Galería Vinçon, Barcelona.
- 73 Exposición esculturas Galería Marlborough, Madrid 2004.
- 75 RODRIGUEZ LLERA, Ramón, *Resonancias Orientales en la Obra de Juan Navarro Baldeweg, La vuelta de Hiroshige*, Valladolid, Ediciones Universidad de Valladolid, 2014.
- 77, 78 Wikipedia, Fuente : *web*.
- 79 NAVARRO BALDEWEG, Juan, *Obra reciente*, Galería Marlborough, Edita Galería Marlborough, Madrid 2002.

Cap. 3.1 ENERGÍAS DE COHESIÓN. RUIDO DE FONDO.

- 81, 82, 83, 84, 121 DAL CO, Francesco, LAHUERTA, Juan José, GONZALEZ GARCIA, Ángel, *Juan Navarro Baldeweg opere, gli scritti, la crítica*, Milano, Electa Architettura, 2012.
- 85, 86 Imagen cortesía AMAT, Fernando, Galería Vinçon, Barcelona.

- 87, 98, 100 BONET, Juan Manuel, GRANELL, Enrique, GONZALEZ, Ángel, *Juan Navarro Baldeweg*, IVAM Centre del Carme, Valencia, 17 mayo- 18 julio, 1999.
- 88 Imagen cortesía Instituto Valenciano de Arte Moderno, IVAM. Fotografía: Juan Garcia Rosell.
- 89 Imagen cortesía Adirondack Museum, Blue Mountain Lake, New York, EEUU.
- 90, 91 GIMENEZ Carmen, MATTHEW Gale, *Constantin Brancusi, The essence of things*, Tate Publishing, London, 2004.
- 92, 93 REICHLIN, Bruno, "Une Petite Maison sul lago Lemano: la controversia Perret-Le Corbusier", *Lotus n° 60*, Electa Milano - Elemond Editori Associati, 1989, pp. 58-83.
- 94, 95 Revista Architecture and Urbanism, *Alvar Aalto Houses*, A+U Publishing Co.Ltd, June 1998, Japan.
- 96, 97 VAN DEN HEUVEL, Dirk; RISSELADA, Max, *Alison and Peter Smithson- from the House of the Future to a house of today*, Publishers, Rotterdam, 2004.
- 99 Catálogo de la exposición *Juan Navarro Baldeweg*, Edita Galería Juana de Aizpuru. Madrid 1994.
- 101 Imagen cortesía Brooklyn Museum, New York, EEUU.
- 102 NOLLI, Giovanni Battista, *Nuova pianta di Roma, data in luce da Giambattista Nolli l'anno MDCCXLVIII*, Roma, 1748.
- 103, 104, 108, MARTINEZ-DIAZ, Enrique.
- 109, 110, 112, MARTINEZ-DIAZ, Enrique.
- 113, 115, 116, MARTINEZ-DIAZ, Enrique.
- 122, 123, 124, MARTINEZ-DIAZ, Enrique.
- 128, 134, 136, MARTINEZ-DIAZ, Enrique.
- 137, 138, 141, MARTINEZ-DIAZ, Enrique.

- 142, 143, 144, MARTINEZ-DIAZ, Enrique.
- 145, 146 MARTINEZ-DIAZ, Enrique.
- 105 Imagen cortesía Musée d'art et d'histoire, Ville de Genève, inv. n° 1876-0006, Photo: Bettina Jacot-Descombes.
- 106, 118, 119, Archivo Biblioteca Hertziana, Roma.
- 120, 125, 126, Archivo Biblioteca Hertziana, Roma.
- 127, 130, 131 Archivo Biblioteca Hertziana, Roma.
- 107 Imagen cortesía Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid, España.
- 111 SEGUÍ COLLAR, Virginia, "Jardines de la antigüedad: Roma", revista *Alenarte*, Creative Commons, 2007.
- 114 HIBBARD, Howard, *The Metropolitan Museum of Art*, John Calmann and King Ltd, London, 1980; Harrison House, NY, 1986.
- 117 Imagen cortesía Bibliothèque Sainte Geneviève, Marie-Lan Nguyen/Wikimedia Commons, 2011.
- 129 Imagen cortesía Museo di Roma.
- 132 CERVERA, José, ARSUAGA, Juan Luis, BERMÚDEZ DE CASTRO, José M^a, CARBONELL, Eudald, *Atapuerca, un millón de años de historia*, Plot Ediciones S.A.- Editorial Complutense, 1998.
- 133 La Carregue, 2000. Fuente: *web*.
- 135 Imagen cortesía Fundación Atapuerca. Diputación de Burgos. Fuente: *web*.
- 139, 140 Imagen cortesía Ayuntamiento de Atapuerca. Fuente: *web*.

Cap. 3.2 ENERGÍAS DE ROTACIÓN, EL UROBORO.

- 147 Imagen cortesía Rubin Museum of Art, New York, USA.
- 148, 149, Wikipedia, Fuente : *web*.
- 150,152 MARTINEZ-DIAZ, Enrique.
- 151, Imagen cortesía Badische Landesbibliothek, Karlsruhe, Germany, Disponible bajo la licencia dominio público vía Wikimedia Commons, 2006.
- 153 *Los Uffizi, Guía Oficial*, Giunti Gruppo Editoriale, Florencia, 1998.
- 154 Imagen cortesía Philadelphia Museum of Art.
- 155 Imagen cortesía Museo del Prado, Madrid, España.
- 156 Imagen cortesía Instituto Valenciano de Arte Moderno, IVAM. Fotografía: Juan García Rosell.
- 157, 160, 161 *National Geographic*, August 2001 . Photo: Dominique Baffier and Valérie Ferrugio.
- 158, 159 AGUSTI, Anna, *Tápies: Obra Completa Volumen 8, 1998 - 2004*, Fundació Antoni Tàpies/ Polígrafa, Barcelona, España, 2003.
- 162, 163 RUIZ MANTILLA, Jesús, "La mano luminosa", *El País semanal* (5 de febrero de 2006), pp. 67-79
- 164 FERNANDEZ MIRO Emilio, ORTEGA CHAPEL, Pilar, *Joan Miró, Sculptures. Catalogue raisonné 1928-1982*, Daniel Lelong and Successió Miró, Paris, 2006.
- 165 MIRO PUNYET, Joan, GARDY ARTIGAS, Joan, *Miró Artigas Ceramics. Catalogue raisonné 1941-1981*, Daniel Lelong and Successió Miró, Paris, 2007.
- 166 SPIES, Werner, *Picasso Sculpteur*, Centro Pompidou, Editions du Centre Pompidou, Paris, 2000.

- 167, 174, 175 BONET, Juan Manuel, GRANELL, Enrique, GONZALEZ, Ángel, *Juan Navarro Baldeweg*, IVAM Centre del Carme, Valencia, 17 mayo- 18 julio, 1999.
- 168 GONZALEZ GARCIA, Ángel, *Juan Navarro Baldeweg*, Galería Juana de Aizpuru, Edita Galería Juana de Aizpuru, Madrid, 1994.
- 169 NAVARRO BALDEWEG, Juan, *La caja de resonancia. Pintura reciente Galería Marlborough*, Madrid, Edita Galería Marlborough, Madrid 2000.
- 170 DIEGO, Estrella de, *Juan Navarro Baldeweg*, Museo de Bellas Artes de Santander, Edita Museo de Bellas Artes de Santander, Santander 2001.
- 171, 179 RODRIGUEZ LLERA, Ramón, *Resonancias Orientales en la Obra de Juan Navarro Baldeweg, La vuelta de Hiroshige*, Valladolid, Ediciones Universidad de Valladolid, 2014.
- 172 Warehouse Gallery, Catálogo *Geometries on and off the Grid: Art from 1950 to the present*, 2015, Imagen cortesía © The Rachofsky Collection, Dallas, USA.
- 173 NAUMANN, Francis M., *Duchamp, The art of making art in the age of mechanical reproduction*, Harry N. Abrams, Inc., New York, 1999.
- 176 Imagen cortesía Colección Parlamento de Cantabria, Santander, España.
- 177 NERET, Gilles, *Henry Matisse, recortes*, Ed. Taschen GmbH, Köln, 2011.
- 178 Imagen cortesía Tehran Museum of Contemporary Art, Irán, Disponible bajo la licencia dominio público vía Wikimedia Commons, 2014.
- 180 NAVARRO BALDEWEG, Juan, *"Pintar, Pintar" Galería Marlborough*, Madrid, , Edita Galería Marlborough, Madrid 2010.
- 181, 184, MUÑOZ ALONSO, M^a Dolores, *De hospital a museo: las sucesivas transformaciones de un hospital inacabado ; el Hospital General de Madrid*. Tesis (Doctoral), E.T.S. Arquitectura, UPM, 2010.
- 182, 183, 186 DAL CO, Francesco, LAHUERTA, Juan José, GONZALEZ GARCIA, Ángel, *Juan Navarro Baldeweg, le opere, gli scritti, la critica*, Milano, Electa Architettura, 2012.

- 187, 189, 190 DAL CO, Francesco, LAHUERTA, Juan José, GONZALEZ GARCIA, Ángel, *Juan Navarro Baldeweg, le opere, gli scritti, la critica*, Milano, Electa Architettura, 2012.
- 188 PAIXAO, Fernando, *Franz Weissmann (1911 - 2005)* Ed. Sao Paulo, Instituto Tomie Ohtake, Brasil, 2008.
- 194, 195 DAL CO, Francesco, LAHUERTA, Juan José, GONZALEZ GARCIA, Ángel, *Juan Navarro Baldeweg, le opere, gli scritti, la critica*, Milano, Electa Architettura, 2012.
- 185 MARTINEZ-DIAZ, Enrique, cuadro intervenido.
- 191,192 Imagen cortesía Archivo Histórico José Vial Armstrong, Escuela de Arquitectura de la PUCV, Viña del Mar, Chile.
- 193 NAVARRO BALDEWEG, Juan, Fundación Cidade da Cultura de Galicia, Santiago de Compostela, España.

Cap. 3.3 ENERGÍAS DE LA MANO, GARABATOS.

- 196 NAVARRO BALDEWEG, Juan, *Una caja de resonancia*, Valencia, Col·legi d'Arquitectes de Catalunya, Demarcación Girona, Editorial Pre-Textos, col. "Pre-Textos de arquitectura", 2007, al cuidado de Margarita Navarro Baldeweg.
- 197 DIEGO, Estrella de, *Juan Navarro Baldeweg. En verde y plata*, Galería Marlborough, Edita Galería Marlborough, Madrid 2007.
- 198 Cartel "Coloquios entre amigos en la Cava de los tipos infames".
- 199, 200 KELLOG, Rhoda, *Análisis de la expresión plástica del Preescolar*, Ed. Cincel, Madrid, 1979.

- 201 NAVARRO BALDEWEG, Juan, *Constelaciones*, Pamplona, Ed. Cátedra Jorge Oteiza, UPN, 2011.
- 202 Imagen cortesía Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid, España.
- 203, 206 RODRIGUEZ LLERA, Ramón, *Resonancias Orientales en la Obra de Juan Navarro Baldeweg, La vuelta de Hiroshige*, Valladolid, Ediciones Universidad de Valladolid, 2014.
- 204 SMITH, Henry D., *Hokusai: One Hundred Views of Mt Fuji*, George Braziller, New York, 1988, 2ª ed. 2005.
- 205 VAN UITER, Evert, VANTILLBORGH, Louis; VAN HEUGTEN, Sjraar, *Vincent Van Gogh, paintings*, Arnoldo Mondadori Arte Srl, Milán; De Luca Edizione d'Arte S. p. A., Roma, 1990. Catálogo exposición Van Gogh, Rijksmuseum Vincent Van Gogh, Ámsterdam.
- 207 Imagen cortesía The National Museum of Art, Osaka, Japón.
- 208 *Franz Klein, 1910-1962*, Exposición Castello di Rivoli, Museo de Arte Contemporáneo Rivoli, Turín, Skira Editore S.p.A., Milano, 2004.
- 209 RUTTEN, Bart, IMANSE, Geurt, *The Oasis of Matisse*, Stedelijk Museum Amsterdam, Verlag der Buchhandlung Walther, Köln, Germany, 2015.
- 210 NERET, Gilles, *Henry Matisse, recortes*, Ed. Taschen GmbH, Köln, 2011.
- 211, 213, 250 BONET, Juan Manuel, GRANELL, Enrique, GONZALEZ, Ángel, *Juan Navarro Baldeweg*, IVAM Centre del Carne, Valencia, 17 mayo- 18 julio, 1999.
- 212 Imagen cortesía Galería Vinçon, Barcelona.
- 214, 255 NAVARRO BALDEWEG, Juan, *Noche*, Galería Estiarte, Madrid, Febrero, Arco 1996.
- 215, 216, DAL CO, Francesco, LAHUERTA, Juan José, GONZALEZ GARCIA, Ángel, *Juan Navarro Baldeweg, le opere, gli scritti, la crítica*, Milano, Electa Architettura, 2012.

- 220, 231 DAL CO, Francesco, LAHUERTA, Juan José, GONZALEZ GARCIA, Ángel, *Juan Navarro Baldeweg, le opere, gli scritti, la critica*, Milano, Electa Architettura, 2012.
- 217, 218, 219, 221 9th Venice Architecture Biennale, 2004.
- 222, 223, 224, 225 9th Venice Architecture Biennale, 2004.
- 226, 227, NAVARRO BALDEWEG, Juan, *Inicios*, Museo Casa de la Moneda, Madrid, 2013.
- 228, 229, 230 NAVARRO BALDEWEG, Juan, *Inicios*, Museo Casa de la Moneda, Madrid, 2013.
- 232, 233 MBM Arquitectos, Fuente: HIC Arquitectura.
- 234, 236, 237, MARTINEZ-DIAZ, Enrique.
- 238, 239, 240, MARTINEZ-DIAZ, Enrique.
- 241, 242, 243, MARTINEZ-DIAZ, Enrique.
- 244, 245, 246, MARTINEZ-DIAZ, Enrique.
- 249, 252, 254, MARTINEZ-DIAZ, Enrique.
- 258, 259, 260, 264 MARTINEZ-DIAZ, Enrique.
- 247, 248 Universidad Pompeu Fabra, Barcelona, Fuente: *web*.
- 251 DIEGO, Estrella de, *Juan Navarro Baldeweg*, Museo de Bellas Artes de Santander, Edita Museo de Bellas Artes de Santander, Santander 2001.
- 253 NAVARRO BALDEWEG, Juan, *Pintar, Pintar Galería Marlborough*, Edita Galería Marlborough, Madrid 2010.
- 256, 257, 267 NAVARRO BALDEWEG, Juan, *Un zodiaco*, Madrid, Museo ICO, 8 de Octubre de 2014 al 1 de Febrero de 2015. Fotografías: E. Martínez-Díaz.
- 235, 262, Revista *El Croquis* nº 133, El Croquis editorial, Madrid, 2006.
- 263, 265, 266 Revista *El Croquis* nº 133, El Croquis editorial, Madrid, 2006.

- 268 Novartis Headquarter (Render) Navarro Baldeweg Asociados
Juan Navarro Baldeweg, VEGAP, Madrid, 2014.

Cap. 3.4 ENERGÍAS DE SUPERPOSICIÓN, LA MÁSCARA.

- 269,270 CARRETE, Juan, *Goya, los caprichos, dibujos y aguafuertes*, Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, Calcografía Nacional, Edita Centra Hispano, 1994.
- 271 Imagen cortesía Instituto Valenciano de Arte Moderno, IVAM.
Fotografía: Juan García Rosell.
- 272 JUNCOSA, Enrique, *Juan Navarro Baldeweg*, Galería Luis Adelantado, Valencia, Abril- Mayo de 1999.
- 273, 283, 284, MARTINEZ-DIAZ, Enrique.
- 286, 287, 300, MARTINEZ-DIAZ, Enrique.
- 304, 305, 306, MARTINEZ-DIAZ, Enrique.
- 307, 308, 310 MARTINEZ-DIAZ, Enrique.
- 274, 275 NAVARRO BALDEWEG, Juan, *Un zodiaco*, Madrid, Museo ICO, 8 de Octubre de 2014 al 1 de Febrero de 2015.
- 276, 277 *Sol LeWitt: A retrospective*, San Francisco Museum of Modern Art, Ed. Yale University Press, New Haven and London, 2000.
- 278 BERGGRUEN, Oliver, HOLLEIN, Max, *Henri Matisse, Drawing with Scissors*, Prestel Verlag, Munich, Germany, 2002.
- 279 Web Visita Cantabria Museo Nacional y Centro de Investigación de Altamira - P. Saura.

- 280 NAVARRO BALDEWEG, Juan, *Pintar, Pintar Galería Marlborough*, Edita Galería Marlborough, Madrid 2010.
- 281 JUNCOSA, Enrique, *Juan Navarro Baldeweg, Habitación con figura. Variaciones*, Galería Senda, Barcelona, 2006.
- 282 Imagen cortesía The Metropolitan Museum of Art. New York, USA.
- 285 Revista *El Croquis nº 54, Juan Navarro Baldeweg*, El Croquis editorial, Madrid, 1992.
- 288 BOLDUAN, Dieter, GORALCZYK, Peter, MEHLAN, Heinz, WEISS, Horst, *Karl Friedrich Schinkel 1781-1841, aus seinem Berliner Schaffen*, Berlin Information, Berlin, 1981.
- 289 GALLET, Michel, *Claude-Nicolas Ledoux 1736-1806*, Ed. Picard, Paris, Francia, 1980.
- 290, 291 DEL ÁGUILA GARCÍA, Alfonso, BORSETTI, Mateo, CRONEMBERG, Joara, GÓMEZ IBORRA, Iker, GONZÁLEZ BRAVO, Raúl, "El proceso constructivo de los teatros del Canal" del arquitecto Juan Navarro Baldeweg", *Informes de la Construcción, Vol.60, Nº 509*, Madrid, 2008.
- 292 Imagen cortesía Galería eegee3, Madrid, España.
- 293 JUNCOSA, Enrique, *Juan Navarro Baldeweg, La caja de resonancia, Pintura reciente*, Galería Marlborough, Edita Galería Marlborough, Madrid 2000.
- 294 GONZALEZ GARCIA, Ángel, *Juan Navarro Baldeweg*, Galería Juana de Aizpuru, Edita Galería Juana de Aizpuru, Madrid, 1994.
- 295 Imagen cortesía Galería eegee3, Madrid, España.
- 296 Juan Navarro Baldeweg 1996-2006, *El Croquis nº 133*, El Croquis Editorial, Madrid, 2006.
- 299 NAVARRO BALDEWEG, Juan, *Inicios*, Museo Casa de la Moneda, Madrid, 2013.
- 297, 298, 301, Navarro Baldeweg Asociados, fuente: Justo Ruiz Granados.

- 302, 303 Navarro Baldeweg Asociados, fuente: Justo Ruiz Granados.
- 309 RODRIGUEZ LLERA, Ramón, *Resonancias Orientales en la Obra de Juan Navarro Baldeweg, La vuelta de Hiroshige*, Valladolid, Ediciones Universidad de Valladolid, 2014.

Cap. 3.5 ENERGÍAS DE REFLEXIÓN, EL ESTANQUE ILUMINADO

- 311, 312, 332 NAVARRO BALDEWEG, Juan, *Un zodiaco*, Madrid, Museo ICO, 8 de Octubre de 2014 al 1 de Febrero de 2015. Fotografías: E. Martínez-Díaz.
- 333, 334, 335 NAVARRO BALDEWEG, Juan, *Un zodiaco*, Madrid, Museo ICO, 8 de Octubre de 2014 al 1 de Febrero de 2015. Fotografías: E. Martínez-Díaz.
- 336, 341 NAVARRO BALDEWEG, Juan, *Un zodiaco*, Madrid, Museo ICO, 8 de Octubre de 2014 al 1 de Febrero de 2015. Fotografías: E. Martínez-Díaz.
- 313, 344, 345 MARTINEZ-DIAZ, Enrique.
- 346, 347, 351 MARTINEZ-DIAZ, Enrique.
- 352, 353, 354 MARTINEZ-DIAZ, Enrique.
- 355, 356, 357 MARTINEZ-DIAZ, Enrique.
- 359, 360 MARTINEZ-DIAZ, Enrique.
- 314 Imagen cortesía Colección Arte Contemporáneo. Fundación La Caixa, Barcelona.
- 315 Juan Navarro Baldeweg en *Arquitectura, nº 234*, Madrid, Colegio Oficial de Arquitectos de Madrid, 1982.
- 316 SYLVESTER, David, *René Magritte, Catalogue Raisonné*, Menil Foundation Inc., Fonds Mercator, London, 1992.
- 317 Imagen cortesía Galleria Nazionale d'Arte Antica, Roma, Italia.

- 318 Imagen cortesía Colección ICO, Fundación ICO, Madrid.
- 319, 320, SCHLOSSER, Adolfo, Catálogo de la exposición *Adolfo Schlosser*, Instituto Valenciano de Arte Moderno, edita IVAM, Valencia, 1998.
- 321, 322 SCHLOSSER, Adolfo, Catálogo de la exposición *Adolfo Schlosser*, Instituto Valenciano de Arte Moderno, edita IVAM, Valencia, 1998.
- 323 NAVARRO BALDEWEG, Juan, *Inicios*, Museo Casa de la Moneda, Madrid, 2013.
- 324 MARTÍNEZ MINDEGUÍA, Francisco, "Heinrich Tessenow, Estudio para una casa sobre un lago", *Arquitectura en dibujos exemplars*, Escuela Tècnica Superior d'Arquitectura del Vallès, Sant Cugat del Vallès (Barcelona), 2012.
- 325 Imagen cortesía © The National Gallery, Londres, UK.
- 326 *Sir John Soane, Arquitecto inglés, legado americano*, dirigido por Murray Grigor, con texto de Juan Navarro Baldeweg, colección Arquia/documental nº 11, Fundación Arquia, Barcelona, 2005
- 327, 329, 330 RODRIGUEZ LLERA, Ramón, *Resonancias Orientales en la Obra de Juan Navarro Baldeweg, La vuelta de Hiroshige*, Valladolid, Ediciones Universidad de Valladolid, 2014.
- 328 "Diedrica", Blog de Arte y Arquitectura, Fuente: web
- 331, 337 BONET, Juan Manuel, GRANELL, Enrique, GONZALEZ, Ángel, *Juan Navarro Baldeweg*, IVAM Centre del Carme, Valencia, 17 mayo- 18 julio, 1999
- 338, 339 BONET, Juan Manuel, GRANELL, Enrique, GONZALEZ, Ángel, *Juan Navarro Baldeweg*, IVAM Centre del Carme, Valencia, 17 mayo- 18 julio, 1999
- 340, 363 BONET, Juan Manuel, GRANELL, Enrique, GONZALEZ, Ángel, *Juan Navarro Baldeweg*, IVAM Centre del Carme, Valencia, 17 mayo- 18 julio, 1999
- 342, 343 Revista *El Croquis* nº 73(II), El Croquis editorial, Madrid, 1995.
- 348, 349 MOURE, Gloria, *Gordon Matta-Clark*, Catálogo Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Ediciones Poligrafía, 2006.

- 350 NAVARRO BALDEWEG, Juan, *"Pintar, Pintar"* Galería Marlborough, Edita Galería Marlborough, Madrid 2010.
- 358 Imagen tomada de Google Maps.
- 361, 364, 365 NAVARRO BALDEWEG, Juan, *Navarro Baldeweg*, Ed. Tanais, Sevilla, 2001.
- 366, 367, 368, Navarro Baldeweg Asociados, fuente: Justo Ruiz Granados

Cap. 3.6 ENERGÍAS DE COLOR, VOCES DE TINTA DORMIDA

- 369 Wikipedia. Fuente: web.
- 370 SCHOENHOLZ BEE, Harriet; HELIEZER Cassandra, *MoMA Highlights*, The Museum of Modern Art, New York, 2004.
- 371 Imagen cortesía The State Hermitage Museum, San Petesburgo, Rusia.
- 372 NAVARRO BALDEWEG, Juan, *Un zodiaco*, Madrid, Museo ICO, 8 de Octubre de 2014 al 1 de Febrero de 2015. Fotografías: E. Martínez-Díaz.
- 373, 374, 379 BONET, Juan Manuel, GRANELL, Enrique, GONZALEZ, Ángel, *Juan Navarro Baldeweg*, IVAM Centre del Carme, Valencia, 17 mayo- 18 julio, 1999
- 375 NAVARRO BALDEWEG, Juan, *Constelaciones*, Pamplona, Ed. Cátedra Jorge Oteiza, UPN, 2011.
- 376 VAN UITER, Evert, VANTILBORGH, Louis, VAN HEUGTEN, Sjraar, *Vincent Van Gogh, paintings*, Arnoldo Mondadori Arte Srl, Milán; De Luca Edizione d'Arte S. p. A., Roma, 1990. Catálogo exposición Van Gogh, Rijksmuseum Vincent Van Gogh, Ámsterdam.
- 377, 378 ALBERS, Josef, *La interacción del color*, Alianza Editorial, Madrid, 2003.
- 380 FEIERABEND, Peter, *Museo del Louvre, arte y arquitectura*, Könemann Verlagsgesellschaft mbH, Colonia, 2000.

- 381 NAVARROBALDEWEG, *Juan, Juan Navarro Baldeweg*, Catálogo Palacete-Embarcadero, Santander, 1987.
- 382, 383, 384 MARTINEZ-DIAZ, Enrique.
- 385, 386, 390 MARTINEZ-DIAZ, Enrique.
- 391, 392, 393 MARTINEZ-DIAZ, Enrique.
- 394, 395, 396 MARTINEZ-DIAZ, Enrique.
- 397, 400 MARTINEZ-DIAZ, Enrique.
- 387, 388, Navarro Baldeweg Asociados, fuente: Justo Ruiz Granados.
- 389, 398, 399 Navarro Baldeweg Asociados, fuente: Justo Ruiz Granados.

Cap. 4 CONSTELACIONES Y CAMPOS SEMÁNTICOS

- 401 SILVESTRE, Federico L. "Espuma despreciable de disidencia. El tiempo según Duchamp", *Revista Arte y Parte n° 107*, 2013.
- 402 Blog Manifiesto Cósmico, Fuente: web.
- 404, 405 MARTINEZ-DIAZ, Enrique, collage sobre papel, con imágenes de los libros Navarro Baldeweg, *Juan, Constelaciones*, Pamplona, Ed. Cátedra Jorge Oteiza, UPN, 2011; Ramírez, Juan Antonio, *Duchamp, el amor y la muerte*, incluso, Ediciones Siruela, Madrid, 4ª ed., 2006.
- 406, 407 MARTINEZ-DIAZ, Enrique, collage sobre papel, con imágenes de los libros Navarro Baldeweg, *Juan, Constelaciones*, Pamplona, Ed. Cátedra Jorge Oteiza, UPN, 2011; Ramírez, Juan Antonio, *Duchamp, el amor y la muerte*, incluso, Ediciones Siruela, Madrid, 4ª ed., 2006.
- 408 Imagen cortesía Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid, España.

- 409 MÜLLER-ALSBACH, Annja; STAHLHUT, Heinz; SZEEMANN Harald, *Duchamp*, Museum Jean Tinguely Basel-Hatje Cantz Publishers, Suiza, 2002.
- 403, 410 TOMKINS, Calvin, *Duchamp*, Ed. Anagrama.
- 411, 412 MOURE, Gloria, *Marcel Broodthaers, collected writings*, Ediciones Poligrafía, Barcelona, 2012, al cuidado de Maria Gilissen Broodthaers.
- 413, 414, 415 MOURE, Gloria, *Marcel Broodthaers, collected writings*, Ediciones Poligrafía, Barcelona, 2012, al cuidado de Maria Gilissen Broodthaers.
- 416 Imagen cortesía Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid, España.
- 417 Imagen cortesía Museu d'Art Contemporani de Barcelona (MACBA), Barcelona, España.
- 418 Imagen cortesía Archivo del Museo Oteiza, Pamplona, España.
- 419 NAVARRO BALDEWEG, Juan, *Constelaciones*, Pamplona, Ed. Cátedra Jorge Oteiza, UPN, 2011.
- 420 Imagen cortesía Museo del Prado, Madrid, España.
- 421 Imagen cortesía The Rijksmuseum, Amsterdam, NL.

Cap. 5 UNA CASA PARA JUAN NAVARRO BALDEWEG

- 422 NAVARRO BALDEWEG, Juan, *Un zodiaco*, Madrid, Museo ICO, 8 de Octubre de 2014 al 1 de Febrero de 2015.
- 423 *Les carnets de l'Atelier Brancusi, Brancusi & Duchamp*, Editions du Centre Pompidou, Paris, 2000.
- 424 MÜLLER-ALSBACH, Annja, STAHLHUT, Heinz, SZEEMANN Harald, *Duchamp*, Museum Jean Tinguely Basel-Hatje Cantz Publishers, Suiza, 2002.

- 425 SCHOENHOLZBEE, Harriet, HELIEZER, Cassandra, *MoMA Highlights*, The Museum of Modern Art, New York, 2004.
- 426 Urbipedia, Fuente: *web*.
- 427,428 NAVARRO BALDEWEG, Juan, *Un zodiaco*, Madrid, Museo ICO, 8 de Octubre de 2014 al 1 de Febrero de 2015. Fotografías: E. Martínez-Díaz.
- 429, 430 NAVARRO BALDEWEG, Juan, *Un zodiaco*, Madrid, Museo ICO, 8 de Octubre de 2014 al 1 de Febrero de 2015. Fotografías: E. Martínez-Díaz.
- 431 NAVARRO BALDEWEG, Juan, colectiva con varios artistas, *Idea: Pintura fuerza. En el gozne de los años 70 y 80*, Madrid, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 6 de Noviembre de 2013 al 18 de Mayo de 2014. Fotografías: E. Martínez-Díaz.
- 432, 443, 444 MARTINEZ-DIAZ, Enrique.
- 445, 449, 450 MARTINEZ-DIAZ, Enrique.
- 451, 452, 453 MARTINEZ-DIAZ, Enrique.
- 455, 457 MARTINEZ-DIAZ, Enrique.
- 433, 434 DEVESA, Ricardo, *La casa y el árbol: aportes teóricos al proyecto de arquitectura*, tesis presentada en la Universidad Politécnica de Cataluña, Escuela Técnica Superior de Arquitectura, Departamento de Proyectos Arquitectónicos, Barcelona, 2013.
- 435 Imagen cortesía National Gallery of Art, Washington, EEUU.
- 436, 441 BONET, Juan Manuel, GRANELL, Enrique, GONZALEZ, Ángel, *Juan Navarro Baldeweg*, IVAM Centre del Carme, Valencia, 17 mayo- 18 julio, 1999.
- 442, 446, 448 BONET, Juan Manuel, GRANELL, Enrique, GONZALEZ, Ángel, *Juan Navarro Baldeweg*, IVAM Centre del Carme, Valencia, 17 mayo- 18 julio, 1999.
- 437, 447 NAVARRO BALDEWEG, Juan, *La caja de resonancia. Pintura reciente* Galería Marlborough, Madrid, , Edita Galería Marlborough, Madrid 2000.

- 438 DIEGO, Estrella de, *Juan Navarro Baldeweg. En verde y plata*, Galería Marlborough, Edita Galería Marlborough, Madrid 2007.
- 439 MARTINEZMINGUEDIA, Francisco, "Vista desde mi alojamiento", *Revista EGA*, expresión gráfica arquitectónica nº 17, Universidad Politécnica de Valencia, Valencia, 2011, pp. 90-103.
- 440 BOLDUAN, Dieter, GORALCZYK, Peter, MEHLAN, Heinz, WEISS, Horst, Karl Friedrich Schinkel 1781-1841, aus seinem Berliner Schaffen, Berlin Information, Berlin, 1981.
- 454 NAVARRO BALDEWEG, Juan, "Pensar las intenciones del proyecto" *Arquitectura e Infraestructuras*, Fundación Esteyco, 2011.
- 456 Juan Navarro Baldweg 1996-2006, *El Croquis nº 133*, El Croquis Editorial, Madrid, 2006.

Cap. 7 FUTURAS LÍNEAS DE INVESTIGACIÓN.

- 458 SUMIYOSHI, Torashichi, MATSUI, Gengo, *Wood Joints in classical Japanese Architecture*, Kajima Institute Publishing Co. Ltd., Japan, 1989. (2ª Ed. 1990). English Translation Ferenc Kovacs, 1991.
- 459 NAVARRO BALDEWEG, Juan, *Inicios*, Museo Casa de la Moneda, Madrid, 2013.

APENDICE 1.

- 460 Wikipedia, Fuente : *web*.

- 461 BONET, Juan Manuel, GRANELL, Enrique, GONZALEZ, Ángel, *Juan Navarro Baldeweg*, IVAM Centre del Carme, Valencia, 17 mayo- 18 julio, 1999.
- 462 Memorias escolares del colegio de los P.P. Escolapios de Santander.
Fuente: web
- 463 MORENO RODRÍGUEZ, Ignacio, *La habitación vacante de Juan Navarro Baldeweg, análisis, origen e influencia de las ideas mitos y conceptos de su experiencia artística aplicados a su arquitectura*, Tesis presentada en la ETSAM, Madrid, A.A. 2004.
- 465, 466 Imágenes cortesía Galería Edurne, Madrid.
- 464, 467 Wikipedia, Fuente : *web*.
- 468 NAVARRO BALDEWEG, Juan, CARDA, Alfredo, ELIZALDE, HERNANDEZ, Eduardo, TELLEZ, Santiago, *SA 1*, Centro de Cálculo de la Universidad de Madrid, Madrid, 1970.
- 470 GOMEZ DE LIAÑO, Ignacio, *En la red del tiempo 1972-1977, Diario personal*, Ediciones Siruela, Madrid, 2013.
- 471, 472 Ignacio Gómez de Liaño.
- 473 Cortesía Museo Patio Herreriano, Valladolid, España.
- 474 BONET, Juan Manuel, *Juan Navarro Baldeweg, Pinturas*, Museo Español de Arte Contemporáneo, editado en colaboración con el Museo Municipal de Santander, Madrid, 1986.
- 475 Imagen cortesía Instituto Valenciano de Arte Moderno, IVAM.
Fotografía: Juan García Rosell.
- 476 Navarro BALDEWEG, Juan, Museo de Arte Contemporáneo, Palacio Conde Duque, Madrid. Fotografía: E. Martínez-Díaz.

BOCETOS DE PORTADAS

Cap. 1. INTRODUCCIÓN

Imágen de Juan Navarro Baldeweg para la portada del libro "Antigua casa madrileña".

Fuente: ALEIXANDRE, Vicente, *Antigua casa madrileña*, Editorial Herms. Bedia, Santander, 1961.

Cap. 2. EL HORIZONTE EN LA MANO

Boceto preliminar del "Centro de Estudios y Museo de Altamira", 1995.

Fuente: NAVARRO BALDEWEG, Juan, *Un zodiaco*, Madrid, Museo ICO, 8 de Octubre de 2014 al 1 de Febrero de 2015, pág 96.

Cap. 3. LAS ENERGÍAS RECÍPROCAS

Boceto preliminar de la "Sede Departamental de la Universidad Pompeu Fabra", 1996.

Fuente: NAVARRO BALDEWEG, Juan, *Un zodiaco*, Madrid, Museo ICO, 8 de Octubre de 2014 al 1 de Febrero de 2015, pág 110.

Cap. 4. CONSTELACIONES Y CAMPOS SEMÁNTICOS

Boceto preliminar de la exposición "Juan Navarro Baldeweg", Centro Gallego de Arte Contemporáneo de Santiago de Compostela, 2002.

Fuente: DAL CO, Francesco, LAHUERTA, Juan José, GONZÁLEZ GARCÍA, Ángel, Juan Navarro Baldeweg, *le opere, gli scritti, la critica*, Milano, Electa Architettura, 2012, pág 272.

Cap. 5 UNA CASA PARA JUAN NAVARRO BALDEWEG

Boceto preliminar de "Restauración y ampliación de una vivienda en Jalón", 1993.

Fuente: DAL CO, Francesco, LAHUERTA, Juan José, GONZÁLEZ GARCÍA, Ángel, *Juan Navarro Baldeweg, le opere, gli scritti, la critica*, Milano, Electa Architettura, 2012, pág 120.

Cap. 6 CONCLUSIONES

Boceto "Aro de oro", 1999.

Fuente: Navarro Baldeweg, Juan, *Juan Navarro Baldeweg. Grávido o liviano*, Fundación Museo Oteiza, Navarra, 30 de Junio al 11 de Septiembre del 2011, pág 4.

Cap. 7 FUTURAS LÍNEAS DE INVESTIGACIÓN

Boceto "Viga de piedra blanca", 2006.

Fuente: Navarro Baldeweg, Juan, *Inicios*, Madrid, Museo Casa de la Moneda, 23 de Noviembre de 2013 al 2 de Febrero de 2014, pág 106.

Cap. 8 BIBLIOGRAFIA

Boceto preliminar del "Biblioteca Hertziana en Roma", 1995.

Fuente: NAVARRO BALDEWEG, Juan, *Un zodíaco*, Madrid, Museo ICO, 8 de Octubre de 2014 al 1 de Febrero de 2015, pág 102.

Cap. 9 CRÉDITO DE LAS ILUSTRACIONES

Boceto "Ocho", 1973-1999.

Fuente: Navarro Baldeweg, Juan, *Inicios*, Madrid, Museo Casa de la Moneda, 23 de Noviembre de 2013 al 2 de Febrero de 2014, pág 70.

APENDICE 1

Boceto para la medalla, Premio Tomás Francisco Prieto, "Dos estrellas", 2013.

Fuente: Navarro Baldeweg, Juan, *Inicios*, Madrid, Museo Casa de la Moneda, 23 de Noviembre de 2013 al 2 de Febrero de 2014, pág 170.

APENDICE 2

Imágen de Juan Navarro Baldeweg para el libro "Hacia una constitución poética del año en curso".

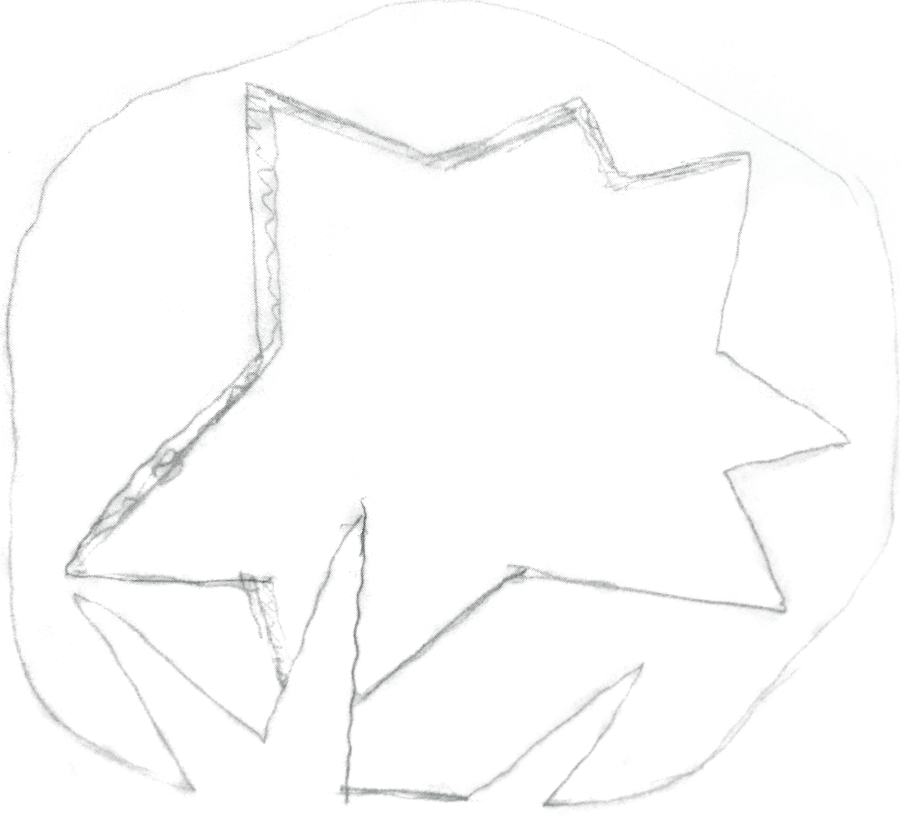
Fuente: POMBO, Álvaro, *Hacia una constitución poética del año en curso*, Editorial La Gaya Ciencia, Barcelona, 1980.

APENDICE 3

Boceto "Escalera".

Fuente: NAVARRO BALDEWEG, Juan, *Juan Navarro Baldeweg. Grávido o liviano*, Fundación Museo Oteiza, Navarra, 30 de Junio al 11 de Septiembre del 2011, pág 13.

Apéndice 1



Juan Navarro Baldeweg, el arquitecto, el artista

Juan Navarro Baldeweg, el arquitecto, el artista

474

1.1 Trazos De Una Historia

Estos breves trazos biográficos que se exponen en este apartado no tiene por objeto remarcar anualmente los acontecimientos en la obra del arquitecto, para ello existe ya bastante biografía al respecto que ahonda este tema, y que se puede consultar en la documentación que acompaña a este Apéndice.

Se trata entonces de acercarnos al personaje del arquitecto, del pintor, del ensayista, del escultor, de la persona que nace y desarrolla su vida en torno a las artes y que sirve para completar el marco de esta investigación. Para ello se resaltarán las facetas de la vida de Juan Navarro Baldeweg que directamente implican a su quehacer artístico en los campos donde ha estado inmerso.

Se estructura desde su nacimiento en Santander, y avanza cronológicamente a través de sus escritos, pinturas y arquitecturas, llegando a la actualidad. La documentación que se ha encontrado en Hemerotecas y Bibliotecas, las conversaciones con gente allegada al artista y el punto de vista del propio autor, ilustrarán y acentuarán el carácter humano de la figura de este arquitecto culto y entregado a las artes.

Tras la contienda de la guerra civil española, datada oficialmente en el año 1939, el país quedó sumergido en un oscurantismo asentado por el régimen franquista en el que el ámbito de la cultura y las miras puestas hacia una nueva modernidad se ven interrumpidas por un régimen totalitario que marca las pautas de un arte forzado y monumentalista.

Pequeños círculos, casi clandestinos y exposiciones pseudodisfrazadas bajo la atenta mirada de los gobernantes, subsisten y pueden realizar una labor de miras más allá de las fronteras de la patria chica. Así la Academia Breve de Crítica de Arte, institución

madrileña promovida por Eugeni d'Ors¹, mostraba el arte de vanguardia con la creación de los Salones de los Once², en los que se intentaba que el arte español no se apeara del tren de la vanguardia Europea.

Mientras tanto en Europa, los conflictos bélicos que estaban aconteciendo, diseminaban las distintas corrientes pictóricas que se iban trasladando desde la bohemia de París a la otra parte del Atlántico donde se recogían como la llama impulsora de un nuevo arte de vanguardia que se iba a producir en la ciudad de los rascacielos.

En ese año nació Juan Navarro Baldeweg en Santander, de padre español y madre alemana, él médico y pintor de los campos de Castilla por afición, y ella con un profundo amor a la naturaleza y aficionada a la pesca; el pequeño Juan ya desde pequeño se distraía en los campos cercanos a Valdecillas, donde veraneaba, próximo a la cercana Solares, componiendo figuritas con las cáscaras de las bellotas que caían de los robles y encinas cercanos a la casa de veraneo de su familia, distraído en su juego una tarde de verano, se hizo de noche, su madre que salió a buscarlo desde la lejanía le gritó ¡Juan!, y el espacio se dividió en dos partes, la noche y la intimidad de la persona inmersa en su juego, desde ese momento, Juan ya intuyó allí su experiencia y conciencia de sí mismo y las vibraciones que se producen en el entorno que le rodeaba, allí surgió su interés por las artes como elemento de creación y generadora de vibraciones. (Fig. 460)

Esta imagen, no es que sean las figuras que realizara el pequeño Juan Navarro Baldeweg, pero sí nos da una aproximación a la idea que podemos concebir del juego con bellotas, y la nuestro aquí puesto que llama la atención a lo que luego sería su pieza "pollo flamígero" o alguna de sus esculturas más tempranas. (Fig. 461)

El transcurso de la infancia del futuro arquitecto discurrió en las Escuelas Pías del Colegio San José de Calasanz de Santander, un período comprendido entre de 1949 y

.....

1 Eugeni d'Ors (1881-1954) fue secretario del Institut d'Estudis Catalans, director del Departament d'Instrucció Pública de la Mancomunitat de Catalunya, así como Jefe del Servicio General de Bellas Artes en Madrid y miembro de la Real Academia Española de la Lengua. En 1937, durante el primer gobierno franquista de Burgos, crea junto a Dionisio Ridruejo la sección de prensa y propaganda del régimen. En 1938 se convierte en jefe nacional de Bellas Artes del nuevo Ministerio de Educación Nacional. Su adhesión es premiada en 1939 con el comisariado del pabellón franquista en la Bienal de Venecia, para el que realiza una selección acorde a los gustos de la Italia de Mussolini. En 1944 se retira de la política más activa.

2 El Salón de los Once se crea en Madrid en 1943 (Galería Biosca) bajo el impulso d'Ors. Será en 1949, cuando el Salón se convierte en una manifiesta plataforma de la nueva vanguardia: Saura, Tápies, Cuixart, Oteiza. Paralelamente, d'Ors y el crítico Sebastiá Gasch, abrirán en 1948 el Primer Salón de Octubre de Barcelona, otro escaparate en el que se perfilarán las nuevas formas de hacer de Dau al Set, grupo catalán creado ese mismo año.



Fig. 460. Imágenes de figuritas realizadas con palillos y bellotas.



Fig. 461. Juan Navarro Baldeweg, *Pollo*, bronce y metal, 23 x Ø 34 cm, 1979.

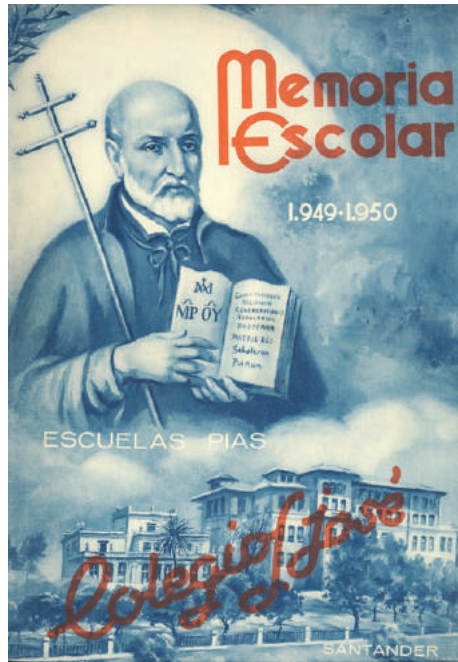


Fig. 462. Imagen de la Memoria Escolar de las Escuelas Pías del colegio San José de Calasanz, 1949-1950.

1956, cuando ingresa en el colegio cántabro en un curso que entonces se clasificaba Bachillerato (1 B), entre juegos y lecciones de una severa educación católica, Juan sigue alimentando su pasión por el dibujo que materializa de forma académica cuando ingresa en los Talleres de José Cataluña y Miguel Vázquez en el año 1951, contaba entonces con 12 años de edad.

Es en esta época es cuando empieza a imprimirse la Memoria Escolar del colegio, que acabó por convertirse en una tradición y que nos permite tener documentos gráficos y escritos de lo que ocurría en el centro. (Fig. 462)

Estas memorias son testigos de algunas gratas casualidades como la "coincidencia" en un mismo curso, grupo y año de cuatro alumnos que posteriormente alcanzarán fama y renombre internacionales. Se trata de Ramón Muriedas Mazorra (escultor), Juan Navarro Baldeweg (arquitecto, pintor y escultor), Álvaro Pombo García de los Ríos (poeta, novelista y miembro de la Real Academia de Lengua Española) y José Ramón Sánchez Sanz (pintor, dibujante e ilustrador) reunidos durante el curso 1951-52 en la clase de 3º B de Bachillerato.

La adolescencia de Juan Navarro discurre en Madrid, a la que se traslada en 1959 para completar su formación de artista, ingresando en la Escuela de Bellas Artes de San Fernando para realizar estudios de Grabado. Posteriormente en 1960 comienza su etapa arquitectónica ingresando en la Escuela Técnica Superior de Arquitectura, que compagina con su faceta artística, ya que en ese mismo año realiza su primera exposición individual en la sala Seral del galerista Tomás Seral y Casas, en la desaparecida Galería-Librería Fernando Fe³ de la Puerta del Sol madrileña. (Fig. 463 y 464)

El texto era de su profesor Alejandro de la Sota, con el que congenió durante su etapa universitaria, colaborando también en actividades docentes en la escuela de Arquitectura y en cuyo estudio practicaría posteriormente durante los años 1965-1966, habiendo pasado un año antes por el estudio de Ramón Vázquez Molezún, (1964-65).

En el anverso de la tarjeta de presentación el profesor Alejandro de la Sota escribía:

"Suplo mi no erudición con mi entrega a la obra de Navarro Baldeweg, que su contacto me hizo mucho bien. Si se buscan orígenes, raíces, serios (sic), se le encuentran; nosotros gozamos de su presencia y metidos en su ámbito sentimos su influencia y esto es nuestro

.....
 3 En la Puerta del Sol nº 15, esquina a la Carrera de San Jerónimo estaba la Librería de Fernando Fe, célebre por sus tertulias y exposiciones de arte. En ella tenía su tertulia Ramón de Campoamor, a la que concurrían Manuel del Palacio, Eugenio Sellés, Núñez de Arce, Castro y Serrano, Tamayo y Baus, Ricardo de la Vega, Peña y Goñi, Jaquin Dicenta, el conde de las Navas y, a veces, Castelar.

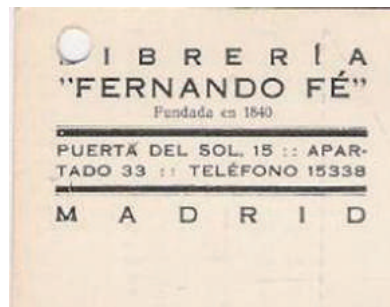


Fig. 463, 464. Portada de la tarjeta de presentación de la primera exposición individual de Juan Navarro Baldeweg y sello de la Librería-Galería Fernando Fé, Madrid 1960.

*agradecimiento. En la Escuela de Arquitectura trazaremos en Navarro Baldeweg líneas formativas paralelas, nunca que se crucen ni se corten con esta (línea) pura que ya existió*⁴

Después de su entrada en el mundo artístico con su primera exposición y de la mano de Pablo Beltrán de Heredia, Juan Navarro publicó una “plaqueta” para una conocida colección de poemas que publicaban los Hermanos Bedia en Santander, dentro de la colección “Clásicos de todos los años”, como portada de unos poemas arquitectónicos de Vicente Aleixandre, titulados *Antigua Casa Madrileña*, esto sucedió en 1961. (Ver figura 19).

*“Es ésta la fachada: un muro; nunca dicho /mejor: un muro alzado, pertinente, continuo”*⁵

Una portada que ilustra el conocimiento y admiración del pintor cántabro por las obras del expresionismo abstracto norteamericano, que le influyeron de manera decisiva tras la visita recién llegado a Madrid de la exposición que se celebró en 1958 en el Museo Nacional de Arte Contemporáneo, titulada *La nueva pintura americana*, donde se exponían obras de Jackson Pollock, Willem de Kooning, Franz Kline o Robert Motherwell, siguiendo así los pasos de estos artistas, un camino greenbergiano, “el único abstracto post-painterly español”, como lo definió Juan Manuel Bonet.⁶

Una vez finalizados sus estudios de arquitectura en 1965, expone en la galería Edurne, con una serie de collages sobre papel y pinturas con acrílico, con clara evidencia a la pintura expresionista y a la superposición de capas, el concepto de gravedad, garabato, estrato y recorte manual, empezaba a rondar la cabeza del artista, también se incluía un texto propio que incorporó al catálogo⁷; allí coincidió con los pintores, Luis Gordillo, Alberto Greco y Adolfo Arrieta entre otros, formando así un grupo de personas importantes que siendo muy jóvenes todos, ya se consideraban plenamente artistas, en un panorama gris que flotaba por los años sesenta. (Fig. 465 y Fig. 466)

4 Citado en MORENO RODRIGUEZ, Ignacio, *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*, op. cit. pág 29, y en BONET, Juan Manuel, “Pistas para una autobiografía”, en el catálogo de la muestra *Juan Navarro Baldeweg, Pinturas*, Museo Español de Arte Contemporáneo, editado en colaboración con el Museo Municipal de Santander, Madrid, 1986, pág 33.

5 ALEIXANDRE, Vicente, *Antigua casa madrileña*, Editorial Hermanos. Bedia, Santander, 1961, citado en BONET, Juan Manuel, “Pistas para una autobiografía”, op.cit, pág 33.

6 Ibídem, pág 33.

7 Entonces firmaba sus obras como “Navarro Baldeweg”.

"Pretendo que mi obra sea real. Aspiro a que pueda establecerse competentemente en la continuidad de lo real.

Se sitúa en tres niveles:

En la naturaleza y tecnología circundantes, en su propia apariencia y en el contemplador.

Permanece en la naturaleza y la visualiza. Se extiende como un foco de energía espacial.

Permanece en la misma medida o escala común originadas por la tecnología.

Permanece su apariencia en la equidad y sin más relieve que el de la pura presencia.

Su apariencia es la de un proceso que se advierte con inmediatez.

La génesis de este proceso queda implícita en la técnica empleada.

Me interesa la creación desde los medios.

Las figuras o la formulación de estos procesos están en el camino del análisis.

El contemplador deja de serlo, pues vive ahí con todo. En una intencionada libertad originada por una abierta dinámica.

Es libre en su visión.

El contemplador se pierde en la realidad que se proclama.

Juan Navarro Baldeweg"

Una beca del *Center for Urban Studies* de Londres en 1967, le permite iniciar allí el desarrollo de su Tesis Doctoral, en un marco europeo inmerso en las corrientes del expresionismo abstracto y el arte cinético expuesto en galerías londinenses como la *Signal Gallery*, donde se exhibían por aquel entonces obras de artistas radicales, cosmopolitas, radicales e interdisciplinarios, cuyo interés ponía énfasis en el movimiento, la participación y las instalaciones.

Esta galería pronto se convirtió en célebre por mostrar el arte que el establecimiento y el mercado general encuentran difícil de asimilar, y se distanciaba de las corrientes predominantes de arte pop y el expresionismo abstracto latente. (Fig. 467)

A su regreso a Madrid, Juan Navarro Baldeweg finaliza en 1969, su Tesis Doctoral titulada, *Sistemas Urbanos. Exploraciones para la elaboración de modelos urbanos desde el punto de vista cibernético*, con el entonces Director de la Escuela de Arquitectura



Fig. 466. Juan Navarro Baldeweg. Casa do Brasil, 1964. Fotografía tomada por Franz Weissmann.



Fig. 467. Fotografía del exterior de la Signal Gallery, en el número 39 de la calle Wigmore, Londres 1966.

Victor D'ors Pérez y Pascual Bravo como tutor. Sobre esta tesis el mismo Juan Navarro Baldeweg comenta en una entrevista realizada:

"...Sistemas urbanos" es una visión de la ciudad como organismo, analizada desde el punto de vista de la cibernética y la teoría de sistemas que, por aquellos años, estaban de moda. Me interesaba cómo se alteran las variables esenciales del individuo al enfrentarse a un medio, pues considero que ahí está el principio de la casa y de la ciudad. Se trataba de un análisis de la cuestión muy objetivo, casi de carácter científico, que me dio una visión general de la ciudad. Pero con el tiempo me di cuenta de que no iba a dedicarme a eso, pues, aunque he ganado concursos de urbanismo que han tenido una gran repercusión, o por lo menos así lo señaló Manuel de Solà-Morales en alguno de sus ensayos, creo que el urbanismo es un mundo muy "agresivo".⁸

A continuación recibe otra beca de investigación concedida por el Centro de Cálculo de la Universidad de Madrid, que le permite analizar la arquitectura desde un punto de vista informático y cibernético, redactando un trabajo de investigación bajo el título SA 1, en 1970, cuyo índice y artículos transcribo en el Apéndice 3 de la presente Tesis Doctoral. (Fig. 468)

Durante estos primeros años setenta y antes de marchar al M.I.T, Juan Navarro vive la cultura madrileña siendo parte activa de las distintas actuaciones, happenings, e instalaciones que surgen en la capital bajo un colectivo de artistas cuya manera de ver las artes respondía a un enfrentamiento de lo establecido, y un ansia por el cambio. Compañeros y conocidos como Ignacio Gómez de Liaño, Herminio Molero (fundador del posteriormente conocido grupo Radio Futura), Pedro Almodóvar, se juntaban para recitar sus "poesías públicas" que representaban en las calles de la ciudad y en galerías como la Seiquer madrileña.

El 3 de Abril de 1971, se representa el poema público "Palabras Frágiles" en una calle cercana a la galería, acabando en el interior con el poema de acción de Ignacio Gómez de Liaño, "Asurbanipal tocaba la flauta", al que acude Juan Navarro como se aprecia en la imagen anexa.⁹ (Fig. 469, Fig. 470)

En 1970, al recibir de la Fundación Juan March una beca que le permite incorporarse como investigador invitado bajo el manto del profesor Gyorgy Kepes al Center for Advanced Visual Studies del M.I.T de Boston (Massachussets), realiza el viaje al

8 LINARES DE LA TORRE, Óscar, "La luz es el tema", conversación con Juan Navarro Baldeweg, *Revista Diagonal* nº 34, Edita Asociación Revista Diagonal, Barcelona, 2013, pág. 3.

9 Véase el libro de GOMEZ DE LIAÑO, Ignacio, *En la red del tiempo 1972-1977, Diario personal*, Ediciones Siruela, Madrid, 2013, pág 366-369.



Fig. 468. Fotografía de la portada de la publicación *SA 1*, del Centro de Cálculo de la Universidad de Madrid.

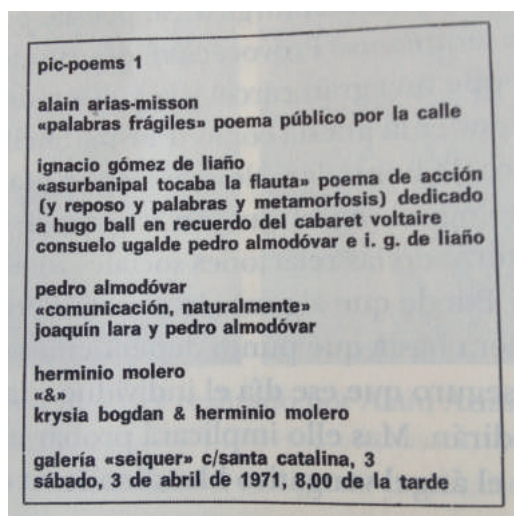


Fig. 469. Programa de pic-poem 1.

continente americano en donde realizará propuestas y piezas que serán fundamentales para su posterior creación artística y activadoras de signos naturales.

En un escrito a su amigo Ignacio Gómez de Liaño, que transcribo a continuación, explica ya su inquietud por este campo ahora descubierto:

“Carta de Juan Navarro Baldeweg (Remite: Massachusetts Institute of Technology, Center for Advanced Visual Studies, 40 Massachusetts Avenue, Cambridge, Massachusetts 02139)

26,12,1973

Querido Ignacio:

Tu pronta y larga carta de octubre merecía una respuesta semejante. Esa era mi intención, pero últimamente he estado muy atareado. Lo más importante: hemos tenido un hijo. Nació el 16 de Noviembre y le hemos llamado Adrián (como el de los Prada, nombre de origen etrusco). Por ahora se parece bastante a mí en versión de pelo negro y ojos oscuros.

A mí también me alegra que “Urogallo” tenga arrestos para vuelos transatlánticos. Me emociona ver nombres amigos en las bibliotecas y archivos del “mítico” Harvard.

Me parece muy interesante el campo en que te mueves últimamente. He visto en un reciente “Triunfo” el anuncio de “Bruno: Mundo, Magia, Memoria”. Te felicito. Será, sin duda, un libro muy importante. Lo encargaré en seguida a Taurus.

En efecto, hay puntos de contacto entre algunos de tus intereses y los míos- contactos telepáticos. Posiblemente hemos hojeado simultáneamente los grabados de Robert Fludd y nos ha interesado en consecuencia un flujo intelectual que pasa por Camillo, Lulio, Bruno, Fludd. Yo he trabajado en “sombras”. Después supe que “Sombras”...es un libro de Bruno. Memoria-sombras. Tal vez en tu camino del Islam tengas en tu mesa un libro sufí.

Yo he trabajado últimamente en ciertas arquitecturas que tal vez tengan que ver con tus teatros de la disipación y el olvido (quizás no exactamente disipatorios). Al menos con una forma de arte abierta a lo “coup de dés” de Mallarmé. Éste es uno de mis últimos descubrimientos en arquitectura (sí arquitectura, con prosodia y gravitación espacial). Ahora estoy haciendo unos “interiores” o habitaciones para el “interior” donde pueden activarse imágenes mentales (viajar libremente en correspondencias y asociaciones). En ellos no se hace uso de recursos tecnológicos. Siento la necesidad de investigar en estudios que en mi opinión son anteriores a posibles formulaciones tecnológicas. La tecnología es una “extremidad” y ahora me gusta moverme más en el “centro”. Esto por cierto me está ocasionando algunos problemas en mi debilitada relación con esta Institución. Me sigue ilusionando la idea de una colaboración-quizás en forma de libro, ilustrado con arquitecturas-sombras, etc.

Te deseo la mejor suerte en tu próxima peregrinación por Europa. Que consigas vivir alejado de aquello que no te deje...imaginar, inventar, exponer. ¡Feliz año 1974!

Muchos abrazos (también de Pepa y Adrián)

Juan



Fig. 470. Imagen del interior de la Galería Seiquer, donde se aprecia en el centro, asomándose, la imagen de Juan Navarro Baldeweg.

A su regreso a Madrid en 1975, un año también clave en la carrera del artista, conoce al filósofo y escritor chileno Patricio Bulnes, en estrecho contacto con artistas como Eva Lootz y Adolfo Schlosser, muy vinculados a la Galería Buades de Madrid,¹⁰ con la que ya había establecido contacto a través de su director artístico Juan Manuel Bonet en 1974, un lugar de creatividad donde filósofos, escritores, artistas, arquitectos, se juntaban para ir artísticamente contra el orden establecido, y así se inicia una relación muy cordial entre los artistas de la galería que asentarán definitivamente la figura de Navarro Baldeweg, dentro de la denominada “nueva figuración madrileña”. (Fig. 471, Fig. 472)

Su participación en la galería comienza ese año con la proyección de la película “Extensiones”, realizada junto con Concejo y Nacho Criado (Super 8, color, 30 mts). Existe un catálogo con documentación fotográfica de la obra, sin texto.

Es en el año 1976, cuando el joven Juan Navarro Baldeweg, realiza sus primeras exposiciones en el territorio nacional, en Barcelona, en la Sala Vinçon, expone “Luz y metales” y “Habitaciones” en el Colegio de Arquitectos de Cataluña; en Buades, “La habitación vacante”, del 22 de marzo al 14 de abril, con textos de Patricio Bulnes, (quizás fuera a partir de ahí, cuando en sus reuniones con el filósofo chileno en el café Lyon de Madrid, se gestara la aventura de su nuevo libro conjunto), y los textos para el catálogo de la exposición “Forty London Architects”, (Fig. 473) durante el mes de noviembre. El ámbito de la arquitectura también le reporta gratas alegrías al arquitecto ya que ese año durante el mes de Julio¹¹ le notifican su tercer premio al concurso que se había presentado, promovido por la revista Japan Architecture, “Una casa para una intersección”.(Ver Capítulo 5, figs. 411-414)

El contacto de Juan Navarro con los artistas de la Galería Buades, seguía su curso y en ello estaban inmersos para la preparación del número 1 de la revista *Humo*¹², una revista cuyo proyecto tenía en mente Andrés Trapiello y en cuyo Consejo de Redacción figuraban Ignacio Gómez de Liaño, Juan Navarro Baldeweg, Patricio Bulnes, Juan Manuel

10 Ver Capítulo 1 de esta Tesis Doctoral, pié de página 26, y el Apéndice 2, donde se describen las actividades y creación de esta galería madrileña pionera de la nueva movida madrileña.

11 El mes se ha deducido de una conversación entre Ignacio Gómez de Liaño y Fernando G. de Canales acerca del premio. GÓMEZ de LIAÑO Ignacio, *En la red del tiempo 1972-1977, Diario personal*, op. cit., pág. 1346.

12 La propuesta para el nombre de la revista de Ignacio Gómez de Liaño, fue “Detalles”, *Ibidem* pág 1681. Es curioso pensar en el nombre de la revista en cuya portada aparece un típico árbol ibicenco sujeto por unos palos para evitar la fuerza de la gravedad de las ramas, que tienden a caer, y el nombre tan etéreo de la revista. No he encontrado hasta el momento fuentes fiables en la decisión final del nombre de la misma.

Bonet y otros, de carácter minoritario y claro está de bajo presupuesto. (ver figura 14).

El proyecto salió en Diciembre de 1977, y en la revista aparecen los textos de Patricio Bulnes "...producir para ser producido", Michel Serres " Era antes de la exposición (Universal)", Eva Lootz "Pienso en una superficie...", Catherine Francois "Poderes y artificios (seis textos sobre la escritura sadiana), Santiago Auserón "Otros mundos verdes", Ignacio Gómez de Liaño "En euoi", Juan Navarro Baldeweg "El agua", Antonin Artaud "Carta a Peter Watson" y los dibujos de Manolo Quejido.

Este mismo año Juan Navarro Baldeweg consigue la cátedra de Proyectos Arquitectónicos de la Escuela Técnica Superior de Arquitectura de Madrid.

En el año 1978 expone el artista de nuevo los cuadros que formaban parte de la exposición de 1965 realizada en la Galería Edurne, "Pintura 1962-1965" esta vez en la Galería Buades, del 7 al 31 de marzo, y en verano es invitado a la Bienal de Venecia con la instalación "Interior VI", en la sala central del pabellón español, en el marco de la XXXVIII edición, bajo el lema "*De la naturaleza al arte, del arte a la naturaleza*". (Fig. 474)

*"en el centro de la sala, una casita de cristal. En los ángulos, unas construcciones de adobe, carbón en briquetas, cobre, uvas frescas y pasas. Venecia: "ves un barco entre dos casas que parece una arquitectura móvil", dirá en una mesa redonda publicada en "La Calle", el 25 de Julio de 1978."*¹³

Es el año 1979 y Juan Navarro Baldeweg consigue su primer premio internacional, en el concurso internacional "A House for Friedrich Schinkel" (Una Casa para Karl Friedrich Schinkel), organizado por The Schinkenchiku Residential Design Competition, teniendo como jurado al prestigioso arquitecto británico James Stirling. A su vez recibe su primer encargo profesional de la mano de su hermano Octavio, que le encarga una vivienda unifamiliar en Lierganés, Santander, "La casa de la lluvia", que Juan define en su artículo de la revista Separata:

.....
13 BONET, Juan Manuel, *Pistas para una autobiografía*, op. cit., pág 40.

“Una casa a dos aguas, con cubierta y canalones de cobre, y sobre ella un mecanismo, también de cobre, que produce un efecto de lluvia”¹⁴ (Fig. 475)

Los años 80 se pueden considerar el despegue a nivel internacional del arquitecto santanderino, que publica en la Galería Buades el libro *Figuras de definición*, junto a Patricio Bulnes, presentado el viernes 5 de Diciembre en la galería por Eva Lootz, Juan Manuel Bonet y Santiago Auserón¹⁵; expone en la misma galería “Pinturas y piezas. 1979-80”, con su pieza más representativa “Pollo” y un catálogo con un texto de Juan Manuel Bonet titulado “Fuente y fuga: mapa”, con documentación fotográfica de la obra y algunos dibujos, y a su querido amigo Álvaro Pombo, le ilustra el libro *Hacia una constitución poética del año en curso*. (Ver figs. 15 y 18).

A partir de aquí comienza su etapa del gran formato como soporte definitivo en su pintura y el empleo del óleo como material de representación, (mediados de los ochenta), esto no quiere decir que anteriormente no disponga de obras de gran formato, ni utilice otra técnica pictórica, basta con ver las piezas de los años 63 al 65, “Sin Título”, que obedecen a esas dimensiones, pero es a partir de aquí cuando el soporte se hace grande en todos los sentidos y necesita cambios radicales en la manera de abordar el lienzo, tiempos de secado, degradaciones, los “Kouros”, “Lunas”, “Centinelas”, “Baños”, “Dragones” y “Paisajes”... así como sus espléndidas obras de arquitectura y los premios y distinciones que va recogiendo en el transcurso de su carrera artística marcan una etapa “post-painterly” que se recoge esquemáticamente en los siguientes apartados, ya que constituyen un universo más maduro y contrastado en numerosas publicaciones, sobre la obra de éste gran arquitecto, pintor, escultor y escritor de nuestra época. (Fig. 476)

.....
14 Ibidem, pág 41.

15 Conversaciones con Eva Lootz, Madrid, 25 de Junio de 2015.



Fig. 471 y 472. Imágenes actuales del interior del patio de manzana en la calle Claudio Coello nº 43, donde se ubicaba la Galería Buades.



Fig. 473. Portada del catálogo de la exposición "Forty London Architects".

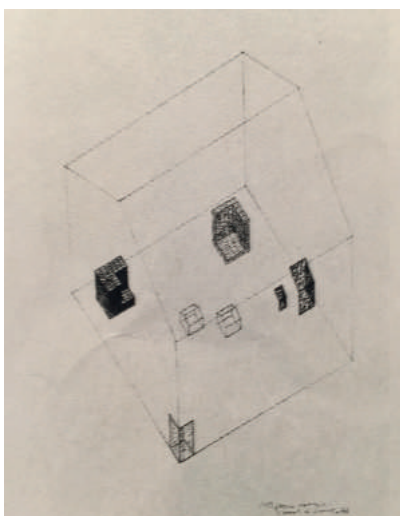


Fig. 474. *Sexto interior*, dibujo, Bienal de Venecia, 1978.



Fig. 475. Juan Navarro Baldeweg, maqueta para la casa de la lluvia, 160 x 160 x 140 cm, latón con pátinas verdes y piedra negra de Calatorao, 1979, colección Instituto Valenciano de Arte Moderno, IVAM, Valencia.



Fig. 476. Juan Navarro Baldeweg, *Kouros rojo*, acrílico sobre lienzo, 1980-81, colección Museo Arte Contemporáneo de Madrid.

494 1.2 Datos bibliográficos

- 1939** Nace en Santander.
- 1960** Termina Estudios de Grabado en la Escuela de Bellas Artes de San Fernando de Madrid.
- 1964** Trabaja en el estudio de Ramón Vázquez Molezún.
- 1965** Trabaja en el estudio de Alejandro de la Sota.

Termina Estudios de Arquitectura en la Escuela Superior Técnica de Arquitectura de Madrid.
- 1969** Doctor Arquitecto por la Escuela Superior Técnica de Arquitectura de Madrid.
- 1970** Beca de la Fundación Juan March para estudios en el extranjero
- 1971-75** Investigador invitado por el profesor Gyorgy Kepes al Center for Advanced Visual Studies. Massachusetts Institute of Technology, Boston.
- 1977** Obtiene la Cátedra de Proyectos en la Escuela Técnica Superior de Arquitectura de Madrid.
- 1978** Participa como artista invitado en el Pabellón de España de la Bienal de Venecia.
- 1987** Profesor invitado en la Escuela de Arquitectura de la Universidad de Pennsylvania. Philadelphia.

- 1990 Profesor invitado en la Escuela de Arquitectura de la Universidad de Yale como "Eero Saarinen Professor", Yale University, New Haven, Connecticut.
- Premio Nacional de Artes Plásticas
- 1991-92 Seleccionado finalista en el Premio Mies van der Rohe.
- 1992 Profesor invitado en la Escuela de Arquitectura de la Universidad de Princeton como "Jean Labatut Professor", Princeton, New Jersey.
- 1997 Profesor invitado en la Graduate School of Design de la Universidad de Harvard como "Kenzo Tange Professor", Cambridge, Massachusetts.
- 1998 Medalla de Oro Heinrich Tessenow.
- 1999 Seleccionado finalista en el Premio Mies van der Rohe por el Centro Cultural de Villanueva de la Cañada. Madrid.
- 2003 Miembro electo de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando de Madrid, sección pintura.
- 2008 Medalla de Oro de la Arquitectura 2008 concedida por el Consejo Superior de Colegios de Arquitectos de España.
- 2010 Profesor emérito de la Universidad Politécnica de Madrid.
- 2012 Premio Tomás Francisco Prieto.
- Premio de la BIAU a la trayectoria profesional.
- 2014 Medalla de Plata de la Ciudad de Santander.
- Premio Nacional de Arquitectura 2014.

Premios

- 1978** Primer premio en el concurso "Vivienda unifamiliar en Madrid" organizado por el Colegio Oficial de Arquitectos de Madrid.
- 1979** Primer premio en el concurso internacional "A House for Friedrich Schinkel" (Una Casa para Karl Friedrich Schinkel). The Schinkenchiku Residential Design Competition. Juez: James Stirling.
- 1982** Primer premio en el concurso de ideas para la Ordenación de San Francisco el Grande, organizado por el Ayuntamiento de Madrid.
- 1985** Primer premio en el concurso de ideas para el Palacio de Congresos y Exposiciones de Castilla y León en Salamanca.
- 1986** Invitado a participar en la exposición "Il Progetto Domestico: La Casa dell'Uomo, Archetipi e Prototipi" en la XVII Trienal de Milán.
- 1988** Primer premio en el concurso de ideas para el Pabellón de Entrenamiento de la Villa Olímpica en Barcelona.
Primer premio en el concurso de ideas para el Palacio de Congresos y Exposiciones de Cádiz.
Premio de Arquitectura y Urbanismo por la obra del Centro de Cultura y Museo Hidráulica, en los Molinos del Río Segura en Murcia de la Comunidad Autónoma de la Región de Murcia.
- 1989** Primer premio en el concurso de propuestas para la Sede de Presidencia y Cuatro Consejerías de la Junta de Extremadura en Mérida.
- 1992** Primer premio del concurso internacional para el Centro de Congresos de Salzburgo, Austria.
- 1993** Primer premio en el concurso restringido para el Museo de la Colección Salvador Allende, Santiago de Chile.
Premio de Arquitectura de nueva planta del Ayuntamiento de Madrid para la Biblioteca Municipal de la Puerta de Toledo.
Premio "Cámara de Contratistas del Castilla y León" por el edificio para el

Palacio de Exposiciones y Congresos de Castilla y León en Salamanca.
Premio internacional "Architecture of Stone" (Arquitectura de piedra),
Intermarmomach Verona fiere, Verona, por el Palacio de Congresos y
Exposiciones en Salamanca.

- 1994 Premio Dragados y Construcciones de Arquitectura 1994 al Edificio del Palacio de Congresos de Salamanca.
- 1995 Primer premio en el concurso restringido para el proyecto de Remodelación Biblioteca Hertziana, Max-Planck-Gesellschaft en Roma.
- 1996 Primer premio en el concurso de ideas para la construcción de un edificio departamental y aulas en el área de Ciutadella para la Universidad Pompeu Fabra en Barcelona.
- 1997 Primer premio en el concurso para el proyecto de un Centro Cultural en Benidorm.
- 2000 Primer premio en el concurso restringido para el Centro de las Artes Escénicas y la Danza. Teatro del Canal en Madrid. Primer premio en el concurso restringido para el Museo de la Evolución Humana de Burgos.

Proyectos y Obras de Arquitectura

- 1976 "Casa para una intersección". Proyecto de concurso.
- 1979 Vivienda unifamiliar "Casa de la Lluvia", Santander. Realizado 1982.
- 1979 Casa para Karl Friedrich Schinkel. Proyecto de concurso.
- 1980 Doce viviendas en Calpe. Proyecto.
- 1981 Rehabilitación del Canal de Castilla. Proyecto.
Parque lineal del río Manzanares. Proyecto
- 1982 Proyecto para la ordenación de San Francisco el Grande, Madrid. Realizado

- 1994.
- 1984** Proyecto de Rehabilitación de los Molinos del Río Segura para Museo Hidráulico y Centro Cultural, Murcia. Realizado 1987.
Palacio de Festivales de Santander. Proyecto de concurso.

Intervención en el Alto Belo. Proyecto.
- 1985** Palacio de Congresos y Exposiciones Castilla-León, Salamanca. Realizado 1992.
Centro de Servicios Sociales. San Francisco el Grande, Madrid. Realizado 1988.
- 1986** Proyecto de ordenación urbana para Turín. Triennale de Milán.
- 1988** Palacio de Congresos y Exposiciones de Cádiz. Proyecto de concurso.
Pabellón de entrenamiento de la Villa Olímpica de Barcelona. Proyecto de concurso.
Biblioteca Municipal Pedro Salinas. San Francisco el Grande, Madrid. Realizado 1994.

Centro Cultural de la Defensa, Madrid. Proyecto de concurso.
- 1989** Sede de la Presidencia y Cuatro Consejerías de la Junta de Extremadura en Mérida. Realizado 1995.

Auditorio, Palacio de Congresos, Salas de Exposiciones y aparcamiento subterráneo en el "Solar K", San Sebastián. Proyecto de concurso.
- 1991** Baluarte de Sant Pere, Palma de Mallorca. Proyecto de concurso.
Centro de Espectáculos en Blois, Francia. Proyecto de concurso.
Proyecto de ordenación urbana, Nordbahnhofgelände, Viena, Austria.
Facultades de Económicas y Empresariales y Jurídicas, Universidad de Las Palmas de Gran Canarias. Realizado 1999.
- 1992** Recinto Ferial en Silleda, Pontevedra. Proyecto de concurso.
Casa-estudio para un pintor, Villafranca del Castillo, Madrid. Proyecto.
Centro Cultural en Villanueva de la Cañada, Madrid. Realizado 1997
Edificio de Juzgados en Mahón, Menorca. Realizado 1996.

Centro de Congresos, Salzburgo, Austria. Proyecto de concurso.

- 1993** Restauración y ampliación de vivienda unifamiliar en Jalón, Alicante.
- Propuesta para la ampliación del Museo Getty en Malibu. Concurso restringido organizado por la Fundación J. Paul Getty.
- Sede de la Consejería de Industria y Turismo para la Junta de Castilla-La Mancha, Toledo. Proyecto.
- Museo y Centro Cultural Salvador Allende, Santiago de Chile. Proyecto de concurso.
- 1994** Biblioteca de la Facultad de Música, Princeton University, Princeton, New Jersey, EE.UU. Realizado en 1997
- “Isla de los Museos”. Realisierungswettbewerb Neus Museum und Ergänzungsbauten auf der Museumsinsel en Berlin. Proyecto de concurso internacional restringido.
- Centro de Investigación y Museo de Altamira (CIMA) en Santillana del Mar, Cantabria. Anteproyecto. Realizado 2001.
- Urbanización del espacio denominado “Molino de Martos y Ribera del Estadio” en Córdoba. Anteproyecto.
- 1995** Teatro en Salamanca. Proyecto
- Biblioteca Hertziana en Roma. Proyecto concurso restringido. Realizado 2012.
- 1996** Edificio departamental y aulas en el área de Ciutadella para la Universidad de Pompeu Fabra en Barcelona. Realizado 2008.
- 1997** Urbanización del espacio denominado “Molino de Martos y Ribera del Estadio” en Córdoba. Realizado 2005.
- Rehabilitación del Molino de Martos, Córdoba. Realizado 2005.
- Centro Cultural en Benidorm. Proyecto
- Aparcamiento subterráneo del Paseo D^a Dolores Piera en Benissa, Alicante. Proyecto
- Urbanización de D^a Dolores Piera en Benissa, Alicante. Proyecto
- 1998** Proyecto Marina de Arrecife, Lanzarote
- 1999** Urbanización, cerramiento y restauración paisajística del Museo y Centro de Investigación Altamira. Realizado 2001.
- Casa Museo Haría (Taro de Tahiche), Lanzarote. Proyecto

- Proyecto para la ciudad de la Cultura, Santiago de Compostela. Proyecto de concurso.
- Proyecto para la ampliación del Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid. Proyecto de concurso.
- 2000 Biblioteca para la Universidad de Las Palmas de Gran Canaria. En fase de Proyecto
Auditorio de la Universidad de Las Palmas de Gran Canaria. En fase de Proyecto
Teatros del Canal para la Comunidad de Madrid, Madrid. Realizado 2008.
- Museo de la Evolución Humana de Burgos. Realizado 2012.
- 2001 Cubrición de la ribera del Río Serpis y de la Plaza Tirant Lo Blanch, Gandía, Valencia. Realizado 2012.
- 2002 Casa Blanco Santos, A Estrada, Pontevedra. Realizado 2012.
- Proyecto para el Palacio de la Música y de las Artes Escénicas. Vitoria-Gasteiz.
- 2003 Instituto de Arqueología, paisaje cultural y patrimonio arquitectónico. Amersfoort. Países Bajos. Realizado 2009.
- Proyecto para la ciudad del flamenco. Jerez de la Frontera. Proyecto de concurso.
- 2005 Proyecto para la urbanización del Parque Lineal del río Manzanares. Madrid.
- Proyecto para el Palacio de Congresos y hotel. Palma de Mallorca.
- 2007 Proyecto para la ampliación del Museo de Arte Abstracto Español de Cuenca. Primer Premio.
- Nueva sede de los Juzgados de Mahón. Menorca. Realizado 2012.
- Auditorio de la Ciudad de Padua. Proyecto de Concurso con Giorgio Rosental. Finalista.
- 2008 Auditorio de Música de Málaga. Proyecto de Concurso. Finalista.
- Centro Escénico en la ciudad de Granada. Proyecto de Concurso.

- 2009 Edificio Novartis Headquarters, Basilea, Suiza. Realizado 2014.
- 2010 Marquesinas para el nuevo Metro de la ciudad de Donostia/San Sebastián. Finalista.
- 2011 Sede Social de la Fundación Pascual Maragall. Barcelona. Realizado 2015
- 2012 Brief House of Prayer and Learning. Berlín. Proyecto de Concurso. Finalista.
Aalto Campus 2015. Aalto University.

Exposiciones Individuales

- 1960 Galería Fernando Fé. Madrid.
- 1965 Galería Edurne. Madrid.
- 1972 Massachusetts College of Art. Boston, EE.UU.
- 1975 Carpenter Center. Harvard University. Cambridge, Mass. EE.UU. Projects, Environments, Installations.
Center for Advanced Visual Studies. Cambridge, Massachusetts, EE.UU.
- 1976 Luz y Metales. La Sala Vinçon, Barcelona.
La Habitación Vacante. Galería Buades. Madrid.
- 1978 Pinturas 1962-65. Galería Buades. Madrid.
Interior VI. Pabellón de España. Bienal de Venecia.
- 1980 Pinturas y Piezas 1979-80. Galería Buades. Madrid.
- 1982 Pinturas 1980-82. Galería Juana de Aizpuru. Sevilla.
Eco y Narcisos. Pinturas 1981-82. Galleriet. Lund, Suecia.
- 1983 Pinturas 1980-83. Galería Ciento. Barcelona.
Pinturas 1982-83. Galería Ariadne. Viena. Austria.
Pinturas 1983. Galería Juana de Aizpuru. Madrid.

- 1984 Pinturas 1983. Galería Miguel Marcos. Zaragoza.
- 1985 Pinturas. Centro Cultural Gasa Goya. Bordeaux. Francia.
Pinturas. Galería Juana de Aizpuru. Sevilla.
- 1986 Pinturas. Galería Italiana. Alicante.
Pinturas 1980-86. Museo Español de Arte Contemporáneo. (Catálogo). Madrid,
Museo de Bellas Artes. Santander.
Pinturas. Galería Miguel Marcos. Zaragoza.
- 1987 Pinturas. Palacete-Embarcadero. Santander.
Pinturas. Galería Ciento. Barcelona.
- 1988 Pinturas. Galería Temple. Valencia.
- 1989 Pinturas. Cámara de Comercio. Santander.
- 1990 Pinturas. Galería Juana de Aizpuru. Madrid.
- 1991 Paisajes. Galería Juana de Aizpuru. Sevilla.
Pinturas. Colegio Oficial de Arquitectos de Málaga. Málaga.
- 1992 Pinturas. Colegio Oficial de Arquitectos de Córdoba. (Catálogo). Córdoba.
Juan Navarro Baldeweg. Banco Zaragozano. (Catálogo). Zaragoza.
Pinturas. Galería Fernando Silió. Santander.
- 1994 Pinturas. Galería Juana de Aizpuru, Madrid
Arquitectura, pintura y piezas. Galería Arge Kunst, Bolzano, Italia
Arquitectura, pintura y piezas. DeSingel, Amberes, Bélgica
- 1995 Arquitectura, pintura y piezas. Sala de exposiciones ETH, Zürich, Suiza.
Arquitectura, pintura y piezas. Sala de exposiciones ETH, Lausanne, Suiza.
Juan Navarro Baldeweg. Galería Senda. Barcelona.
- 1996 "Historia Natural". Pinturas 1995-96. Galería Juana de Aizpuru. Sevilla.
"Noche". Galería Estiarte. Madrid

- 1997 "Geometría Complementaria". Graduate School of Design, Universidad de Harvard, Cambridge, Mass.
 "Historia Natural". Pinturas 1995-96. Galería Juana de Aizpuru, Madrid
 Juan Navarro Baldeweg. Arquitectura, Piezas y Pintura. Fundación Marcelino Botín, Santander.
 "Juan Navarro Baldeweg". Itinerante por Santillana del Mar, Cantabria, Pamplona y Logroño
- 1998 Juan Navarro Baldeweg. Galería Luis Adelantado, Valencia
 Arquitectura, Piezas y Pintura. Juan Navarro Baldeweg. Colegio de Arquitectos de Cataluña, Demarcación Girona
 Juan Navarro Baldeweg. Festspielhaus Hellerau, Desden, Alemania
- 1999 Juan Navarro Baldeweg, Architektur + Kunst. Galería Renate Kammer, Hamburgo, Alemania
 Juan Navarro Baldeweg. Galería Luis Adelantado. Valencia
 Juan Navarro Baldeweg. Galería Senda. Barcelona
 Juan Navarro Baldeweg. IVAM Centre del Carme. Valencia
- 2000 "La caja de resonancia" Pintura reciente. Juan Navarro Baldeweg. Galería Marlborough. Madrid
 John Soane architetto, 1753-1837. Juan Navarro Baldeweg, Risonanze di Soane. Centro Internazionale di Studi di Architettura Andrea Palladio, Palazzo Barbaran da Porto, Vicenza, Italia. 16 abril-20 agosto
- 2002 "Obra reciente". Juan Navarro Baldeweg. Galería Marlborough, Madrid.
- 2004 "Escultura". Juan Navarro Baldeweg. Galería Marlborough, Madrid.
- 2005 "Obra reciente". Juan Navarro Baldeweg. Galería Marlborough, Madrid.
- 2007 "En verde y plata". Juan Navarro Baldeweg. Galería Marlborough, Madrid.
- 2010 "Pintar, Pintar". Juan Navarro Baldeweg. Galería Marlborough, Madrid.
- 2013 "Nuevos Paisajes". Juan Navarro Baldeweg. Galería Marlborough, Madrid.

2014 "Un Zodiaco". Juan Navarro Baldeweg. Museo ICO. Madrid.

Exposiciones Colectivas

- 1972 Encuentros en Pamplona.
- 1973 MIT Travelling Show. Chicago, Cincinnati, New Orleans, Philadelphia, New York. CAYC. Hacia un perfil del Arte Latinoamericano. Buenos Aires.
- 1974 Asterisk. Lobby 7. MIT. Cambridge, Massachusetts, EE. UU. To John Cage. Concert Design. Kirkland House. Harvard University, Cambridge, Massachusetts, EE.UU.
- 1975 Projects Inc. Videotapes. (Con Ernst Caramelle) Cambridge, Massachusetts, EE.UU.
- 1977 VII Encuentro Internacional de Video. Fundación Joan Miró. Barcelona, Caja de Ahorros de Alicante y Alexander Iolas Gallery. New York. EE.UU.
- 1978 Galería Nachst St. Stephan. Viena. Austria.
- 1979 Contemporary Spanish Prints. Exposición itinerante EE.UU.
- 1980 Madrid D.F. Museo Municipal, Madrid.
- 1981 4 PM. Galería Fúcares. Almagro, Ciudad Real, Galería Leyendecker. Santa Cruz de Tenerife.
Ocho pintores de Madrid. Ayuntamiento de Pamplona.
Forma y Color. Galería Theo, Madrid.
- 1982 Cinco pintores y un escultor. Foro cívico Cultural Pozuelo. Madrid.
Arco'82. Feria Internacional de Arte de Madrid. Galería Grupo 15 y Juana Aizpuru. (Con Carlos Alcolea y Aguirre).
26 pintores y 13 críticos. Centro Cultural de la Caixa de Pensiones de Barcelona. Barcelona, Valencia y Madrid.
Libro de artistas. Sala Picasso de la Dirección General de Bellas Artes de Madrid.

- Preliminar. I Bienal Nacional de las Artes Plásticas. Zaragoza.
- 1983** Homenaje a Murillo. Galería Juana de Aizpuru. Sevilla.
Cuadernos de Viaje. Fundación Miró. Barcelona.
Accrochege. Galería Fúcares. Almagro.
Séptima Bienal de Arte. Pontevedra.
Art '83 Basel. Basilea, Suiza. Galería Juana de Aizpuru.
Feria Internacional de Colonia. Galería Juana de Aizpuru.
Spansk Egen-Art. Liljevalchs Konsthall. Estocolmo, Suecia.
- 1984** Arco'84. Feria Internacional de Madrid.
Galería Ariadne. Viena.
Salón de los 16. Madrid.
Artistas de la Galería. Galería Juana de Aizpuru. Madrid.
Galería Temple. Valencia.
Galería Chisel. Italia.
- 1985** Cota-Cero. Alicante, Sevilla, Madrid, Valencia.
Art'85 Basel. Basilea, Suiza. Galería Juana de Aizpuru.
Chicago International Fair. Galería Juana de Aizpuru.
Milano Internacional d'Arte Contemporáneo. Galería Juana de Aizpuru.
Bienal de Pontevedra.
Bienal de Sao Paulo, Brasil.
El desnudo. Galería Juana de Aizpuru. Madrid.
- 1986** Trienal de Milán Italia.
17 Artistas 17 Autonomías. Pabellón Mudéjar. Sevilla y La Lonja, Palma de Mallorca.
Arco'86. Galería Juana de Aizpuru. Madrid.
Chicago International Art Fair. Galería Juana de Aizpuru.
Art'86 Basel. Basilea. Suiza. Galería Juana de Aizpuru.
Pintores-Arquitectos. E.T.S. Arquitectura. Barcelona.
A mi perro. Galería Juana de Aizpuru. Madrid.
Sketch de la nueva pintura (Homenaje a García Lorca).
Palacio de los Condes de Gabia, Granada.
Pintores y Arquitectos. Colegio Oficial de Arquitectos de Málaga. Málaga.
Pintores de Cantabria. Palacio de San Rafael,
Asamblea Regional de Cantabria, Santander.

- 1987 Centro Cultural de la Caixa. Barcelona.
Proyecto para una colección. Galería Juana de Aizpuru. Madrid.
Naturalezas españolas, 1940-1987. Centro de Arte Reina Sofía. Madrid.
- 1988 Muestras de artistas españoles. Parlamento Europeo.
Strasburgo y Palazzo della Triennale. Milán.
Arco'88. Stand Galería Juana de Aizpuru, Madrid.
Salón de los 16. MEAC, Madrid.
Alfons Roig y sus Amigos. Sala Parpalló, Valencia.
El Retrato. Galería Juana de Aizpuru, Madrid.
Feria de Los Angeles (California). Stand Galería Juana de Aizpuru.
- 1989 Colección Testimonio. La Caixa. Barcelona.
Arco'89. Stand Galería Juana de Aizpuru. Madrid.
Feria de Los Angeles (California). Stand Galería Juana de Aizpuru.
Antes y Después del entusiasmo. En ART RAI-89. Amsterdam.
Instalación Luz y metales de Juan Navarro Baldeweg.
- 1990 About Round. Round About. Anders Tornberg Gallery. Lund, Suecia.
- 1991 23 Artistas. Madrid años 70. Sala de Exposiciones de la Comunidad de Madrid,
Mie Prefectural Art Museum. Japón y Exhibition Hall, Hashin, Japón.
- 1992 Building in a New Spain. (Exposición de arquitectura)
Art Institute of Chicago, EE.UU.
- 1994 Museos y Arquitectura; nuevas perspectivas, Círculo de Bellas Artes, Madrid
Itínere. Camiño e Camiñante. Centro Galego de Arte Contemporánea,
Santiago de Compostela, Galicia. Diciembre
- 1995 Itínere. Camiño e Camiñante. Centro Galego de Arte Contemporánea,
Santiago de Compostela, Galicia. Enero, Febrero
A la pintura. Pintores españoles de los años 80 y 90 en la Colección Argentaria,
Palau de la Virreina, Barcelona
- 1996 Exposición Internacional " Identità e differenze. Integrazione e pluralità nelle
forme del nostro tempo. Le culture tra effimero e duraturo" en la

- XIX Trienal de Milán, Italia.
 Cinco Premios Nacionales de Artes Plásticas. Galería PS, Burgos
 Stand Taller Antonio Gallo Ediciones. Feria Estampa 96, Madrid
- 1997** "45 x 28". Galería Senda, Barcelona
 La casa, su idea. En ejemplos de la escultura reciente. Comunidad de Madrid, Madrid
 Arco'97. Feria Internacional de Arte. Galería Juana de Aizpuru (Madrid), Galería Senda (Barcelona), Galería Luis Adelantado (Valencia)
 "Una mirada tensa". Galería Marlborough, Madrid
 "Pintura y Obra Gráfica" Luis Gordillo, Juan Navarro Baldeweg. Centro Cultural La Despernada, Villanueva de la Cañada, Madrid
 FIA'97. Galería Luis Adelantado. Venezuela
 Paisajes de un siglo. Centro Cultural "Casa del Cordón". Burgos
- 1998** Tomás Seral. Un galerista en la posguerra. Centro Cultural Conde Duque, Madrid. Salas de la Corona de Aragón, Hermanos Bayeu y María Moliner en Zaragoza.
 "Dibujos Germinales". Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid
- 1999** Arco'99. Feria Internacional de Arte.
 "Imágenes de la Abstracción 1969-1989". Sala de las Alhajas de la Fundación Caja Madrid, Salas Julio González y Manuel Millares del Museo Español de Arte Contemporáneo, Madrid
 "De buena tinta". Obra gráfica, Ediciones. VII Edición de ESTAMPA, Madrid
 "Imágenes yuxtapuestas. Diálogo entre la abstracción y la figuración en la Colección BBVA". Fundación Argentaria. Exposición itinerante -Málaga, Zaragoza, Lugo-, España
- 2000** Arco'00. Feria Internacional de Arte. Galería Luis Adelantado (Valencia), Galería Senda (Barcelona)
 "Viaje a la semilla". Museo Provincial de Teruel, Teruel, España
- 2013** "Idea: Pintura Fuerza". Palacete de Velázquez, Parque del Retiro, Madrid.
- 2014** Exposición "Un zodiaco", Museo ICO, Madrid

Nota: Al ser un artista que mantiene su actividad, es probable que esta biografía resulte incompleta, a la finalización de la presente Tesis Doctoral.

Museo Patio Herreriano. Valladolid

510

Documentación

Galería Buades (1973-2003)

Revistas:

Humo nº1. Diciembre de 1977. Dirigida por Patricio Bulnes, será editada en colaboración con la Galería Buades. No volverá a salir ningún número. Se recogen textos de Patricio Bulnes, Michel Serres, Eva Lootz, Catherine François, Santiago Auserón, Ignacio Gómez de Liaño, Juan Navarro Baldeweg y Antonín Artaud.

Libros:

BULNES, Patricio y BALDEWEG, Juan: *Figuras de definición*. Madrid. Francisco Rivas Editor, en coedición con Galería Buades, Libros de la Ventura.1980

Memoria de Actividades:

1975 CARLOS ALCOLEA. "Queens of London". Mayo-Junio. Acrílicos sobre lienzo, collage y un óleo. Proyección de la película "Extensiones", realizada por Baldeweg Concejo y Nacho Criado (Super 8, color, 30 mts).

Catálogo con documentación fotográfica de la obra, sin texto.

- 1976** NAVARRO BALDEWEG, Juan. "La habitación vacante". Del 22 de Marzo al 14 de Abril. Piezas, dibujos y fotografías. Texto del catálogo de Patricio Bulnes.
- "FORTY LONDON ARCHITECTS". Del 27 de Octubre al 11 de Noviembre. 40 paneles con dibujos, fotografías y fotocopias. Catálogo con texto de Juan Navarro Baldeweg. Los arquitectos que exponen son : Will Alsop, Paul Burrows, Warren Chalk, Peter Cook, Tony Dugdale, Terry Farrell, Mark Fisher, Norman Foster, Piers Gough, James Gowan, Davis Greene, Nick Grimshaw, Pedro Guedes, Birkin Howard, Christine Hawley, Thomas Heneghen, Ron Herron, Andrew Holmes, Diana Jowsey, Rem Koolhaas, Leon Krier, Ingrid Morris, Soteris Polydorou, Ceotric Price, Keith Priest, Penny A. y P. Smithson, James Stirling, Bernard Tschumi, Gerry Whale, Rex Wilkinson, Peter Wilson, Elia Zenghelis. Exposición organizada desde Londres por Peter Cook y Rebecca Collings, y desde Madrid por A. Fernández Alba y Martha Thorne.
- 1977** BUADES. CUATRO AÑOS COMO ESPACIO DE EXPRESIÓN. Celebración del cuarto aniversario de la Galería. Actos: Jueves, 21-4-77: "El orden artístico". Mesa redonda a cargo de Eduardo Alaminos, Carlos Alcolea, Juan Manuel Bonet, Patricio Bulnes, Nacho Criado, Fernando Huici, Eva Lootz, Simón Marchan, Juan Navarro Baldeweg y Pancho Ortuño. Viernes, 22-4-77: Presentación del múltiple de Nacho Criado, "Trasvase".
- 1978** NAVARRO BALDEWEG, Juan. "Pintura 1962-1965". Del 7 al 31 de Marzo. Catálogo con documentación fotográfica de su obra, sin incluir ningún texto.
- 1980** NAVARRO BALDEWEG, Juan. "Junio. Pinturas y piezas. 1979-1980". Catálogo con un texto de Juan Manuel Bonet titulado "Fuente y fuga", documentación fotográfica de la obra y algunos dibujos.
- PRESENTACIÓN DEL LIBRO DEL PATRICIO BULNES Y JUAN NAVARRO BALDEWEG, "Figuras de definición". Presentación a cargo de Santiago Auserón, Juan Manuel Bonet y Eva Lootz. Viernes, 5 de diciembre. Edición de una tarjeta.

Fondos Archivo Arte Contemporáneo, catálogos por fecha:

- Soledad Sevilla: [exposición celebrada en] Salas de Exposiciones Palacio de Bibliotecas y Museos, Madrid, octubre 1978 / [textos de Elena Asins, Juan Antonio Aguirre, Ignacio Gómez de Liaño, José María Iglesias, Luis Lujan, Juan Navarro Baldeweg y José Miguel de Prada]. Edita Ministerio de Cultura, Dirección General de Patrimonio. Madrid, 1978 (nº Título 1974, ISBN)
- Juan Navarro Baldeweg: [exposición celebrada en] Museo Español de Arte Contemporáneo, Madrid, 11 de abril - 31 de mayo de 1986 / [textos de Ángel González y Juan Manuel Bonet] . Edita Ministerio de Cultura. Museo Español de Arte Contemporáneo. Madrid 1978 (nº Título 1371, ISBN:84-505-3302-3.)
- Juan Navarro Baldeweg: [exposición celebrada en] Palacete - Embarcadero, Santander, 29 julio al 12 agosto 1987 / [texto de Kevin Power; traducción de Alan Johnston]. Edita Junta del puerto de Santander. Santander 1987. (nº Título 1372, ISBN)
- Pinturas de Juan Baldeweg, Arquitecto: [exposición celebrada en] Sala de Exposiciones del Colegio en Gran Capitán, Córdoba, del 24 de Marzo al 10 de Abril de 1992. (nº Título 3337, ISBN)
- Juan Navarro Baldeweg: [exposición celebrada en] Sala de Exposiciones del Banco Zaragozano, Mayo - Junio 1992 / [texto de María Antonia de Castro]. Edita Banco Zaragozano. Salamanca 1992. (nº Título 1366, ISBN)
- Juan Navarro Baldeweg: [exposición celebrada en Galería Juana de Aizpuru, Madrid] Abril - Mayo, 1994 / [texto de Ángel González García]. Edita Galería Juana de Aizpuru. Madrid 1994. (nº Título 1349, ISBN)
- Juan Navarro Baldeweg: Noche: [exposición celebrada en] Galería Estiarte, Madrid, Febrero, Arco 1996 / [texto de Juan Navarro Baldeweg; traducción de Marta Thorne] (nº Título 1377, ISBN)
- Juan Navarro Baldeweg: [exposición celebrada en] Casas del Águila y la Parra, Santillana del Mar (Santander), septiembre 1997 / [textos de Francisco Calvo Serraller]. Edita Gobierno de Cantabria. Consejería de Cultura y Deporte. Santander 1997. (nº Título 1257, ISBN:)
- Álvaro Siza: Escultura. El placer de trabajar: [exposición celebrada en] Museo Colecciones I.C.O., Madrid, 12 noviembre 1998 - 10 enero 1999 / [textos de Juan Navarro Baldeweg y Álvaro Siza]. Edita Fundación ICO, Madrid ,1998. (nº Título 2062, ISBN: 84-923086-1-7)

- Juan Navarro Baldeweg: [exposición celebrada en] IVAM Centre del Carme, Valencia, 17 mayo- 18 julio 1999 / [textos de Juan Manuel Bonet, Enrique Granell y Ángel González; traducción de Karel Clapshaw y Ricardo Lázaro] (nº Título 1373, ISBN: 84-482-2103-6)
- Juan Navarro Baldeweg: La caja de resonancia, Pintura reciente: [exposición celebrada en] Galería Marlborough, Madrid, 22 marzo - 5 mayo, 2000 / [texto de Enrique Juncosa]. Edita Galería Marlborough, Madrid 2000. (nº Título 1369, ISBN: 84-88511-40-X)
- Juan Navarro Baldeweg: [exposición celebrada en] Museo de Bellas Artes de Santander [del 10 de agosto al 13 de octubre de 2001] / [textos de Estrella de Diego; traducción de Cedric Scheybeler (International House, S. L.)]. Edita Ayuntamiento. Museo de Bellas Artes. Santander 2001. (nº Título 1344, ISBN: 84-88285-41-8)
- Juan Navarro Baldeweg: [exposición celebrada en] Centro Galego de Arte Contemporánea, Santiago de Compostela, 12 de abril - 16 de xuño de 2002 / [textos de William J. R. Curtis y Enrique Juncosa; traducción de Elena Expósito, Suso Riveiro y Josephine Watson] (nº Título 1471, ISBN: 84-453-3310-0)
- Juan Navarro Baldeweg: Obra reciente: [exposición celebrada en] Galería Marlborough, Madrid, 21 de mayo- 22 junio de 2002 / [texto de Juan Manuel Bonet]. Edita Galería Marlborough, Madrid 2002. (nº Título 1490, ISBN:)
- Navarro Baldeweg en Silos: [exposición celebrada en] Abadía de Santo Domingo de Silos, Burgos, del 25 de febrero al 2 de mayo de 2004. / [Texto de Juan Navarro Baldeweg]. Edita Cámara Oficial de Comercio e Industria de Burgos. Burgos 2004. (nº Título 4641, ISBN: 84-96209-20-2)
- Juan Navarro Baldeweg. Escultura: [exposición celebrada en] Galería Marlborough Madrid, 22 de abril - 22 de mayo de 2004 / [texto de Ángel González García] (nº Título 4991, ISBN: 84-8851175-2)

Apéndice 3



*del
Juan*

NAVARRO BALDEWEG, Juan, transcripciones

NAVARRO BALDEWEG, Juan, transcripciones realizadas del prólogo y capítulos de la publi- cación *SA1*, Centro de Cálculo de la Universidad de Madrid, Madrid, 1970

Los trabajos reunidos en el primer fascículo SA exponen ideas que actualmente estamos desarrollando en equipo con el apoyo de una Beca del Fondo de ayuda a la investigación IBM. He querido encabezar estos ensayos con el rotulo SA, sigla de Sistemas Artificiales, que hace referencia a la orientación de nuestra investigación acerca del análisis y de la síntesis de sistemas entre los cuales, y en virtud de los cuales, se desarrolla la vida humana. Incluimos como tema de estudio bajo este encabezamiento todo lo que es intencionalmente conformado por el hombre, ya sea como un efecto físico de la acción de redistribución de lo natural, como el modo o la forma en que se estructura la acción individual y social en el uso de los sistemas productivos. Nuestro intento no es extensivo sino de fundamentación orientándose simultáneamente hacia la elaboración de los conceptos generales y las herramientas de diseño de lo que, tomando palabras prestadas del argot de la informática, llamaríamos "hardware" y "software" de los sistemas artificiales, en especial a la comprensión de los fenómenos de la interdependencia y las imposiciones mutuas en ambos dominios. Hay una evidente circularidad entre estos, lo que a nuestro entender ha producido algún enredo lingüístico y cierto abuso tautológico en las metodologías del diseño. Función y necesidad, así como tecnología, o la cara física del entorno humano, y los valores, o la cara conceptual que guían y coordinan la conducta social, son dos apariencias en un único proceso y ambas deben estudiarse a la par en la evolución cultural.

Un argumento en favor de este enfoque provendría de la observación de la creciente automatización y por consiguiente de la provocación y exigencia de ver el cambio en los sistemas como un efecto disperso en el medio de los mecanismos por un lado y en el de los programas por otro. En un aspecto práctico, la automatización transfiriendo y asumiendo papeles humanos tiene y sobre todo tendrá fuertes repercusiones en la

organización social y un punto de vista de este tipo puede guiar ventajosamente el diseño del medio físico en relación a la conducta.

Expresamos nuestros reconocimientos al excepcional clima intelectual del Centro de Cálculo de la Universidad de Madrid que estimula y ampara nuestras tentativas. Nuestro agradecimiento en especial se dirige a Florentino Briones, Ernesto García Camarero y a Mario Barberá. En la Escuela de Arquitectura de Madrid a José Luis Fernández del Amo de la Cátedra de Proyectos I.

Personalmente además deseo expresar mi gratitud a mis alumnos de la ETSAM, muy en particular a los componentes del equipo; a Antonio García de Arangoá del Laboratorio de Cálculo de la Escuela; de modo particular a la Fundación Rafael Leoz que me ha proporcionado el mejor ambiente para iniciar investigaciones en diseño y hay mucho aquí de la filosofía a que en ella estamos madurando, muy concretamente deseo expresar mi reconocimiento a mi colega Elsa Larrauri de la Fundación, con quien a través de muchas conversaciones hemos fundamentado el enfoque "Acción y diseño".¹

Madrid, noviembre de 1970.

.....
1 NAVARRO BALDEWEG, Juan, Transcripción realizada del prólogo de la publicación SA7, Centro de Cálculo de la Universidad de Madrid, Madrid, 1970

1.1 El diseño y la teoría de la acción

Existe una inevitable circularidad entre el objeto usado y el uso, entre la habitación y el habitar. Esta circularidad obliga a tomar como apoyo para una metodología del diseño una plataforma que comprometa ambas esferas. Tanto el habitar como la habitación son manifestaciones de la acción. Lo primero concierne al uso, a las funciones de los actores, a la conducta en la asistencia a ciertas necesidades en un determinado ambiente. Lo segundo es la resultante de una actuación: la de redistribución, transformación o reorganización de una porción del medio ambiente con el fin de condicionar un lugar y los medios en los que se desarrollan las acciones. Existe una dependencia mutua entre el ambiente construido y la acción que se realiza en él. Si la acción queda dentro de los límites de las características ambientales y está en cierto modo determinada por ellas, también el acondicionamiento ambiental queda determinado y solo puede concebirse en función de las acciones y la experiencia de uso. Y así ambas cosas tienen que estudiarse formando parte de un solo proceso. Nuevas formas de actuación en ambas esferas cancelan a las antiguas y cualquiera de los cambios en un lado provoca cambios en el otro: nuevas formas de vida de los "actores" exigen nuevos diseños, y los nuevos productos exigen la "adaptación" y el "aprendizaje" del actor en su uso.

La idea del producto tal como lo empleamos aquí puede extenderse a cualquier sistema construido: un edificio, una ciudad, un sector industrial, la economía de un país, un sistema ecológico humano a escala planetaria, etc. La denominación de "actor" o de "usuario", significaría cualquier persona individual, como fuga o elemento activo terminal de consumo de las ventajas proporcionados, o de los bienes producidos por el resto del sistema. Y por supuesto, en el resto del sistema incluiríamos también, a otros actores. La división de papeles de actuación, y su interdependencia funcional constituirían un sistema social con metas y fines coherentes. Al destacar a un actor individual como variable esencial, es decir, como objetivo del trabajo, la producción, o la ambientación lograda por el sistema, creemos asegurar la plataforma de base sobre

la que fundamentar la acción, el cambio y la evolución, y tanto en el sistema social, como en el sistema artificial no humano.

En lo fundamental, la creación de un sistema artificial, el acondicionamiento ambiental, consiste en hacer posible el acoplamiento entre el actor, los medios de la acción, (los útiles o el equipo, el resto del sistema artificial), y el objeto de la acción. Es decir, en hacer posible un sistema de acción dentro del cual el actor "actúa" en las modalidades de acción fundamentales: como transformador o elaborador de estados físicos o informativos y como regidor y supervisor de las acciones o del funcionamiento de los elementos del sistema, según un programa de control temporal.

En correspondencia con los aspectos más importantes en el concepto de sistema, dentro del cual se desarrolla la conducta, destacaremos en la naturaleza de la acción un doble aspecto: el del acoplamiento y el del funcionamiento. Lo uno corresponde a la construcción del sistema globalmente formado por elementos, (entre los cuales nos interesa resaltar el actor humano) y a las funciones de transformación de cada uno de los elementos activos del sistema, respectivamente. Desde ahora se aprecia con claridad un nivel estratégico y un nivel táctico en las acciones. Lo estratégico se dirige a la construcción del sistema, lo táctico, al desarrollo de las funciones de transformación realizadas por los elementos interactuantes del sistema.

Mantendremos, pues, un punto de vista que otorga un doble papel al actor. Por un lado, es el organizador del sistema, el que transforma la estructura de los acoplamientos de los elementos del sistema y por otro, es un elemento activo. Por tanto, podemos decir que, es a la vez, "proyectista o constructor del sistema" y "usuario" del sistema. En otras palabras: arquitecto y usuario, que en ocasiones es ambivalente. El plan del arquitecto conduce a dotar al edificio de ventanas pero es el usuario el verdadero arquitecto permanente, quien por decirlo expresivamente "abre o cierra" las ventanas.

Mostraremos esta ambivalencia, por medio de un gráfico (fig. 1) En la base esta la necesidad que motiva la acción en un doble camino que lleva, por un lado, a la creación del sistema y por otro a ponerlo en funcionamiento.

Este doble papel en la actuación puede estar representado por el mismo o por diversos actores. Así, el ama de casa y el proyectista de una cocina suelen representar diferenciadamente los dos papeles. Sin embargo, estos papeles en niveles de resolución más bajos, más microscópicos, pueden estar representados por la misma persona. Es el ama de casa quien proyecta el ambiente: la disposición de los objetos y útiles adecuadamente situados listos para "actuar" en la preparación de una comida. Así lo estratégico y lo táctico suelen conformar una jerarquía donde lo táctico se transforma en estratégico para un nivel de resolución más bajo.

A medida que vayamos aplicando una teoría de la acción sobre las dos ramas que parten de la necesidad de nuestro esquema (fig. 1), encontraremos una serie de situaciones en la que vuelve a aparecer la misma estructura básica. Por un lado, se origina una acción de elaboración de un "ambiente secundario", de un sistema de acción, como dijimos antes, dentro del cual se realizan las funciones de sus elementos y entre los cuales se encuentra el usuario que participa en el funcionamiento y organiza a su vez el sistema. Esta participación por el usuario constituye el segundo tipo de acción que parte de esta nueva necesidad (fig. 2).

En el caso de cualquier diseño, la acción de proyectarlo y construirlo daría lugar, como necesidad, a un tipo de acción que consiste en la creación de métodos en el marco de los procesos de diseño, a la adquisición y encadenamiento o disposición operativa de conocimientos que maneja el diseñador, es decir, a la creación de un "ambiente conceptual" del que él es "usuario" para desarrollar sus acciones u operaciones de diseño. Y asimismo el constructor ha de contar con una "organización ambiental" que, podríamos identificar, en parte al menos, con la industria, que le permita la acción de realizar un determinado producto. Por lo general, estas acciones pueden llevarse a cabo por una o distintas personas, como decíamos antes, y así el arquitecto puede llegar a construir sus propios métodos de diseño sobre todas las operaciones de su acción pero, en general, prepara su "ambiente" conceptual con la ayuda de otros profesionales: técnicos, matemáticos, economistas, etc. Análogamente, el constructor, no levanta toda la industria pertinente a sus fines sino que se aprovecha y organiza lo creado por otros constructores industriales de mayor escala o de producción más básica.

En el caso del "uso" del diseño, al introducirnos en el segundo ramal, descenderemos a detalles de acción también en su doble vertiente estratégica y táctica. Y para ver fácilmente esto, nos serviría el ejemplo anterior del ama de casa: que dispone su mesa de preparación para elaborar un determinado plato o receta de cocina. Dentro de cada momento del desarrollo de su programa habrá una acción que se dirige a la preparación y otra a la transformación de sus objetos de acción, es decir, de los alimentos.

Tanto al ascender como al descender por las ramas y bifurcaciones que se van originando aparecerán nuevas metas, necesidades, objetivos, tareas, métodos, sistemas de acción y usos, acciones estratégicas y acciones tácticas.

Una constelación o arborescencia de necesidades aparece encadenándose a cada exigencia de resolución de una necesidad en un nivel anterior hasta perderse en lo macro o en lo micro de los sistemas artificiales, ("ambientes" o "habitaciones" en los que los "actores" humanos actúan conceptual y físicamente). Todas estas necesidades salen al paso a medida que nos adentramos en la satisfacción de aquellas que corresponden a niveles culturales distintos, y están latentes en cualquier solución a un problema o en

cualquier diseño. Así, cuando se pretende enlistar, categorizar u ordenar un conjunto de requerimientos, posiblemente, haya que partir superponiéndolos adecuadamente sobre una estructura profunda similar a ésta, que además refleja una arborescencia de normativas más y más compleja a medida que se desarrolla la cultura.

A causa de esta serie arborescente abriéndose hacia arriba y hacia abajo desde las acciones para satisfacer una necesidad conviene simplificar la representación sobre la idea del primer gráfico (Fig. 3) introduciendo una retroalimentación que expresa en lo fundamental lo siguiente: toda acción ya sea de elaboración de un sistema artificial para la acción como la acción misma del uso del sistema comporta y da lugar a acciones de estructuración y de funcionamiento (estratégicas y tácticas) simultáneamente en niveles de resolución más altos y más bajos al anterior, haciendo jugar el papel de constructor y de usuario simultáneamente a cualquier actor movido por alguna necesidad.

Esta consideración que premeditadamente desdibuja, por así decirlo, la nitidez con que se suele bordear el papel del diseñador y el del usuario pone el problema del diseño en sus auténticos límites operacionales. En el marco de la arquitectura, al aplicar el modelo, surge en primer término, la preocupación de definir hasta donde las actuaciones corresponden al arquitecto y en que punto aparecen las del usuario. Esto puede aclararse en el panorama histórico, ante el cual vemos como ganan o pierden campo de intervención y atribuciones los arquitectos. También esto por supuesto repercute en la forma. La vivienda actual, por ejemplo, puede considerarse como un conjunto de sistemas diferenciados, que denominamos habitaciones, en cuanto a su finalidad funcional. Por tanto existe una cierta biunivocidad entre el agregado de las funciones y el agregado espacial. Por el contrario, en términos generales, en la Edad Media no se hacía distinción de funciones en el espacio, realizando en promiscuidad casi todas las funciones en el mismo lugar y dejando al usuario, en el mejor de los casos, la acción de acondicionamiento permanente de su vivienda al pasar de una a otra realización funcional. Comer, dormir y trabajar y sus respectivos acondicionamientos constituía la labor menuda de actuación de diseño permanente de los usuarios. En otro extremo, pero con similares características, nos encontramos la arquitectura cibernética actual, basada en un espacio vacío y una dotación técnica flexible total o parcialmente lista para el acondicionamiento permanente, según las necesidades y funciones aleatorias de los deseos del usuario en cada momento. En el más radical de los casos, el usuario dialoga con un computador incluido en el equipo, que por así decirlo, es el arquitecto a "tiempo real" de una vivienda.

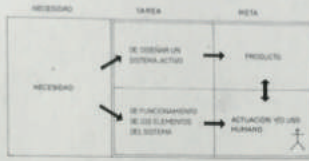


FIG. 1

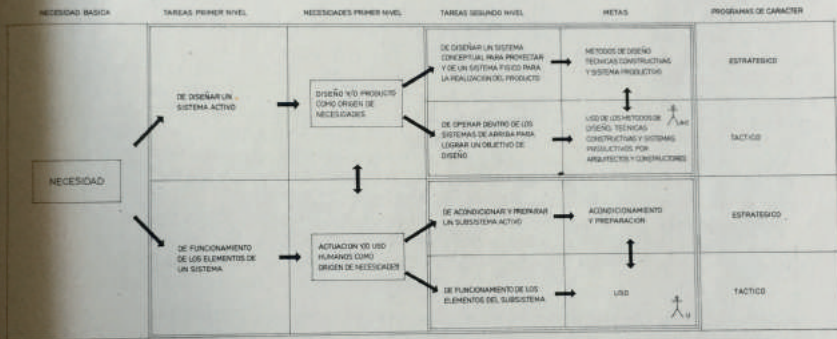


FIG 2

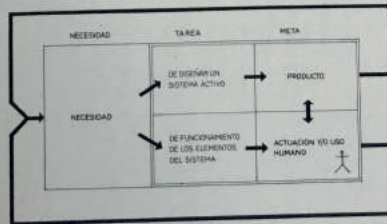


FIG. 3

1.2 Sobre el concepto de necesidad

En el apartado anterior hemos iniciado estas notas hablando de necesidad sin haber definido el concepto, lo cual pudiera interpretarse como un intento de eludir tal compromiso. Sin embargo, en el contexto del diseño tanto el concepto de necesidad como el de función, son suficientemente ambiguos como para requerir una introducción previa en la que se trace un esquema convencional en el que puedan estar encajados. Tal esquema, como lo hemos empleado con anterioridad es el de un sistema de acción. Hay una evidente circularidad entre necesidad y acción. La acción se inicia por la comprobación de una "incongruencia" entre el estado de una determinada propiedad, o un conjunto de ellas, de un organismo y otro estado que sirve como norma para compararlo. En términos operativos el concepto de necesidad se instala entre un "debe" y un "es". Un "debe" expresable por un estado a alcanzar y un "es" actual, habiendo pues, subyacente una diferencia entre dos estados de un sistema dinámico. Puesto que premeditadamente englobamos el diseño en una teoría de la acción, definiremos las necesidades indiferentemente en las circunstancias que corresponden estrictamente al producto, como un efecto de la acción, y al uso o a la actuación en un determinado producto.

Hay un argumento a favor de este prerequisite: consiste en lo esencial en el salto "cuántico" en el que se instalan las necesidades, en la diferencia de nivel entre lo estratégico y lo táctico para a resolución de necesidades o de incongruencias en programas de acción. Ha llegado a hablarse de un "inobservable" arquitectónico, por el hecho de que el diseño, en especial en lo que a arquitectura se refiere, no queda determinado únicamente por un programa de necesidades sino que existe, en general, una "potencialidad adaptativa" a diversos conjuntos de necesidades de uso indeterminables "a priori". Hay muchas cuestiones tales como los de adaptabilidad, flexibilidad, permanencia ante cambios de uso, etc., que pueden aclararse en la metodología del diseño si seguimos la hipótesis de verlo desde el plano unitario de la acción y que quedan, desde luego, más bien dentro de la analizable y "observable".

El concepto de necesidad encierra ciertos matices psicológicos de afectividad, imperativo, de motivación e impulso, por lo que en general tal concepto se aplica a sistemas en los que interviene el hombre o a ciertos sistemas orgánicos que necesitan auto conservarse, mantenerse, sobrevivir o alcanzar ciertos objetivos. La necesidad enlaza íntimamente con otros conceptos: el de norma, meta o imagen y también con los de motivación, intención, valores y plan.

Así, son habituales proposiciones tales como: necesidad de mantener ciertas normas, de alcanzar una meta, de comportarse según una imagen. En el terreno cultural, los valores que poseen los individuos o los grupos, concernientes en general a su relación con el resto del medio, se refieren a imágenes de conducta y afectan a los cursos de

acción. Los valores conducen a la formación de necesidades y deseos que, a su vez, son la base de la formación de metas, que constituyen una parte complementaria a la acción en la construcción de los planes. La palabra intención podría asociarse a las partes no completadas o a las fases no realizadas en la ejecución de los planes y la motivación parece que comprende ambos significados: valor e intención.

La palabra necesidad tiene un significado más nítido cuando se refiere a los fenómenos básicos de la homeostasis, que veremos con más detenimiento en apartados siguientes. El carácter imperativo de la necesidad fisiológica se asocia al buen funcionamiento de las partes del organismo y a su supervivencia total. Para ello existen diversos mecanismos con facilidades testificatorias o con ciertos indicadores, identificables cuantitativamente por unos umbrales, que sirven para movilizar alternativamente funciones orgánicas según las condiciones detectadas por ellos.

La necesidad fisiológica no difiere, sin embargo, en cuanto a su posible tratamiento metodológico, de otras necesidades culturales y de las que surgen en la acción con objetivo.

La necesidad está enmarcada por las condiciones de supervivencia de un sistema establecido o de alguna parte considerada como variable esencial. La necesidad es causa y efecto a la vez en la dinámica de un sistema.

Por un lado, las necesidades se explican por el funcionamiento; se detectan por un mal funcionamiento de alguna o un conjunto de partes de un sistema, es decir, en un "efecto" en el subsistema que realiza el control y se identifican con el valor o el umbral de valores permitidos (el "debe" aludido) de una propiedad de un sistema, (propiedad, que puede referirse a un elemento activo del sistema o a un conjunto de elementos activos y a la estructura funcional que se establece entre aquel conjunto de elementos). Dado que existen cambios en este funcionamiento y en la estructura en el acoplamiento de los elementos de un sistema, existirán cambios en aquellas propiedades del sistema y en un doble aspecto: cuantitativo y cualitativo. O sea, hay cambios en la especificación cuantitativa de los "debe" (en el crecimiento) y hay también cambios en su definición, hay supresión de algunos y aparición de otros (en el desarrollo).

Por otro lado, el detectado de necesidades no satisfechas induce, es decir, "causa" ciertas modificaciones en el sistema por lo que sirve a una supervisión de control alterando el funcionamiento de las partes del sistema, su estructura y creando nuevas partes y nuevos acoplamientos. Entre estas movilizaciones incluiríamos, por ejemplo, el acondicionamiento ambiental, la construcción de un edificio, la transformación o la creación de una red de transporte y en fin, todas aquellas operaciones de la planificación de un sistema económico y todas las acciones de "uso" sin cambios ambiente.

En el apartado 1.6. se analiza el funcionalismo en diseño, tal como se entiende usualmente y la presente discusión enlazaría estrechamente con ella.

1.3 Unidad de análisis de la acción. Incorporación de la necesidad en la acción

Hemos considerado oportuno una representación de la unidad de análisis de la acción por medio de tres componentes: el programa de acción (software), como algo destacable del "actor"; el actor y el ambiente medio que interactúa con aquel, parte del cual, lo constituirá el objeto de la acción (hardware) Fig.4.

Toda acción con objetivo puede representarse como si estuviera constituida por dos fases: una testificativa y otra operativa. Fig.5

Cualquier programa está constituido por dos elementos de control en correspondencia con estas fases. El test y la instrucción de operar (Miller, Galanter y Pribram)(2). Dentro de cualquier fase operativa encontraríamos, en cuanto a programa se refiere, cuando se analiza más minuciosamente, otras fases testificativas y operativas conformando una jerarquía.

Asociamos una necesidad a una meta que se intenta alcanzar o a un test que se intenta resolver en congruencia y existirá dispersa sobre la secuencia de tareas en la que se desdoble cualquier programa de acción potencial, para alcanzar aquella meta última. Asimismo, al concepto de impulso, atención o estado de alerta es definible en términos de:

- α) una meta última presente en un programa de acción y
- β) un potencial de operaciones o tareas encadenadas cuya ejecución conduce o intenta alcanzar la meta última que satisface la necesidad.

Una necesidad puede incorporarse y hacerse explícita en la fase testificativa de nivel superior de un programa de acción. Y en tanto dure la ejecución del programa, con o sin otras fases testificativas inferiores, se mantendrá la necesidad.

Los modelos más elementales de las partes de un programa se incluyen en las siguientes categorías:

- α) unioperacionales constituidos por un test y una sola operación
- β) recurrentes constituidos por un test y una repetición de una misma operación hasta que se efectúe la salida congruente
- χ) iterados o seriados, constituidos por varios test y operaciones que a su vez pueden ser recurrentes;
- δ) jerárquicas, el más común modelo de parte de programa, en las que se incluirían las modalidades fragmentarias anteriores. Véase la tabla (1)

En este punto, es conveniente introducir una observación: la identificación de la

necesidad de test en el nivel superior de un programa de acción permitirá trasponerlas cuando están especificadas las partes del programa relativas a la fase operativa, a sistemas automáticos donde el programa representaría un input para simular conducta tanto en lo que se refiere a procesos de diseño como de uso y construir modelos de la coordinación en sistemas activos. El análisis del software permitiría, en ciertos casos también, sustituir al hombre, por regulación y control automático, en aquellas tareas más rutinarias, liberándole de trabajo superfluo, (Tabla2). También estos programas podrían llegar a incluir aquellos más complejos del aprendizaje que se irán estructurando con el tiempo.

Vinculando la necesidad a un potencial de control creemos que quedan estas bien definidas, pero sin embargo, es conveniente hacer algunas observaciones:

- 1) En primer lugar, podría pensarse que toda necesidad se corresponde unívocamente con un programa. No es así, en general existen diversos caminos a seguir para resolver la misma necesidad. Esta holgura en las alternativas presentes permite otras interadaptaciones en el sistema y la resolución de conflictos, como se verá más adelante.
- 2) En ocasiones los programas se construyen azarosamente en el proceso mismo del intento de resolución de un problema o de la satisfacción de una necesidad. Esto tendría que ver con la conformación de planes, dadas ciertas necesidades conocidas, normas o imágenes que cumplir o seguir. La conformación de los planes es en muchos casos una tarea compleja. Un conjunto de planes puede ser azaroso, errático o titubeante, y habría que incluir aquí los programas que tienen estas características en los procesos de aprendizaje para alcanzar una meta, sin programación determinada, donde cada fragmento determina, "ex post facto", el próximo fragmento del potencial operativo, introduciendo una subrutina de evaluación que califica la respuesta o la salida que condujo el control hasta el momento, lo que se identifica con una comprobación por diversas clases de test la situaciones que corresponden al hardware. Se representa en la categoría 4 de la tabla (1).
- 3) Incertidumbre en la fase operativa de un programa puede deberse a dos clases de circunstancias básicas:
 - α) El origen de la incertidumbre está en el actor. El sistema en el cual actúa está perfectamente determinado o es pasivo. El comportamiento del actor ante los requerimientos operativos es determinista, su comportamiento no es aleatorio. La fuente de la incertidumbre yace en la perturbación estocástica de los procesos de decisión. Ejemplos de este tipo de programación en la resolución de necesidades son: el aprendizaje en laberintos o la búsqueda del alimento en un medio heterogéneo y pasivo.
 - β) La incertidumbre radica en los estados del medio en el que actúa el "actor", sin

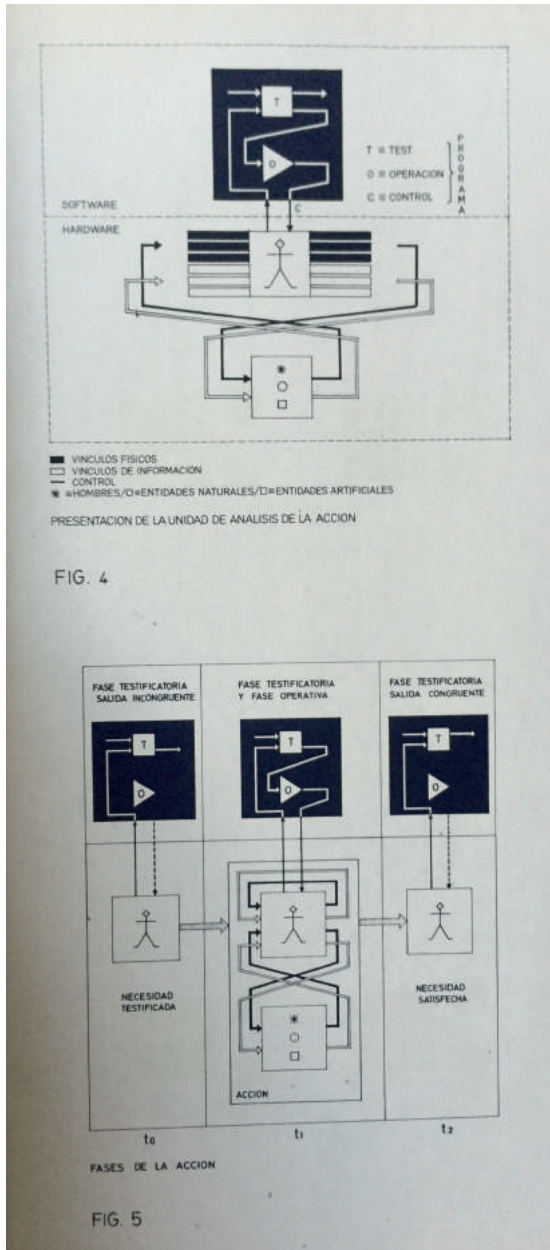


FIG. 4

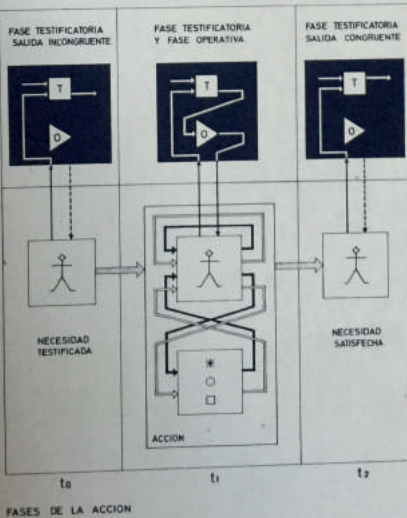


FIG. 5

	<p>1 ACCIONES UNIPERSONALES T O T SC EJ. TIRAR UN OBJETO</p> <p>ACCIONES RECURRENTE T O T O T SC EJ. TRETURAR MARIALMENTE</p>
	<p>2 ACCIONES ITERADAS</p> <p>a) SERIE DE ACCIONES UNIPERSONALES T₁ O₁ T₂ SC T₂ O₂ T₂ SC EJ. 1) O₁ TRASLADAR UN OBJETO 2) O₂ POSICIONARLO</p> <p>b) SERIE DE ACCIONES RECURRENTE T₁ O₁ T₁ SC T₂ O₂ T₂ SC EJ. 1) O₁ TRANSPORTAR (EN PASOS) UN OBJETO 2) O₂ AGITAR UN OBJETO</p>
	<p>3 ACCIONES JERARQUICAS I ACCIONES JERARQUICAS ITERADAS T T₁ O₁ T₁ SC T₂ O₂ T₂ SC T T₁ O₁ T₁ SC T₂ O₂ T₂ SC T SC EJ. T MEZCLAR ASITANDQ 1) O₁ TRASLACION A DERECHA 2) O₂ TRASLACION A IZQUIERDA ACCIONES PREPROGRAMADAS</p>
	<p>4 ACCIONES JERARQUICAS II ACCIONES JERARQUICAS EN ALTERNATIVAS T T₁ O₁ T₁ SC T T₂ O₂ T₂ SC T SC T. TEST DE INYECCION DE CONTROL, CRITERIO DE SELECCION DEL SIGUIENTE T₁ O₁ EN PROGRAMAS DE PRUEBA Y ERROR, CUALIFICACION EN ORDEN A SEGUIR UNA SUBROUTINA DE ACCION</p>

MODELOS ELEMENTALES DE PROGRAMAS DE CONTROL

TABLA 1

	<p>SECUCENCIA</p>
	<p>SERIE</p>
	<p>JERARQUIA EN SERIE</p>
	<p>JERARQUIA EN PARALELO</p>

TABLA 2

embargo ha ocurrido ya el aprendizaje. Este puede ser el caso del conductor avezado con la necesidad de alcanzar un destino. La aleatoriedad se debe a todos los factores cambiantes que intervienen en el estado de la carretera: las curvas, el suelo, la circulación restante, etc. El proceso de decisión es controlado a "tiempo real" y el control especifica en cada momento la alternativa a seguir. Así que dados un estado de la historia del sistema y su medio, su decisión es determinada.

La mayoría de las acciones a la resolución de necesidades caen entre estos dos casos. Los programas de acción suelen ser mixtos y por tanto habrá comportamientos más indecisos, cuando se desconoce el sistema o su comportamiento y otros más dogmáticos, cuando sí se conoce. Las dos actitudes pueden ser igual de beneficiosas, dependerá del conocimiento que se tenga del sistema o del medio, de sus estados y de la aleatoriedad con que éstos se presentan. De esto se deducirá una consecuencia importante para el diseño: La predeterminación del comportamiento de un sistema de acción puede ser perjudicial en las tareas de adaptación.

- 4) Otra observación se centra sobre el carácter subjetivo de la necesidad por el mal funcionamiento. En el terreno cultural, la necesidad manifiesta está vinculada a la experiencia de uso y son detectadas por el mal funcionamiento que ocurre entre diversas partes de un sistema funcional una vez que éste existe. En tal sentido, es importante señalar que hay necesidades latentes que no son detectadas o que son difíciles de identificar operativamente aunque exista una comprobación de mal funcionamiento. Hay otras circunstancias en el que ni el mal funcionamiento ni la necesidad son en absoluto detectadas. Así, por ejemplo, hay personas que realizan trabajos en condiciones de absoluta incongruencia respecto a ciertas propiedades fisiológicas o psicológicas sin ser conscientes de ello. Esto conduce a una preocupación adicional para el diseño: identificar el mal funcionamiento que ciertas necesidades u objetivos que puedan introducirse en los procesos de diseño o en los programas de uso.
- 5) Otra observación se referirá a los conflictos en la resolución de necesidades. Es conveniente señalar que los conflictos residen en las fases operativas y por tanto una de las tareas que conciernen al diseño y al uso es precisamente hacer compatibles por la creación de nuevos modos de resolución las tareas que conducen a las metas últimas.
- 6) Hay necesidades a corto y a largo plazo y hay necesidades que no se satisfacen aun cuando son fácilmente detectadas. Así la necesidad de una alta calidad de vida para todos, un mundo en paz y justo. Estos programas se desarrollan en curso y es difícil evaluar cuál es el más eficaz para su progresiva resolución.

530 1.4 Organización de las tareas para la satisfacción de las necesidades. Consideraciones estructurales y temporales.

Como vimos en 1.1., la necesidad se enmarca en arborescencias de test y actividades operativas impulsando la iniciación de tareas que median hasta alcanzar su satisfacción y manteniéndose en el transcurso que dure la adaptación o la incongruencia en la salida del test último con que queda representada.

En el marco del diseño, las necesidades se satisfacen en el momento en que se ha proyectado un sistema adecuado en el que poder actuar (en el rango limitado de actividades del uso, liberando al actor de otras que sin el diseño ocuparían su atención principal). En consecuencia, en los gráficos de la lámina 1 se ha asociado la palabra meta a la última columna de carácter estratégico. En rigor, las metas, se alcanzan solamente en la acción misma, de modo que las metas de diseño son intermediarias para el logro de las metas actuales de la acción social e individual.

Por ejemplo, las necesidades implicadas por la norma fisiológica homeotérmica conduce a la acción de abrigarse en tiempo frío, lo cual, a su vez, lleva a la tarea de producir abrigos (edificios o ropas), en lo concerniente al dominio del conocimiento y al de la producción. Y así sucesivamente, como vimos en 1.1. Sobre cada una de ellas se instalaría, además, las necesidades de uso. Este orden tiene la forma particular de una jerarquía en la que las necesidades en un nivel, originan tareas que a su vez son causantes de necesidades en el nivel subsiguiente. Esto puede expresarse por medio de un diagrama de autoencajamiento tal como:

$$N_1 (N_2 (N_3 \dots (N_i, A_i) \dots \dots A_3) A_2) A_1)$$

Donde N_i representa a las necesidades en el nivel correspondiente (identificable por el subíndice i) y A_i las metas o las salidas congruentes en los test de las tareas. (Las tareas no están explícitamente expresadas).

$N_i A_i$ representan la necesidad – meta actual, para lo cual se movilizan tareas que se dispersan sobre el dominio del autoencajamiento; $N_i A_i$ la necesidad-meta profunda de nivel superior en general menos específica, más universal que las de índice inferior. Por lo dicho anteriormente, deberíamos también incluir las necesidades tácticas o de uso por los humanos (Insistiremos en este punto verdaderamente importante; pues en el caso de la implicación humana, el fin no justifica los medios, lo que por sí mismo constituye origen de conflictos y una necesidad de primer orden en el cuerpo social). Entonces aparecería un vector de lo estratégico- táctico ($N_i N_i$), ($A_i A_i$), adquiriendo

pues, el diagrama anterior la forma:

$$((N_1, N'_1) ((N_{21}, N'_{22}) \dots ((N_i, N'_i) (A_i, A'_i)) \dots \dots \dots (A_{2r}, A'_{2r})) (A_1, A'_1))$$

Donde las tareas se resuelven en metas de diseño y de uso. Cualquier necesidad actual moviliza, o ha movilizado previamente en la mayoría de los casos, un encadenamiento amplio de tareas sobre el cuerpo cultural o sistema artificial, conceptual y físico que posee una sociedad en cualquier estadio de su civilización. La situación es análoga a lo que ocurre en la actividad completa de cualquier cuerpo orgánico evolucionado, que puede servirnos de ilustración. Toda acción con objetivo exige la satisfacción de una complejidad de necesidades que se organizan jerárquicamente. Por ejemplo, cuando se realiza un movimiento para alcanzar un objeto con la mano existen:

1. La necesidad-meta específica enunciada de alcanzar y apresar un objeto con la mano, lo cual requiere que se haya satisfecho;
2. La necesidad- meta, más universal, de coordinar los movimientos del cuerpo y del ojo que guía y corrige las desviaciones en la acción intencionada para la cual requiere la satisfacción de tareas sobre;
3. La necesidad-metas de coordinar los movimientos diferenciados de diversos órganos del cuerpo: ojo, tronco, brazo, manos para dirigirse al objeto lo que a su vez requiere satisfacer o haber satisfecho.
4. La necesidad-meta de coordinar los movimientos de diversos conjuntos de músculos, que rodean el globo ocular, y de los del tronco, brazos y manos para producir movimientos coherentes. Y podríamos seguir así, sucesivamente, hasta alcanzar niveles moleculares de satisfacción de necesidades, más universales, sin las cuales es imposible realizar la meta actual anunciada. Podemos observar pues, que para alcanzar un objetivo, que constituya la necesidad actual, es preciso una serie de adaptaciones, construcciones a largo, a medio y acorto plazo que comprenden: la evolución orgánica (filogénesis), una construcción fisiológica y neural de mecanismos orgánicos (ontogénesis) y un aprendizaje de uso y de coordinación sucesiva, cuyos estadios, por el camino inverso, irían desde dentro del autoencajamiento resolviéndose en saltos cuánticos evolutivos y que son necesarios como tareas previas para el modo de satisfacer la necesidad o la meta actual de unir en el espacio la mano y un objeto, a saber:
 1. El diseño y construcción de organismos con elementos motores de movilidad coordinable (músculos), un sistema nervioso capaz de establecer las necesarias coordinaciones entre ellos y un aprendizaje de uso.
 2. La diferenciación de miembros efectores en los organismos y sistema nervioso para la asociación motora muscular y aprendizaje de uso.
 3. El desarrollo de los receptores visuales y la capacidad perceptiva del propio organismo y el entorno, diferenciando sus interrelaciones espaciales lo que implica asociaciones

de la estimulación sensorial aferente, el condicionamiento de ciertos mecanismos de cálculo de distancias, y un empleo adecuado de todas estas capacidades; mecanismos para realizar la retroalimentación cinestésica con el medio, etc.

4. El desarrollo de un sistema nervioso capaz de llevar a cabo las coordinaciones anteriores y un aprendizaje de coordinación actual.

En lo dicho, se insinúa la naturaleza evolutiva y temporal, que viene aparejada a la resolución de una necesidad y que establecería una escala de plazos de coordinación, no sólo lo que al diseño y la construcción se refiere sino también al tiempo que tardan en alcanzarse ciertas metas.

Como es obvio hay implícito en todo el diagrama de autoencajamiento, o en lo que denominaremos estructura profunda de la resolución de una necesidad, construcciones y diseños de sistemas que resuelven necesidades también a un tiempo real pero que vistas desde el nivel de la necesidad actual tienen carácter diferido. Así la creación de un sistema constructivo para edificios tiene carácter de previsión semejante al del diseño de un juego de mecano si se mira desde la necesidad actual que provoca el diseño a tiempo real de una grúa, digamos por ejemplo, que, a su vez, desde el nivel de las necesidades de uso tiene el carácter de ser diferido para el desarrollo de las tareas de levantar o transportar objetos.

En el cuerpo cultural la satisfacción de cualquier necesidad básica, tácitamente comporta todos los estadios asociados de nivel superior y el diseño es, en cierta medida, una recapitulación sobre toda la amplitud del esquema anterior. Al igual que en biología se podía sugerir el sentido de "ontogenia recapitula patogenia", en los procesos diseño, si uno se imagina todas las circunstancias intervinientes representadas en la mente del diseñador y en un orden que en cierta medida reproduce la circunstancia del autoencajamiento de las necesidades-metas y las secuencias temporales sobre las que se han ido conquistando los diversos niveles, fijadas ahora en un instante. La satisfacción de necesidades dentro del cuerpo social y técnico, es decir, cultural, reproduce los más destacados capítulos de la filogenia. Y teniendo a la vista un producto y un uso, en el momento actual podrían deducirse, paso a paso, el conjunto de requerimientos que la evolución cultural ha introducido en cada nivel de resolución asociado a aquel producto.

Una teoría evolutiva del diseño llegaría a montarse sobre la base de profundizar en tal esquema. Pero en éste no abundarían los inobservables ni se caería en cierta circularidad tautológica que aparece. Pero esto constituye, como es obvio un capítulo demasiado complejo, que daría origen a una ciencia de derecho propio sobre el evolucionismo de lo artificial.

Llamaremos a la jerarquía subyacente de la recapitulación en diseño, la estructura profunda. El producto, el resultante actual manifiesta en su forma, una estructura de superficie de la cual por inspección se desentrañaría aquella. Según esto, el arquitecto o el constructor que conozca bien las necesidades actuales y las que corresponden a la estructura profunda accedería al control de una “gramática” formal que “genera”, es decir, caracteriza el potencial de estructuras profundas, proyectándolas dentro de la estructura de superficie asociada que vendrá, en su existencia a satisfacer necesidades de uso. Un proyecto correcto se definiría sobre un extremo conjunto de tareas en diversos niveles además de las actuales que se verifican por el uso.

Es interesante indicar como, casi invariablemente, las diferencias estilísticas en los arquitectos se deben al énfasis en satisfacer uno u otro conjunto determinado de necesidades correspondientes a distintos niveles.

Así por ejemplo la “universalidad” de criterios que deja traslucir la arquitectura de Mies Van der Rohe lleva los niveles que corresponde a necesidades menos específicas propias del sistema constructivo y, en cambio, la de Alvar Aalto manifiesta necesidades más específicas de uso, diríamos por ejemplo, táctiles. Tal vez la causa resida en que la conciencia de la estructura profunda, para el primero se haya conscientemente más presente debido precisamente a la complejidad del desarrollo industrial en la que se enmarca su actividad y en el segundo, la presencia de lo profundo no destaca debido a encontrarse sumergida su actuación en un nivel más artesanal. Entre otros muchos argumentos que habría que traer junto a éstos. Por último conviene hacer algunas advertencias sobre el carácter de las jerarquías en primer lugar, no trata en general de una jerarquía arbórea sino de una en la forma de semicelosía. A modo de ilustración podríamos referirnos, brevemente, a las necesidades y test que se esparcen sobre cualquier sistema constructivo. Fig. (6). Así, en orden a satisfacer necesidades de uso en un edificio, por ejemplo, es preciso realizar operaciones, tratamientos, montajes, acoplamientos y transportes en toda la complejidad de los niveles básicos industriales. El conjunto de las operaciones productivas, la fabricación de elementos o en los tratamientos de los materiales exige la resolución de un determinado número de necesidades asociado los métodos, la naturaleza de los materiales, a la maquinaria y al modo de trabajar de ésta. Sobre el primer nivel se proyectan ciertas necesidades superiores determinando el tipo de selección de la materias primas, conforme a las propiedades o rasgos fundamentales que ha de manifestar el producto y esto repercute en exigencias de resistencia a compresión y tracción del material; especifica los umbrales permitidos para los coeficientes de conductibilidad térmica, el peso específico, la resistencia a humedad, el grado de putrecibilidad, la combustibilidad, etc. Los semiproductos manifestarán en virtud de sus combinaciones posteriores un dimensionamiento que permita acoplamientos en una o varias dimensiones;

los elementos simples, formas adecuadas a las necesidades propias del montaje y definición de juntas, los elementos complejos, dado que ya aparecen en contacto directo con el usuario a cumularán sobre todas las anteriores ciertas necesidades antropométricas o de uso. Los conjuntos funcionales como la estructura o las instalaciones en un edificio acumulan otras propias de las características de su funcionamiento, resistencia, etc.

El transporte repercute, también en el dimensionamiento y en el peso de las piezas permitidas en relación a las capacidades de las máquinas de mover y transportar. Disperso sobre todos los niveles de la complejidad de un sistema constructivo existen necesidades que se resuelven por una adecuada coordinación en diversos órdenes de medidas (tamaños, peso y tiempo). Por ejemplo, la coordinación de tamaños es causa del empleo de series numéricas aritméticas y geométricas. La razón de uso de las series aritméticas es consecuencia de la naturaleza aditiva de los procesos de montaje. Las series geométricas tienen su causa en la jerarquización en que se descomponen los elementos de un sistema, es decir, en el hecho de que son más abundantes los subsistemas pequeños que los mayores. La abundancia de los elementos pequeños en relación a los mayores guarda una proporción geométrica en general. Por tanto, es conveniente una serie de números o de combinaciones de números en la que intervalo entre dos números sucesivos aumente al aumentar éstos en la forma que lo hace una progresión geométrica.

Vemos así, el paralelismo que existe en la conformación piramidal de necesidades, de manera que la realización de un objetivo de diseño exige una serie de adaptaciones y coordinaciones previas más universales, que se traducen en normas técnicas y en una serie de coordinaciones necesarias, como decíamos, a modo de ambientación "matriz" para poder realizar un producto complejo.

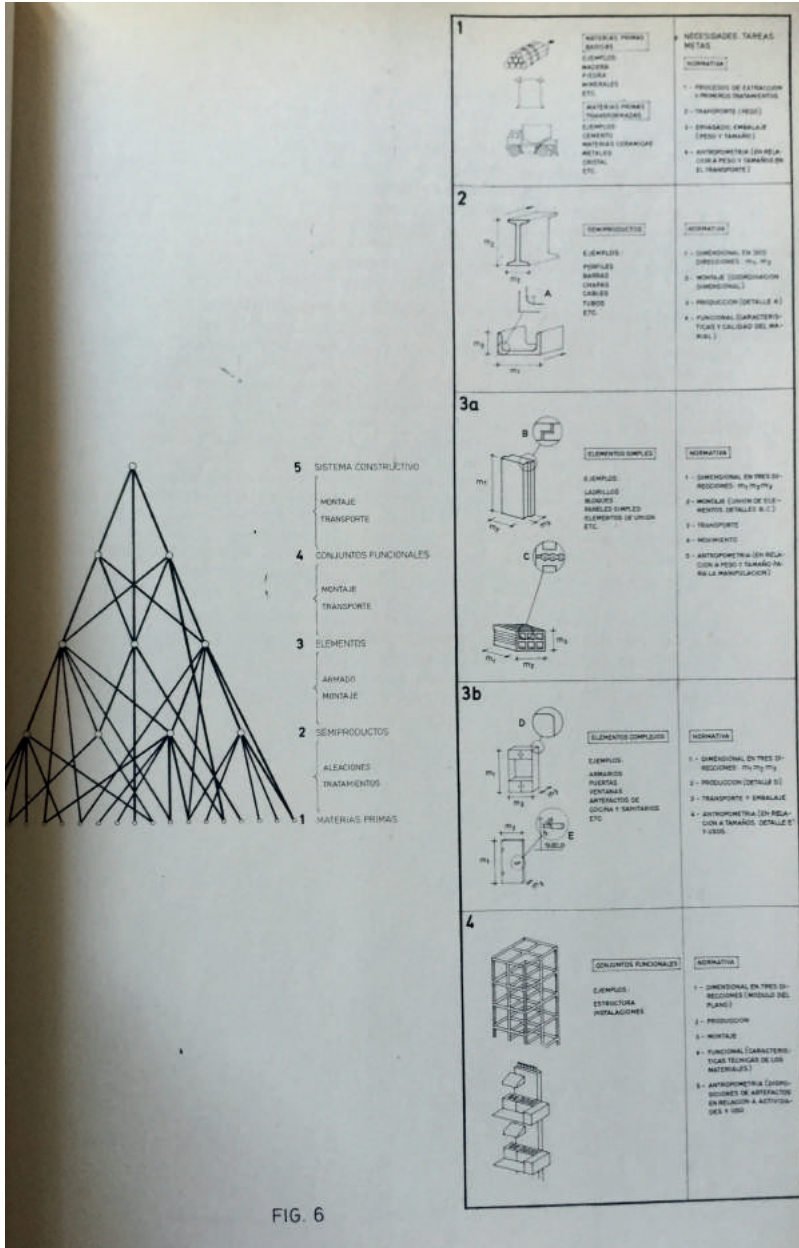


FIG. 6

1.5 Criterios antropométricos en el diseño-ergonomía

En los esquemas anteriores (fig. 1, 2 y 3) se han destacado dos aspectos complementarios, la concepción y/o construcción de un sistema y el uso para la satisfacción de alguna necesidad. El uso como origen de necesidades impondrá un conjunto de tareas y metas que repercutirá en el diseño y en el modo de desarrollar la conducta.

Una teoría del diseño incorporando el punto de vista fundamental de la acción humana representa una plataforma común para que entren en juego diversas disciplinas: la biología humana, la psicología en especial, la antropología en general y las actuales técnicas de la investigación operativa y la teoría de sistemas. Una parte de sus objetivos coincidirán con los de la ergonomía y la ingeniería de los factores humanos en el trabajo.

En los procesos de diseño incide el permanente compromiso de las condiciones humanas, lo que significa una constante comprobación respecto a lo que denominaremos CRITERIOS ANTROPOMETRICOS en orden a poder confrontar cualquier sistema diseñado con lo que expresaremos como "calidad de vida" de cualquier actor o usuario del mismo. La justificación y la necesidad de tratar con prioridad criterios antropométricos en el diseño provendrían de la consideración de que una "alta calidad de vida" es el potencial de riqueza mayor en cualquier organización o sociedad. El que los actores "actúen" con naturalidad, dadas las limitaciones en capacidad y características biológicas humanas, es evitar derroche de esfuerzos. Por el lado individual todo esto significa libertad y felicidad, para ello en todo momento el medio en que se mueve un ser humano debe ser verdaderamente "humano".

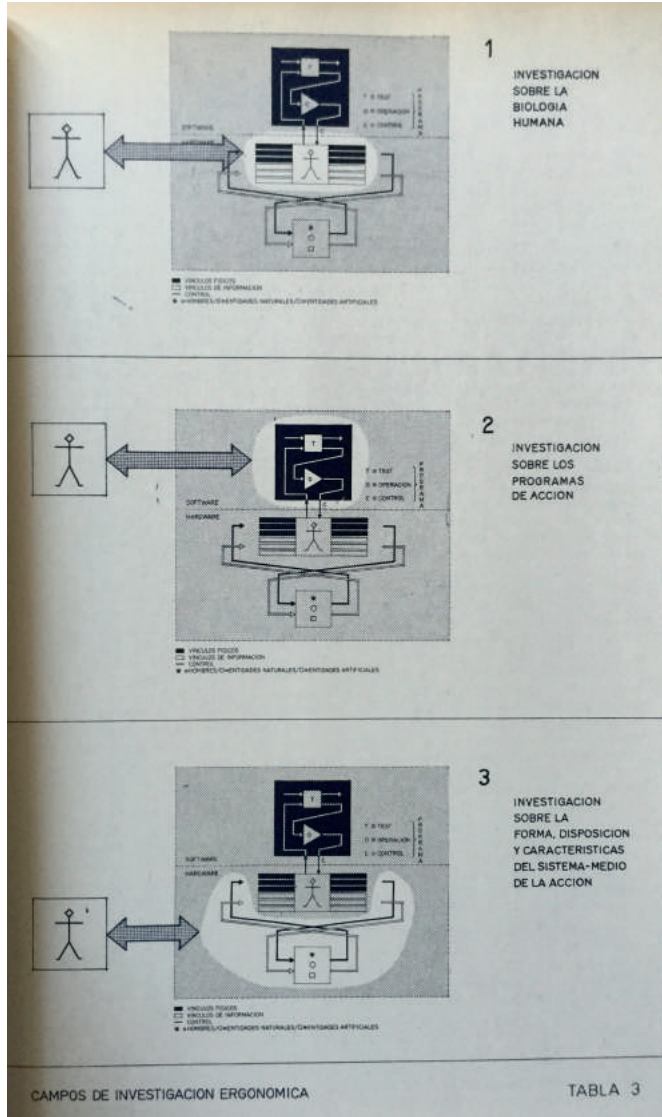
La conducta activa canales y flujos de bienes físicos y de la información que vinculan el medio externo en la que se desarrolla y el medio interno, tanto neutral como físico del organismo humano. En consecuencia, deben guardarse las proporciones adecuadas en cuanto a capacidades, perspectiva, neural, y efectoras humanas. Existe una correspondencia y una continuidad entre lo natural orgánico y el medio en que se desarrolló la evolución biológica humana y debemos procurar devolver esa naturalidad al medio artificial que rodea y en la que se inserta la vida humana. Esto tendrá que ver con el diseño del medio en el que se desarrollan las acciones, y también con una concepción social de lo institucional, de la división de papeles, de los valores, del trabajo y con lo que pudiéramos denominar, en general, "bioantropología" que sintetizaría ciertos aspectos del medio fisiológico y síquico y la manera en que se concibe el medio cultural. En cuanto a lo específicamente individual, en el proceso

de diseño se tendrá en cuenta las capacidades perceptivas, la variedad de estímulos capaz de ser asimilada por cada canal perceptivo y la variedad de canales disponibles; una dedicación importante se dirigirá a los mecanismos de la motivación, a los de la atención y a los del alertado. En otras ocasiones involucraríamos también las circunstancias en las que se verifica la retroalimentación del medio exterior con el interior, por ejemplo, en la retroalimentación cinestésica. Todo lo cual lleva a poner en correspondencia el dominio individual y el dominio exterior en diversos rangos ecológicos. Observaciones importantes provendrían de considerar el medio artificial en términos de temporalidad. El medio artificial ejerce un efecto diferente en el sistema nervioso del ser humano que el ritmo de la naturaleza. La adaptación a los ciclos naturales tales como las estaciones, la secuencia alternada del día y la noche han tenido sin duda efectos especiales importantes en el condicionamiento biológico.

También en una escala más menuda, hay características espacio-temporales, cinéticas que parece conveniente de algún modo estudiar y reproducir en el medio artificial. Así, por ejemplo, el movimiento de las nubes, el balanceo de las ramas, el destello de las aguas son efectos a los que está acostumbrado la percepción humana; y en lo que concierne a su propio organismo existen los ritmos de la respiración y de los latidos del corazón. Sin duda, la temporalidad del flujo nervioso tiene que ver con ellos. El "tempo" o el "cronometraje" artificial de una sociedad altamente industrializada son de naturaleza diferente contribuyendo a una gran parte de los males sociales. Por eso, es una hipótesis que sustentará criterios antropométricos adecuar lo artificial a lo natural biológico y desarrollar globalmente un diseño adecuado tanto en la esfera de la acción externa e interna como a lo social.

Una aproximación antropológica al tema de diseño como es conocido por los ergonomistas o ingenieros industriales del factor humano, es necesario en orden a incrementar la eficiencia de un diseño o bien para el que quiera mejorar las operaciones de uso que se operan en un modelo preexistente. Pero sobre todo, lo que aquí nos interesa, es el papel humano, de modo que las modificaciones que se hagan sobre el sistema conduzcan a rodearlo de un ambiente proporcional a sus condiciones naturales. Esto es válido en una escala todo lo amplia que se quiera, abarcando desde el diseño de un útil, la disposición de un equipo de trabajo, un edificio, una ciudad o un sistema mayor. También estas consideraciones podrían extenderse sobre una escala de tiempos incluyendo no solo el de las acciones del trabajo en un periodo determinado sino además todo el de un programa posible vital. El trascurso que dura el "pilotaje" de una vida.

Tres líneas de investigación fundamentales aparecen en este marco que convendría seguir:



1.- La primera tendría que ver con la anatomía, fisiología y psicología de las personas, usuarios o actores; en especial, como elemento activo o como "caja negra" interviniendo en el sistema. Esto conduciría a profundizar en nuestros conocimientos acerca de los aparatos perceptivo, neutral y efectos humanos y definiría los requerimientos que se desprenden de estos análisis cuantitativos respecto a las capacidades de asimilación transmisión y almacenamiento de la información; a las capacidades y características fisiológicas: de trabajo y gasto de energía en las actividades normales y locomotoras, aún, estos análisis se extenderían para abarcar problemas puramente psicológicos como los de idiosincrasia y de aptitudes personales (en el plano de los medios sociales en que se han desarrollado la vida de los individuos), tal como se hace en los estudios de la psicología de personal de empresas y en la industria. Estos análisis podrían hacerse tomando las condiciones actuales, es decir, dejando fijas las tareas y los medios tal como hoy son.

2.- La segunda línea coincide más estrechamente con lo que se denomina ingeniería humana en el trabajo y que concierne a los programas o con el encadenamiento de las tareas para alcanzar los objetivos deseados. El cambio que se desprende de estos estudios está ligado a la adquisición de destreza en el uso de un sistema. También se tendría en cuenta las capacidades de cálculo y control de las acciones en un determinado ambiente o enfrentado a un objeto de acción que como sistema puede llegar a ser suficientemente complejo en orden a su manipulabilidad. En esta línea, la investigación conduciría al mejoramiento y transformación del modo en que se realizan las tareas, dejando como dato fijo al hombre y al sistema en el que actúa.

3.- La tercera línea de acción se dirige al análisis del modo en que los anteriores campos repercutirían en la dotación física del ambiente que rodea a un actor. Aquí entraremos en temas específicos de diseño. Los cambios y mejoras que provendrían de la forma, disposición y organización de los objetos, útiles y mecanismos que rodean y están en contacto con el hombre. También haría prospecciones respecto a las posibilidades de "humanizar" los acoplamientos por la interposición de elementos transductores mediando entre el actor o usuario y el resto del sistema de acción. En esta línea los datos fijos lo constituyen las tareas y las condiciones humanas.

Estas tres líneas de investigación se dirigen simultáneamente a la investigación de requerimientos en los medios propios de la acción, afectando tanto a los programas de la acción como al diseño del sistema en el que actúa, con el efecto indirecto de que, naturalmente, se mejoran los resultados de la acción y la vida en el uso y en el trabajo.

De cada una de estas líneas el ergonomista deduce requerimientos, es decir, "crea" y "estructura" necesidades y "test" para satisfacer en los procesos de diseño.

La tabla (3) expresa cada uno de estos dominios de investigación tal como se

manifestarían en la representación de la unidad de análisis de la acción de la figura 4.

Estos criterios se refieren a un elemento activo humano pero cuando se proyectan sobre un conjunto masivo de personas que conforman un sistema social, aparecerán los requerimientos propios de hacerlos extensivos a todos los componentes, los cual tienen un efecto perturbador. Repercutirán en lo institucional, en las formas de acción social, en la división del trabajo, en la difusión de bienes, en la producción y en la evolución general de los sistemas artificiales. Desdoblaremos, pues, los criterios antropométricos en dos categorías. Unos, de carácter estabilizador apoyándose en el hecho de que la evolución biológica humana, a efectos prácticos, está detenida, manifestándose ciertas condiciones como invariantes. Otros, de carácter perturbador provocadores fundamentales de los cambios en los sistemas artificiales: correspondientes al crecimiento cuantitativo de la especie humana y a la extensión de la "calidad" de vida al mayor número posible de los individuos en la tierra.

En general, cada especie se adapta al medio y la suma de cambios en las especies que componen el medio de aquella se reintroducen como fuente de perturbaciones del organismo realizándose los procesos de interadaptación controlando forma y función del organismo y la reproducción de la especie. Pero en el caso humano, lo esencial es que el medio artificial se adapta y cambia ante el doble compromiso de las limitaciones invariantes biológicas humanas, por un lado, y el crecimiento ilimitado de la especie humana, por otro. La cultura ha tomado el papel principal en los procesos de la evolución bajo una constante exigencia en ambos; fijeza en las condiciones individuales y cambio por crecimiento junto a la exigencia de una más alta calidad de vida.

1.6 Formulaciones funcionalistas en el diseño

541

También las operaciones de diseño se encuadran en un proceso, que con frecuencia se enuncia por “la forma sigue a la función” de origen organicista (la función crea el órgano). Y como en el apartado anterior 1.4, donde se analizaba el paso: necesidad-forma, tales proposiciones funcionales conviene analizarlas con criterios rigurosos.

El funcionalismo en el campo del diseño ha manejado proposiciones cuya forma puede identificarse a la de las proposiciones funcionales en biología. Cuando se expresa la proposición: las funciones de las aberturas en un edificio, por ejemplo, las de una ventana, son la visión, ventilación e iluminación en orden a posibilitar procesos de uso, se aprecia una similitud formal a cuando se dice en biología: el hombre tiene un aparato respiratorio y circulatorio en orden a ser capaz de absorber y difundir el oxígeno para suministrarlo en los procesos celulares en la cantidad adecuada. La expresión “función” contiene una referencia a algún objetivo, al logro de ciertos efectos, resultados o metas. Evidentemente la palabra función tal como se emplea en matemáticas no coincide en significación con la dada anteriormente en el contexto biológico. Sin embargo, como en matemáticas, la función, o sea, un par ordenado de elementos (y, x) , puede incluirse en biología tal como se hace en Teoría de Sistemas, si consideramos las funciones de un órgano en términos de relaciones entre las entradas (argumentos) y las salidas o las transformaciones que se dan lugar en el mismo (valores) o bien entre los sucesivos estados (representado por alguna propiedad) que describe la línea de conducta del órgano. El conjunto de elementos activos de un sistema orgánico puede entenderse como un conjunto de mecanismos expresables por (f, M) , donde f representa un subconjunto del conjunto producto $M \times M$, siendo M el conjunto de los elementos formados por argumentos y valores. Pero cuando nos referimos a ciertos procesos vitales tales como la respiración, la asimilación, etc., la palabra función no puede identificarse con el papel de un órgano, sino que en general se trata de los efectos del funcionamiento difuso en diversas partes orgánicas. Algo análogo ocurre en los sistemas artificiales. Si por ejemplo, consideramos en un edificio, una función que hace referencia a la respiración de sus usuarios, involucra diversos funcionamientos de mecanismos como aberturas, (puertas, ventanas) o a los acondicionadores de aire que suponen un conjunto de funciones o aplicaciones que se establecen sobre conjuntos de valores variables relativos a humedad, polvo, y movimiento del aire. Una relación entre la fijeza y la movilidad o la modificación de las funciones de ciertos mecanismos esta también implícita en las proposiciones

funcionalistas. Así los órganos o partes de un sistema cambian de conducta o de funcionamiento en virtud de instrucciones o motivaciones (información) que partiendo de ciertos mecanismos especializados en la regulación acceden a diversas partes o componentes del sistema orgánico determinando sus funciones, por tanto su conducta, de modo similar a la que se da en una maquina con entrada, expresable por (f_i, M) donde la entrada determina el subíndice i en cada momento.

Al igual que en biología la proposición funcionalista del tipo “la forma sigue a la función” hace referencia a las funciones de auto mantenimiento, a las metas u objetivos de un sistema de elementos activos cuya conducta está coordinada de modo que se logren ciertos objetivos, y cuya forma es la apariencia física de la disposición, organización o estructura de diversos componentes o partes constituyentes. Esta fijeza en las metas no está en contradicción con la modificación de las funciones asignables a las partes, al contrario, fijeza y cambio son categorías superpuestas en los procesos de cualquier sistema orgánico. Una formulación generalizada y funcionalista en el marco del diseño no puede distinguirse de un borde nítido entre forma y acción (o en otras palabras: entre plano y plan).

1.7 Homeostasis

543

Las proposiciones “funcionales” contienen una referencia a objetivos y por tanto a la acción que se moviliza para el logro de esos objetivos. Del funcionamiento de diversas partes del sistema y de su dependencia para el logro de aquellos objetivos se desprende el concepto de necesidad, como ya hemos visto. Podemos decir que la causa de todas las necesidades y de las actividades vitales desarrolladas por un organismo surgen de un compromiso entre la variabilidad del medio ambiente, (incluyendo el efecto de la degradación entrópica en los procesos físicos) y la fijeza de las variables esenciales en una región de supervivencia que lo definen en su existencia. En biología, a la persistencia de ciertos rasgos de un sistema, a la constancia de ciertas características como propiedad singular de los organismos se expresa con la palabra homeostasis (Cannon, 1932) (3). El significado de “homeostásis” fue ya antes, claramente formulado por Richet y Bernard, en la segunda mitad del siglo pasado. La idea central de este último hace referencia a la persistencia de un sistema y a su libertad frente a las perturbaciones ambientales: “La fijeza del medio interior es la condición de vida libre”. (Bernard 1865) (4). Este conjunto de rasgos persistentes constituyen la “normativa homeostática” de un organismo que diversos procesos fisiológicos de regulación vigilan y mantienen. Entre los más señalados rasgos homeostáticos en el cuerpo humano están: el mantenimiento en estado estacionario de la temperatura del cuerpo; las adecuadas proporciones en la asimilación de oxígeno y en la eliminación de anhídrido carbónico (respiración), el mantenimiento del peso corporal y los líquidos orgánicos y la presión sanguínea. Veamos, por encima, algunos procesos implicados en el primero de estos rasgos.

La temperatura del cuerpo de un hombre adulto, por ejemplo, se mantiene entre muy estrechos límites, alrededor de los 37° en su medio interior, merced a un complejo sistema de regulación, aunque las variaciones térmicas del medio ambiente oscilen muy ampliamente. El organismo humano, como el resto de los animales homeotermos, está dotado de un equipo de efectores externos e internos cuya actividad convenientemente controlada mantiene aquella meta fija casi invariable. Lo cual es necesario para que se realicen las funciones de transformación de los órganos vitales del cuerpo: corazón, cerebro, pulmones, riñones, etc.

Las variaciones de temperatura en el medio son compensadas por diversos mecanismos. En el caso de pérdida de calor del cuerpo por alguna de las formas físicas de irradiación, conducción o convección se inician un conjunto de procesos cíclicos cuyos efectos se manifiestan en el metabolismo y en la actividad muscular, tiritamiento, vasomoción, en la transpiración, etc. Cuando más activo es el metabolismo mayor es

la producción de calor, pero puesto que las reacciones químicas dependen del calor, el medio para incrementar los procesos metabólicos es la actividad muscular. Las contracciones musculares desencadenan una serie de reacciones químicas uno de cuyos subproductos es el calor. La contracción involuntaria, asincrónica y en oposición para impedir movimientos integrales, se denomina tiritamiento. Aquí hay ya un producto fisiológico y un circuito de información desde los receptores a los efectores:

Receptores cutáneos → encéfalo-hipotálamo → nervios motores → músculos.

Hay además otros mecanismos más parecidos a los de la regulación de abrir o cerrar ventanas en un edificio: esto lo realizan los conductos periféricos de la sangre, es decir, las arteriolas.

El esquema es semejante al anterior: con el efecto final sobre las fibras musculares envolventes de las arteriolas reduciendo o aumentando su diámetro. En tiempo frío, se produce vasoconstricción impidiendo la pérdida de calor por irradiación y conducción, por el contrario, con el calor, se produce vasodilatación con un efecto opuesto.

Otros mecanismos complementarios están centrados en la actividad de las glándulas suprarrenales y el tiroides, controlados por el sistema nervioso central, los cuales son activadas segregando adrenalina u hormonas que provocan una elevación general de la velocidad del metabolismo, y por tanto produciendo calor. Otra manifestación es el aumento de apetito con lo que en definitiva se metaboliza más alimento con el efecto final de producción de calor. Por el contrario, cuando hace calor cesa el tiritamiento, se produce vasodilatación y el apetito disminuye.

Existen además otros mecanismos que actúan como una especie de acondicionador de aire. El hombre en reposo produce aproximadamente 70 Kcal por hora, de éstas, 16 se pierden debido a la respiración insensible y a los movimientos ventilatorios de los pulmones cuyas superficies siempre están húmedas. Estas pérdidas son pequeñas y no son suficientemente adecuadas si el calor exterior aumenta. Cuando el agua se evapora absorbe calor y de este principio físico se deduce otro recurso regulatorio: las glándulas sudoríparas segregan un líquido, en su mayor parte agua, que en condiciones exteriores superiores a los 30 grados y si la humedad es baja se evapora considerablemente. Así, el mecanismo de la transpiración puede hacer soportables hasta temperaturas de 115 grados. Cuando el tiempo es caluroso y la humedad ambiental baja, el confort térmico depende del recurso de la evaporación.

1.8 Fenómenos homeostáticos en sistemas mayores

La homeostasis es causa y efecto de la regulación en el cuerpo de un organismo y estamos familiarizados con ello. Pero también operan las regulaciones homeostáticas en niveles de organización más altos. Por ejemplo, en ecosistemas. Un hecho que lo ilustra es que el contenido de anhídrido carbónico del aire en una comunidad integrada de organismos y medio ambiente, permanece constante pese a los grandes volúmenes que entran y sale continuamente de aire. Un índice de la madurez de un ecosistema es precisamente la seguridad de su estabilidad. En los ecosistemas adultos la estructura biológica amortigua los efectos de las posibles perturbaciones provenientes del medio ambiente externo. En los ecosistemas jóvenes hay fluctuaciones mayores y la madurez de un ecosistema es sinónimo de estabilidad (Odum)(5).

Asignaríamos también al dominio de los fenómenos homeostáticos los delicados procesos de regulación por los que se estabiliza la temperatura en la tierra. Nuestro planeta es ciertamente un dulce vivienda aun cuando en ocasiones el clima nos parezca riguroso. Las variaciones de temperatura entre el día y la noche lunar, por ejemplo, estando la luna a igual distancia del sol que la tierra y con una misma recepción de flujo de energía (aprox. 1200 Kcal/m²h) suponen 300 grados de diferencia, cuando en la tierras el promedio entre máxima y mínima es de 8 grados. Este equilibrio que existe en la tierra se debe al efecto de pantalla y al de homogeneización que ejerce la atmósfera y demás a que los tiempos de exposición, en ambos planetas, difieren considerablemente. Las nubes absorben y reflejan grandes cantidades de energía solar, y además actúan como pantalla negra absorbiendo en su totalidad la radiación del suelo y remitiéndola en proporción mitad a la tierra. Los efectos coordinados de estas pantallas y los flujos entre el sol y la tierra, provocan lo que denominaríamos el remanso térmico terrestre.

Vemos aquí un ejemplo de ARQUITECTURA ACTIVA cuyo principio físico puede ayudarnos a comprender el funcionalismo en diseño, y que además sirve de inspiración a la investigación técnica con objetivos de regulación similares (6).

También en sistemas artificiales hay estabilidades y, por tanto, fenómenos asignables a la homeostasis. Con frecuencia se buscan medios de gobierno "homeostáticos" en favor de los estados estacionarios o de los crecimientos estacionarios en los sistemas artificiales. Esto es bien conocido para economistas y planificadores. En un sistema económico o en un sistema interindustrial encontraríamos mecanismos con efecto de amortiguamiento a las fluctuaciones (tanto a "booms" como a depresiones). Un ejemplo familiar en economía es la creación de fondos de seguros para nivelar

pérdidas por desastres y otros azares. Y recientemente se están intentando construir mecanismos que ofrezcan con suficiente fiabilidad una proporción constante de crecimiento en los procesos de producción y de desarrollo, manteniendo, por ejemplo, normas "homeostáticas" del 4 o 6% al año.

En los edificios veríamos sin dificultad cómo se proyectan las necesidades biológicas de los usuarios en un control exteriorizado. Por tanto, mecanismos y arquitectura pueden verse bajo el funcionalismo homeostático. La tabla (4) expresa tal idea haciendo referencia a las distintas necesidades de origen homeostático y su proyección en la dotación de la vivienda.

En los "mecanismos" urbanos encontraríamos sin dificultad tendencia e intenciones de diseño regulador y de funcionamiento homeostático. Así, por ejemplo, la actividad de regulación del flujo de tráfico, para evitar congestiones, recuerda el de un organismo controlando su presión sanguínea.

Cualquier actividad puede ser considerada como un conjunto de elementos activos trabajando en paralelo en un sistema con una determinada exigencia de transformación y por tanto puede ser analizado como un mecanismo que transforma los estados (x) de entrada o del consumo en los estados (y) de su salida o de producción. Para poder desarrollar esta actividad ciertos requerimientos estarán asociados a la entrada (en requerimientos que están especificados en lo que denominaremos su "receta de cocina") y a los de su productividad. Estos requerimientos afectarán a la elección del emplazamiento y están relacionados con los costes de transporte, tanto en lo que concierne al abastecimiento como al reparto de la producción y por tanto quedará espacialmente enmarcada por la disposición o las limitaciones de los recursos de los restantes elementos que le suministran y por la población consumidora a la que suministra. Los requerimientos o las necesidades de la entrada y la salida pueden en general expresarse por umbrales que fijan y determinan la manera de obtener rendimientos satisfactorios, en un determinado estadio del desarrollo.

$$A_i \leq x_i \leq b_i \text{ referido al consumo}$$

$$c_i \leq y_i \leq d_i \text{ referido a la producción}$$

En el caso de que tratemos de optimizar sobre la base de datos impuestos, las relaciones pueden expresarse en forma de modelos de la programación lineal 7 tales modelos permitirían considerar emplazamientos óptimos.

Pero todo esto recuerda la exigencia de establecimiento de actividades o elementos

activos sobre remansos o invariencias homeostáticas y las condiciones de cambio cuando varían las circunstancias ambientales, o sea, cuando se destruye tal remanso o “plateau homeostático” afectarán a la actividad obligándola a desplazarse o a cambiar su función de transformación o bien a crear las suficientes presiones sobre el resto del sistema para que se establezcan las condiciones anteriores, lo que puede significar, por ejemplo, un incremento en transportes o la activación de otros mecanismos municipales y regionales.

La homeostásis yace también en la base de lo que comúnmente se entiende por crecimiento alométrico, que es común en morfogénesis biológica y que dice que el tamaño asociado a un determinado órgano es función a lo largo del tiempo de otros órganos del organismo total. En urbanismo esto se traduce en que las decisiones acerca de la edificación y del emplazamiento en la que alojan una actividad exigen enmarcarse en un plan general. De hecho no puede concebirse una decisión aislada ya que el crecimiento siempre es proporcionado a una serie de entidades y de comodidades de otros tipos. El equilibrio que propugna el crecimiento alométrico se basa en que un cambio de volumen en un tipo de cosas requiere un cambio en las restantes que constituyen el todo orgánico. Cuando se toma una decisión de construir un barrio, por ejemplo, tal decisión debe ir acompañada de las que se tomen sobre un conjunto difuso de objetivos que se extienden sobre la creación o acrecentamiento de los transportes y la construcción y puesta a punto de otros servicios: comercios, escuelas y locales de ocio, en orden a que las vidas familiares del área creada puedan disfrutar adecuadamente de los bienes naturales y sociales a los que se puede acceder en un determinado estado del desarrollo técnico y social. Estas consideraciones pues afectan al plan, al diseño, al emplazamiento y están ligadas en lo sustancial a los mismos procesos del funcionamiento homeostático de un organismo.

Finalmente, en el siguiente caso, podemos sintetizar de un modo radical el funcionalismo en diseño. Concebiremos la vida humana en su “vivienda tierra” como un sistema cuyo contenido es la dotación natural de materia y energía, por un lado, y los mecanismos naturales y artificiales de transformación, producción, transporte y regeneración de aquellos, por otro. Estarán representados en el sistema todos los ciclos vitales imprescindibles para la existencia humana considerando a ésta como fuga y objetivo final o variable esencial de conservación homeostática. La forma y la función ecológica, tal como la entendería el arquitecto científico, aparece muy claramente ilustrada en la estructura y función de un sistema-habitación que reproduce aquel sistema vivienda en la tierra, en nuestro satélite la luna. Sería un objeto de diseño dado el cierre del sistema, lograr el fenómeno homeostático referente a la estructura bioquímica. En especial, se destacarían los objetivos de diseñar adecuadamente

las redes de la circulación de oxígeno, anhídrido carbónico, agua y vapor de agua, es decir, su capacidad y disposición en relación a las cantidades y distribución de materiales orgánicos e inorgánicos, y a la estabilidad del cultivo en cada nivel trófico que constituye la cantidad de material vivo, o sea, a la estabilidad del biomasa. Figura (7).²

NOTAS

- (1) Tal es el modelo que se presenta en el "Autómata residencial" en este fascículo
- (2) G.A. MILLER, E. GALANTER y K.H. PRIBAM. *Plans and the structure of behaviour*, N.Y. Holt, Rinehart & Winston, 1960
- (3) CANNON W.B., *The Wisdom of the body*, 2ª ed., Norton, N.Y., 1939
- (4) BERNARD B., *An introduction to the study of experimental medicine*, Macmillan, N.Y., 1957
- (5) ODUM, *Ecología*, Eudeba 196.
- (6) CAING N. *Simposium de estructuras neumáticas de la IASA*, Stuttgart, 1967.

.....
 2 NAVARRO BALDEWEG, Juan, Transcripción realizada de la publicación SA1, Centro de Cálculo de la Universidad de Madrid, Madrid, 1970, págs 4-30.

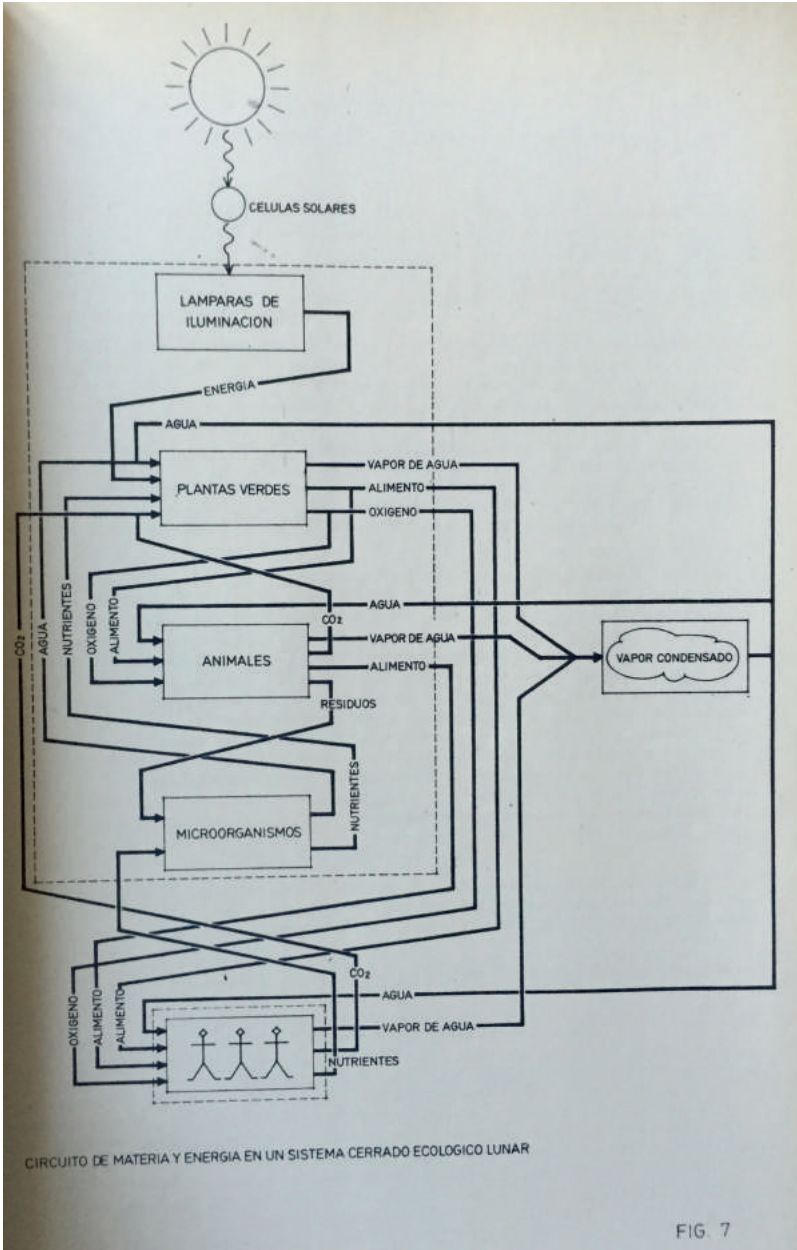


FIG. 7

ARQUITECTURA INFORMATICA

551

El hombre vive en nuestros días sumergido en el universo de información que constantemente crea. Esta inmersión exige una atención cada vez mayor de los planificadores en correspondencia con el progresivo desarrollo de las comunicaciones y de la informática en general. La preocupación de los arquitectos hasta el momento se centraba en el dominio de lo físico, en la naturaleza del entorno material, y energético que rodea la vida humana. Es fácil advertir que surgirá una nueva modalidad de arquitecto sobre los problemas y las necesidades de manipular la información y dotar el entorno adecuado a cada "caja negra" humana definida por entradas y salidas de información. La inserción humana en los procesos de creación, transmisión y asimilación de la información en el trabajo, en el papel social desarrollado por cada individuo y en el ocio privado y colectivo caracterizará una calidad de vida. Asociados y en correspondencia con la naturaleza y modalidades de la participación en los procesos de la información, existirán los atributos de riqueza, plenitud, integridad o por el contrario, pobreza, deficiencia, parcialidad de vida. Aumentar la calidad de vida exigirá el desarrollo de una técnica peculiar en el planeamiento orientada al material informacional y que comprometerá a psicólogos, sociólogos, antropólogos y especialistas en las ciencias de la comunicación.

Los lenguajes son una forma de acción social y los individuos en sus distintos papeles usan diversas modalidades lingüísticas al involucrarse en la acción social por lo que asociado a cada individuo, en general, y a cada actividad, en particular, hay un entorno informático dentro del cual se vive y se opera. Este entorno estará delimitado por unos sistemas de referencia (tópicos de referencia), unas áreas sociales de acción, unos canales físicos y unos tipos de "contacto" que convenientemente clasificados nos determinarán la naturaleza de esa vida. Ese entorno puede ser objeto de manipulación: es susceptible de disponerse y planearse como el medio de una vivienda o el de un entorno urbano.

Los factores clásicos analizados que intervienen en la comunicación son: el emisor, el medio de transmisión, el receptor, el sistema de referencia, el código, si se trata de un lenguaje codificado, y la forma del mensaje en concreto. El análisis de los lenguajes ha puesto en general la atención en uno u otro factor. Pero además hay en la intercomunicación humana ciertos matices psicológicos que dotan a los mensajes de los caracteres de persuasivos, retóricos, expresivos y en ciertos casos de metalingüísticos a causa de los fenómenos de la asociación metafórica. Hay rasgos que hacen referencia a otros distintivos psicológicos adicionales en la emisión de mensajes como son: la intencionalidad, la consciencia, la voluntariedad que llevan con frecuencia aparejados unos atributos de explicitud o de implicitud latentes en los mensajes. El fenómeno lingüístico dirigirá también nuestra atención al sistema nervioso humano, a las relaciones, por conexiones neuro-anatómicas que van de lo sensorial a lo motorico;

y al modo en que se realiza la simbolización, o sea, sobre la facilidad de la mente humana para interiorizar y almacenar “imágenes” o “patterns” codificados neurológicos de un mundo exterior. Estas y otras observaciones dirigen la mirada hacia lo que rotularíamos como dominio interno del lenguaje. Hay también un dominio externo. Aun cuando el material a tratar por el arquitecto informático no parece tan tangible como otras entidades físicas habitualmente manejadas se incorpora físicamente. Para comenzar, el espacio, por tanto un elemento arquitectónico reconocido, juega un papel importantísimo. Esto es bien evidente en los medios de transmisión artificial, cada uno con su alcance espacial, con unas orbitas asociadas a las potencias del emisor-receptor. Pero aun en las modalidades naturales, biológicas puras, se manifiesta la estructura de una geometría subyacente. De acuerdo con la variedad de enlaces o vínculos interindividuales existen espacios visuales, auditivos, táctiles, olfativos y termales. Existe un control consciente e inconsciente de las distancias interindividuales de acuerdo con la función de transmisión requerida. Precisamente el estudio del uso y control del espacio como una elaboración especial de la cultura constituye hoy una ciencia denominada “Proxemics” (1). Como señala E.T. HALL, introductor de esta ciencia, existen distancias correspondientes a cuatro grandes grupos de funciones sociales: íntima, personal, social, y pública. Las especies animales, por supuesto, también usan el espacio como un mecanismo regulatorio controlando las situaciones que comprometen el dominio propio y un dominio externo. Sobre tal mecanismo surge el concepto de territorialidad, se delimitan la distancia crítica o de huida intra e interespecies, el grado de proximidad habitual permitida entre los individuos de cada especie y los distanciamientos en relación al rango que ocupan en la jerarquía social. También en el lenguaje corriente aludimos a estos fenómenos al emplear un expresión tal como “guardar las distancias”, que hace referencia a aquella necesidad de control. PARKES Y BRUCE (2) han acuñado el vocablo “exocrinología” para poner de manifiesto la idea de una química, extrapolada a lo interindividual, subyacente en los mecanismos físicos de la vinculación. Diversas modalidades de señalización causadas por ciertos efectores orgánicos comunican información de los estados físicos y corporales internos, estableciendo enlaces entre los individuos del mismo modo que el sistema hormonal crea enlaces y coordina la acción entre diferentes partes del cuerpo humano para el control de los procesos del desarrollo y de la homeostasis orgánicos. Como es posible probar actualmente, la comunicación proporcionada por las glándulas productoras de olor repartidas en el organismo de los mamíferos, establece vínculos de acción muy precisa, de suerte que las secreciones externas de un organismo operan directamente sobre la química del cuerpo de otro organismo y sirven para ayudar a la integración de las actividades de los grupos y sociedades animales en una gran variedad de modos.

La distancia viene a ser como una pantalla, un diagrama limitante, para los efectos de cierta transmisión de información permanente emitida por los organismos. Existe,

en correspondencia con esta idea, una serie de "burbujas" de diversos diámetros que rodean a los individuos. Cuando se traspasa hacia el interior una de ellas se produce un tipo de transmisión de información, cuando se permanece fuera no se produce. Así pues el control funcional interindividual mueve a los organismos en el espacio buscando o rehuendo el acoplamiento entre sus burbujas. Es posible traducir funciones sociales a movimientos físicos y a una especie de danza en la que existirán puntos y orbitas de estabilidad e inestabilidad respecto a ciertos objetivos funcionales. Cada burbuja podrá asociarse a una modalidad lingüística cuyo sistema de referencia consiste precisamente en las partes movilizadas de diversos conjuntos funcionales. Habilmente las criaturas usan el mecanismo inhibitorio espacial y hay sobre ello una experiencia cultural en cada especie. Sobre esta base podemos matizar el concepto de territorialidad, fundamental para la comprensión de la conducta animal y humana, en consecuencia, la organización del espacio físico social i también la cultura del uso del espacio.

Para el arquitecto y el urbanista en el diseño de sistemas artificiales, comprender las prolongaciones extrasomáticas del organismo humano es naturalmente esencial. A causa del olvido de las nociones que estudio "Proxemics", la ciudad en su hacinamiento está creando situaciones conflictivas con carácter imprevisible. Males síquicos y sociales pueden tener su causa en el desconocimiento, en el mal empleo, o en la no satisfacción de los requisitos de la intercomunicación humana. Por otro lado, a causa del acrecentamiento de las distancias sociales en el intercambio de información por los medios de la televisión y teléfono se producirán graves transformaciones en el carácter de las instituciones políticas y sociales, invalidando unas y exigiendo la creación de otras sin precedentes. Numerosos conflictos sociales surgen a la hora actual sobre los que no hay experiencia histórica.

Hay otro carácter muy importante aparejado a la naturaleza del medio de transmisión: su direccionalidad, por tanto la posibilidad, o no, de comunicación en feedback. No es difícil comprender como a causa de la unidireccionalidad de ciertos medios de comunicación que manejamos habitualmente (televisión, radio, prensa) el entorno informático es eminentemente constrictivo e impositivo. Esto es debido al hecho de que son medios por los que el flujo de información tiene un solo sentido y distingue dos papeles: el de emisor o productor de la información y el receptor o consumidor de la información, por tanto, dos castas o cuando menos, dos papeles sociales: el de los que la producen y el de los que la consumen, los activos y los pasivos en comunicación. Una estructura, una geometría espacial está latente en cada medio de transmisión. La simetría o la asimetría en este espacio. La definición topológica de los nodos o vértices en la trama de la comunicación, la homogeneidad o heterogeneidad del conjunto de elementos topológicos origina, provoca e impone modos de organización social. La sociedad es prisionera de esta geometría, y estará investida de los atributos de simetría o asimetría, de igualdad o desigualdad propias de la trama. En otras palabras,

se vivirá, se actuará, en los privilegios, o en su ausencia, asociados a los puntos del espacio en que se vive o se trabaja.

Además de los aspectos espaciales involucrados en la transmisión de la información hay otros temporales que repercuten en las formas de acción social. La intervención de la coordenada temporal establece también importantes distinciones funcionales en los mensajes. Los atributos de alcance temporal, duración de un mensaje y persistencia de una señal están ligados a la memoria necesaria para el establecimiento en distintos momentos temporales de un vínculo de comunicación. Hay señales que tienen una existencia efímera, otras pueden persistir en el tiempo, y hay además formas de almacenamiento que permiten comunicación diferida en el transcurso del tiempo (días, años, siglos). Una señal efímera, por ejemplo, es un gesto del rostro; una señal con cierta persistencia en el tiempo es aquella por ejemplo que se detecta por el olfato (el olfato de los animales, les permite alcanzar un cierto conocimiento de la huella histórica); ejemplos de las últimas son el libro o el monumento conmemorativo. Los almacenamientos artificiales de información dotan a las culturas de una persistencia, de una efectiva invulnerabilidad a los procesos de desintegración en el transcurso histórica. Los pueblos han manipulado este mecanismo y es tal vez una de las armas de subsistencia y discriminación más potente.

Para comprender la orientación de la investigación necesaria en la que fundamentar una arquitectura informática hemos intentado una taxonomía en la que intervienen los factores psicológicos y físicos, especiales y temporales de la comunicación interhumana. En la tabla 1) vemos que se especifican:

El emisor, el medio de transmisión y el receptor humanos o artificiales. En la simbología usada se ha expresado prácticamente además la intencionalidad "del emisor y la "consciencia" receptiva por un "loop" en el lado emisor y en el receptor.

El alcance o las distancias límites para la transmisión por cada modalidad correspondiente. La organización espacial impuesta por la naturaleza del medio de transmisión o de los medios en serie empleados, según los alcances y el sentido de flujo de la información, lo que nos indica (si es o no susceptible de operaciones en el feedback)

La tipología de las señales expresadas como funciones de variables físicas, en el espacio y en el tiempo.

El tipo de acoplamiento temporal, o sea, el carácter de actualidad de los mensajes: si son diferidos o diferibles, el alcance temporal de almacenamiento de las señales.

Se ponen algunos ejemplos de señales y mensajes en la taxonomía informacional. Sobre estos es fácil deducir la adecuación entre la modalidad del lenguaje usado y un determinado aspecto de algún sistema de referencia.

Hay lenguajes específicos para transmitir estados, internos o externos y muchos son ambivalentes o mixtos. Todo lo cual sumado nos ofrecería los más importantes rasgos del espectro de la intercomunicación humana. Habrá en este espectro una cierta

correspondencia o unas condiciones que asocian el sistema de referencia y el tipo de contacto por el cual se realiza, por lo que integralmente podemos hablar (según la idea de Mc Luhan) de que el medio es el mensaje, al considerar formas de mensajes dentro de cada función de transmisión y al distinguir categorías de mensajes en relación a estas funciones. En tanto que arquitectos y urbanistas estamos inquietados por estas circunstancias de la comunicación que ejercen muy precisas imposiciones sobre el dominio externo del lenguaje: el espacio, la organización y la conducta social. Lo que importa para el diseño de sistemas es analizar todos los factores, tenerlos en cuenta y proyectarlos en el dominio de la prospección técnica y ver sus repercusiones en la dinámica cultural, simultáneamente. Además en tanto que constructores de sistemas artificiales en los que se desarrollan la vida de los humanos nos parece importante señalar la incidencia de la biocibernética sobre la conducta y la organización espacio-temporal de los individuos, de los grupos y de las sociedades. Es posible hoy en la dirección técnica del progreso normal construir medios o máquinas para hacer visible la actividad interna cerebral, los ritmos de las palpitaciones del corazón, de la respiración y de numerosas circunstancias emocionales muy indicativas de estados internos como es posible también transmitir teleméricamente circunstancias relativas a la sensibilidad táctil y cinestésica corporal, que constituyen una gran parte de mensajes que intercambiamos los humanos. Se pueden evitar la soledad, la distancia, la separación, e incluso la muerte (parcialmente) registrando directamente, lo que solo era antes posible socialmente por medio de la cultura, es decir, a través de creaciones subjetivas sobre la base de información asimilada y registrada a través de unas mentes humanas que organizaban el material comunicable. Investigando sobre los medios de comunicación, creando las prótesis y ayudas artificiales para manipular la información, dotando y equilibrando los volúmenes de la producción o emisión y de la recepción o consumo estaremos más cerca de construir un universo artificial en el cual se dará el justo valor al puesto humano según los órdenes de libertad, autonomía e integridad en las decisiones, haciéndole responsable del corazón mismo de la cultura. La substancia que en la cual trabajamos para realizar esta futura programación está a un nivel de resolución más alto que el nivel puramente técnico. Y puesto que tal vez, como señalan SAPIR y WORHF el hombre registra, estructura y proyecta la realidad externa o interna según un programa que no se puede desligar de los medios de comunicación y los lenguajes manejados, nuestra idea va en una dirección que intervendrá pensamos no solo en las formas sociales, en la creación de "imágenes" de lo que es uno mismo y del resto de las cosas, sino también en la génesis misma del pensamiento. del resto de las cosas, sino también en la génesis misma del pensamiento.³

.....
 3 NAVARRO BALDEWEG, Juan, Transcripción realizada del capítulo "Arquitectura Informática" de la publicación SA1, Centro de Cálculo de la Universidad de Madrid, Madrid, 1970, págs 94-99.

EL AUTOMATA RESIDENCIAL

557

3.1 Introducción

El ordenador ha dirigido la atención de muchos diseñadores hacia el campo en el que se realizan las operaciones mentales que se llevan a cabo en los procesos de diseñar. Alrededor del ordenador surgen ya con profusión estudios de estos procesos en los que se aplican las actuales técnicas y herramientas intelectuales disponibles, como son: la teoría de conjuntos, la teoría de grafos, la teoría de juegos, el análisis de sistemas, el Pert, etc. Así el diseño está siendo asediado por el método científico. Una orientación matemática está aclarando y también moldeando los procesos de pensamiento en los objetivos de diseño y puesto que las leyes matemáticas, de la lógica y la aritmética, son reflejo de la estructura y el funcionamiento del cerebro humano, la herramienta y el lenguaje de la matemática será imprescindible en el intento de alcanzar la meta del autómata diseñante o el arquitecto mecánico.

Pero consideraciones de método nos llevan también a indagar sobre los fines y objetivos de diseño. Y parece apropiado pensar que si hay disponible una implementación en la fase abstracta del pensamiento de la arquitectura, es decir, el proceso de datos, en la estructuración de la información, en la toma de decisiones y en la elaboración gráfica del diseño, existirán también nuevos objetivos y una nueva arquitectura, no solo en el interior del universo conceptual en la que se instalan aquellas consideraciones, sino también en su realidad física existencial.

La historia de los materiales y de las técnicas de la Construcción ayuda a comprender los cambios en los problemas y en las soluciones que ha encarado el arquitecto en el transcurso temporal. En la base de la sucesión histórica de los estilos arquitectónicos y urbanísticos y determinada por ella está en la historia de la Técnica, la progresiva adquisición de conocimientos sobre el tratamiento de la materia y de la energía. Pero ahora, nos encontramos en una situación complementaria. Las nuevas técnicas

no se refieren en este caso al tratamiento de las cosas físicas ni están relacionadas en lo fundamental en los aspectos físicos o con entidades energéticas y materiales, sino con los procesos internos que se desenvuelven en la mente del que diseña o en la mente del usuario y con los procesos externos de la comunicación. Las actuales técnicas se refieren al tratamiento de la información, a la secuencia de operaciones en el tratamiento de la información, es decir, al control o a la algoritmia de los procesos mentales y a la comunicación entre los elementos de un sistema. Así pues, el arquitecto se encuentra ante un panorama que le induce a transferir su atención al "software" además de la clásica al "hardware".

En síntesis, el arquitecto se inclina hoy hacia la exploración en dos vertientes complementarias: a) aquella de lo mecánico-constructivo, y b) la de los procesos de pensamiento de la arquitectura, y según veremos más extensamente, la de la conducta en la dialéctica del uso con un determinado producto. Esto vendrá a poner al diseño en toda su magnitud y enmarcado en una teoría general de la acción. El objetivo del diseño se identifica en cualquier caso con el efecto de una acción: la de redistribución del medio físico para posibilitar un "uso" o una actuación. La existencia del diseño comienza en el momento en que se detecta una insatisfacción o una incongruencia testificada, lo que comúnmente se entiende por necesidad, confiriéndole así una "pre-existencia" conceptual además de física. Y es precisamente en esta "pre-existencia" de las necesidades que se difunde por las mentes de los arquitectos y de los usuarios donde las máquinas de procesar la información tienen que introducirse haciendo evolucionar nuestras ideas de la arquitectura, de la construcción y del uso. En consecuencia, mejor que emplear al ordenador para resolver o para ayudar al diseñador en los antiguos problemas, preguntémonos donde y como las máquinas pueden emplearse más apropiadamente y cuáles serán las consecuencias a las que conducirá este uso en la concepción de un sistema artificial, y por supuesto, también, por otro lado, preguntémoslos acerca de las características peculiares que hayan de poseer las máquinas, la forma idónea que estas herramientas deban manifestar en cada contexto del diseño. El empleo de las máquinas de procesar la información no solo hará evolucionar a los edificios sino también a las ciudades, a los sistemas de producción industriales y, en general, a todo el sistema ecológico humano.

Por tanto, la técnica informática operando sobre el universo que se extiende desde el sistema nervioso humano, nos obligará a concebir de una nueva forma cualquier sistema artificial y la vida y uso en ellos.

Cualquier desarrollo tecnológico tiene repercusiones más o menos fuertes que transforma la sociedad que la usa, la cultura y las relaciones ecológicas en general. Este potencial subversivo de cualquier técnica está implícito en la naturaleza. Se ha comparado el papel del ordenador al de un ejército disciplinado de empleados armados de papel y lápiz dispuestos a hacer operaciones de cálculo y seguir fielmente las instrucciones de un programa, y a conducirse por alguno de los caminos alternativos en cada momento de una decisión según las previsiones y criterios inculcados en el comienzo (1). Un ejército es un potencial con graves repercusiones en el modo que se relaciona aquel que lo posee y el resto del mundo. La cuestión que nos preocupa es lo que significa para nosotros el uso de ese potencial.

Un ejército de empleados puede tener grandes poderes de cálculo y de memoria. Pero los actuales desarrollos en la informática sugieren otros poderes. La historia de las máquinas de tratar la información está caracterizada por ondas generacionales sucesivas en las que diversas capacidades y posibilidades de actuación se han desarrollado. Al comienzo, el valor del ordenador, surgido de la idea clásica de máquina de calcular, se basaba en la capacidad de hacer cálculos numéricos. Después, sus capacidades se extendieron al dominio de almacenamiento de datos y es precisamente la capacidad de memoria lo que caracteriza la segunda generación de ordenadores. Pero más tarde, la inclusión de órganos sensoriales receptores, que pueden alimentar datos directamente al ordenador, sin intermediarios humanos, transforma enormemente el potencial de aplicación de estas máquinas. En relación al ser humano, esta autonomía recuerda a aquella proporcionada por la fotografía en el dominio de la comunicación: la información visual no ha de pasar por la mente humana para ser transmitida, ni por la habilidad verbal escrita, ni por la del dibujante o del pintor. Una objetividad documental y una liberación de la subjetividad del emisor o del mensajero de la información llega ser posible. La exteriorización y objetivación de la asimilación y procesado de la información transformara, sin duda, profundamente las maneras de concebir la arquitectura y el papel del arquitecto, así como colaborara en la participación de los usuarios: permitirá liberar a los usuarios de la tortura de la subjetividad de los arquitectos.

Una nueva onda generacional ha extendido el valor potencial de "actor mecánico": las máquinas de tiempo compartido concebidas, proyectadas y desarrolladas en el MIT (2) le otorga al ordenador la categoría de utilidad pública. Las máquinas de tiempo compartido sugieren aplicaciones con una capacidad de transformación aún más profunda. Por un lado, la relación hombre-máquina adquiere una nueva dimensión.

Una interacción permanente entre el programador y la maquina es posible. Por otra parte, la maquina puede concebirse como un servicio público y viene a ser algo así como una especie de prótesis intelectual colectiva.

Actualmente, los desarrollos en la comunicación, y en las facilidades de dialogo hombre-máquina, junto con la investigación en la esfera de los lenguajes permite imaginar aun un nuevo potencial de acción a las máquinas de tratar la información. Cuando sean mejor conocidas las operaciones que rigen la formación de las analogías, las asociaciones, las comparaciones y las metáforas, podrán éstas organizarse en el seno de la máquina y así una porción del material cultural se objetivara, exteriorizara y crecerá autónomamente en el universo mecánico. El dialogo con la maquina será susceptible de desarrollarse con carácter neto o ambiguo y por consiguiente, el contacto directo de cualquier individuo con el material de la formación de la cultura. Esto representa, sin duda, una fuerte transformación en lo que concierne a la conformación del diseño: existirá una posibilidad de manifestación directa de los deseos y decisiones del usuario. Obviamente, esto sugiere fuertes alteraciones en la clase de papel que representara el arquitecto. Muchas atribuciones nitidamente distinguidas hasta ahora, dejaran de serlo y se abrirá una brecha sobre la actual división del trabajo que delimita el papel del arquitecto, como experto, y del usuario, como no experto. Diversos programas puestos en correspondencia podrían ser asimilados globalmente, obteniéndose así una integración de idiosincrasias individuales generando idiosincrasias comunitarias. Un adecuado mecanismo de refuerzo e inhibición, una especie de "selección artificial", verificaría la validez de ciertas "extravagancias" individuales. Por tanto, ciertos aspectos culturales entrarían en una fase de objetividad y naturalidad mutacional. El cambio en el ingrediente cultural arquitectónico se realizara de una forma tan natural como ocurre el cambio en la naturaleza en virtud de los procesos de la adaptación de los organismos al medio.

En resumen, los papeles sucesivos del ordenador se acumulan fortificando desde ángulos diferentes los vínculos entre la arquitectura y la cibernética general. El ordenador puede pues incluirse en diversos ordenes de acción regulatoria y de evolución adaptativa: a) en la fase existencial de un edificio diseñado "a tiempo real" según el medio, el usuario y del propio sistema constructivo. Puede asistir al usuario y dirigir la actividad de los mecanismos involucrados en el sistema constructivo interponiéndose entre la recepción, a través de órganos sensoriales externos e internos, y la adecuada selección de movilización de los efectores como respuesta coordinada de regulación. b) Por otro lado, el desarrollo de los sistemas de tiempo

compartido, puede llegar a hacer realmente efectiva una participación permanente y espontánea de programadores y usuarios en los procesos que se desarrollan en el seno del computador, en virtud del acceso directo de los deseos del usuario a los procesos del diseño y en los de la generación de prototipo en la fase constructiva y c) gracias al desarrollo de la investigación en los lenguajes, y en la comunicación hombre-máquina, las anteriores alteraciones podrán facilitarse y reforzarse, aumentando e impulsando las posibilidades de la participación individual en la génesis cultural que corresponde a la esfera de la construcción del hábitat artificial.

En general, la inclusión del ordenador en diversos puntos de las redes de comunicación extendidas sobre el universo artificial hará posible que éste se manifieste en constante adaptación al ser humano acrecentando la "calidad de vida" y el número de beneficiarios de esa calidad. Una visión cibernética y sistemática y el desarrollo del planeamiento informático hará posible un medio artificial en continua evolución donde los fenómenos de construcción y destrucción serán efectos de una unitaria causa: el cambio necesario por la adaptación de lo artificial a la variable esencial individual humana.

562 2 El autómata residencial. Descripción general

Con el objetivo de servir de ilustración a la inserción potencial del ordenador en diversos niveles existenciales, hemos bosquejado un modelo, que denominamos "el autómata residencial". Se trata de un sistema que se establece en dos niveles. El primer nivel consiste en un habitáculo construido de componentes móviles, flexibles y controlables que se autoproyecta a tiempo real según los estados aleatorios del medio y de los deseos de actividad del usuario. El segundo nivel, consiste de un centro de planificación y diseño y de un centro industrial "matriz" de habitáculos. (Estos dos sistemas pueden concebirse como una organización dispersa en el espacio). Los centros constituyen un segundo autómata con la facultad de aprendizaje y adaptación a dos tipos de medio fundamentales: el correspondiente al medio externo al sistema, es decir, que se coordina en relación a las presiones culturales, económicas e industriales del resto del mundo y el que corresponde al medio interno propio o sea, que se adapta ante las emergencias, fallos, roturas de los mecanismos de las habitáculos en existencia y a los deseos no satisfechos de los usuarios a los que asiste en el nivel inferior. (Figura 1)

2.1 Primer nivel

Como hemos señalado en otras ocasiones conviene destacar tres componentes esenciales en cualquier modelo de diseño: el medio ambiente exterior (E), el sistema diseñado, (S) y el usuario, (H) (3). Las perturbaciones que provienen del medio están representadas por diversos valores en los estados de un vector representativo de su dinámica. En principio, este vector hace referencia, según es lo más habitual y simple en la experiencia de los arquitectos, a la aleatoriedad de las variables: temperatura, luz, precipitación y ruido.

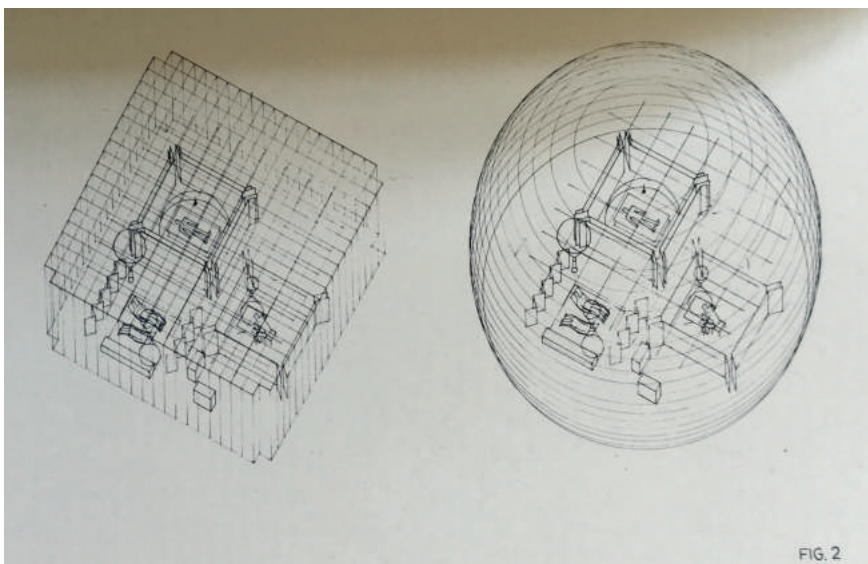
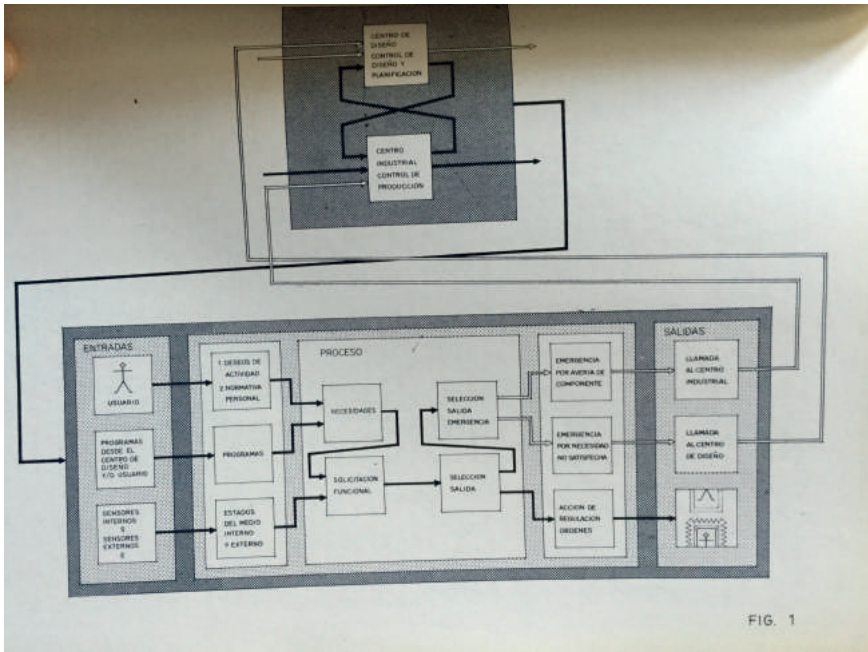
El sistema S como variable genética introduce otros tipos posibles de perturbaciones: en primer lugar, a causa de las divergencias entre los deseos de distintos usuarios que se incorporan en el mismo habitáculo, así por ejemplo, si uno quiere dormir y otro trabajar aparece una situación conflictiva en el interior, dada la divergencia en la normativa asociada a cada actividad, y un conjunto de interadaptaciones es necesario; en segundo lugar, se ha de tener en cuenta el tipo especial de perturbación que supone la degradación entrópica en los mecanismos efectores, es decir, el envejecimiento de

éstos, la rotura e incluso el colapso total del habitáculo.

El usuario introduce en el sistema un vector más como variable cenética. Por un lado, están los deseos de actividad cambiantes según el programa de control personal; por otra parte, el modo individual de concebir las normativas o las "imágenes" del ambiente y propiedades que quiere que le rodeen.

El subsistema informático en el que se inserta el ordenador comprenderá los componentes clásicos: sensores, sistema nervioso central, encargado de la coordinación de los diversos mecanismos y los efectores físicos cuya movilización permitirá la consecución de las normas o metas en la asistencia a cada usuario individual.

- α) Los sensores serán los encargados de analizar y percibir los estados de las variables cinéticas correspondientes a E, S y H. Es decir, habrá sensores externos, internos y un input a través del cual dialoga el usuario con la máquina para darla a conocer sus deseos y su programa de acción.
- β) El sistema nervioso central consistirá en la red de comunicación aferente y eferente a la máquina (o conjunto de ellas), encargado de la coordinación: el auténtico diseñador del espacio y de la disposición del equipo "a tiempo real".
- χ) Por último, los efectores son los responsables físicos de la regulación en S. Como sugerencia de diseño se indican, en la figura 2, cerramientos hinchables de control neumático y electrostático: paneles móviles, aislantes, opacos, traslúcidos, transparentes y en combinaciones diversas; puntos de luz regulables y capaces de cambiar de localización siguiendo el desarrollo de la actividad del usuario; barreras de aire caliente; un sistema de aire acondicionado y todas las restantes ventajas de los mecanismos de comunicación con el exterior que no tiene interés pormenorizar aquí.



2.2 Segundo nivel

El segundo nivel se instala sobre una red de comunicaciones que vincula muy diversos componentes. Distinguiremos, como antes, tres categorías principales: receptores, sistema nervioso central y efectores. Los primeros, se difunden sobre un amplio campo que comprende, el sistema interindustrial, los centros de planificación no referidos estrictamente a lo edificatorio, y cada uno de los existentes habitáculos que sirven de input desde el nivel primero. Por consiguiente, se organiza una red aferente de información del medio interno o de nivel inferior y del medio exterior natural y artificial conformado por los restantes elementos del medio técnico y cultural. El sistema nervioso central está constituido fundamentalmente por el centro de planificación y diseño al que acceden los programas, "imágenes" o deseos personales de los usuarios y las emergencias por fallo en algún mecanismo o por insatisfacción de necesidad. Esto hace posible un permanente diagnóstico del sistema constructivo y un control de diseño "mutacional" conforme a las presiones externas e internas al sistema. El núcleo más importante de efectores, en este nivel, estará constituido por lo que denominamos centro industrial, productor de habitáculos y de componentes para el recambio. La vinculación permanente del nivel inferior con el centro industrial permite una sincronización de la producción y de las necesidades de reproducción según la información recibida directamente y desde el centro de diseño.

Concebimos el centro industrial como una fábrica automatizada de producción masiva de habitáculos completos y de mecanismos para el recambio. El centro industrial estará constituido por máquinas-herramientas de control intrínseco y extrínseco. Cambios en el control intrínseco darían lugar a cambios en el output de las máquinas conformando diversos tipos de piezas. El control extrínseco regiría la secuencia de operaciones en el montaje de estas piezas y el orden en que se realizan las actividades de las máquinas-herramientas. El centro de diseño sería el encargado de elaborar los planes y programas intrínsecos y extrínsecos que acceden al centro industrial. Esta incidencia en los programas a la hora de la génesis de las piezas que conforman los habitáculos automatizados da lugar a transformaciones que alteraran la "ontogenia" de nuevos autómatas. Y así es como los programas del centro industrial "matriz" de autómatas en el primer nivel son afectados por una especie de selección artificial que influye en las realizaciones de las nuevas generaciones.

Es interesante mencionar la importancia de la modulación en este contexto para viabilidad de una "filogénesis" automática. Esta modulación deberá comprenderse no solo en el dominio métrico espacial, sino además en relación a otras variables: antropométricas de masa, (para el transporte y montaje) y energéticas (de resistencia, conductividad térmica, acústica, etc.) Sería conveniente llegar a construir entidades moleculares o materia prima que por combinación y recombinación fuera susceptible de organizarse y estructurarse en gran diversidad de habitáculos, dando lugar a un amplio espectro diferenciable entre ellos. El problema sería pues doble: de un lado, se centraría la atención sobre la versatilidad de las maquinas-herramientas para asimilar nuevos programas y ordenar a los efectores los cambios precisos en las operaciones y en las secuencias de ellas; de otro lado la atención de dirigiría hacia la versatilidad de la materia prima, elementos o partes estandarizadas para su combinación.

3 Modelo ilustrativo teórico de la coordinación en el nivel uno

567

3.1 Con el objeto de ilustrar como se comportaría un alojamiento automatizado con una dotación técnica que incluye una máquina de procesar información coordinadora (que suponemos que en la realidad, será una o un conjunto de máquinas especialmente diseñadas para tal objeto) hemos simulado por medio de un programa de ordenador este comportamiento, en una primera fase y del modo más simple posible, involucrando los tres factores que intervienen ya señalados: E, S y H. (4). Cada uno de ellos puede ser variable cenética en el momento t_0 y el ordenador se encarga de la coordinación en momento t_1 para que las necesidades del usuario se satisfagan en el momento t_2 . Para desarrollar el modelo utilizaremos el ordenador del Centro de Cálculo de la Escuela Técnica Superior de Arquitectura. El input asimilaba los datos en fichas perforadas en el momento t_0 y el plotter dibujaba las representaciones de las salidas en el momento t_1 . El ordenador con su input y output hacía el papel de una hipotética máquina de coordinación con sensores y efectores solucionando conflictos entre perturbaciones y normas en todo momento.

El vector de entrada de los estados del medio E, como variable cenética, está formado por cuatro variables relativas a: temperatura, luz, precipitación y ruido. Se supone que el usuario solamente realiza dos tipos de actividad: vigilia y sueño. También es variable cenética el sistema de alojamiento S. Puesto que no existe más que un usuario, por simplicidad en la simulación, no se ha considerado los conflictos entre normas divergentes de usuarios en el mismo S, las únicas perturbaciones tenidas en cuenta se deben a los procesos de envejecimiento. Para simular este aspecto cualquier operación efectuada por un mecanismo es numerada y acumulada en memoria. A partir de una cierta cantidad, se produce una salida de emergencia que expresaría la circunstancia de fatiga por uso de mecanismo efector, reclamando la atención del usuario y su acción de reparación, o bien, el envío de un recambio desde el centro industrial. Se supone además que una vez reparado el componente, la segunda acumulación de usos está limitada por una cantidad menor, (concretamente especificada en la simulación por el orden de una serie decreciente de Fibonacci) que expresa la progresiva degradación del componente, pese a las reparaciones, hasta que sobrevienen los colapsos de diversos mecanismos y el total del habitáculo con lo que finaliza su biografía.

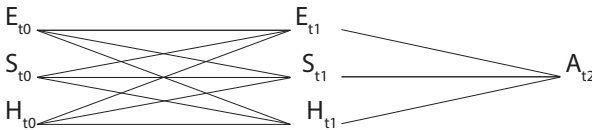
Las salidas en el momento t_1 efectuadas por parte de E quedaran representadas por un vector (cuyas variables no se identifican con los correspondientes al representativo de su porción cenética; es decir, se trata de una porción de medio distinto al causante

de perturbaciones. Sin embargo, por mantener el modelo en un mayor nivel de generalidad llamamos E a todo lo que intervendría en la coordinación que no es ni H ni S) que se referirá al tipo de movilización en el segundo nivel de automatización, lo que queda especificado por las llamadas al centro de diseño y al centro de planificación.

S_{T1} quedará definido por la acción y/o la presencia de un determinado elemento funcional del alojamiento y están diagramados en las figuras que va produciendo el plotter.

La salida por parte del usuario, es decir, su acción cuando fuera necesaria no se especifica y queda representado en los casos de emergencia en la lámina (1).

3.2 La acción de coordinación es expresable por el diagrama habitual que representa el estado de los tres componentes E, S, y H en t_0 y t_1 .



Donde las variables cenéticas son:

E_{t0} : $\langle x_1, x_2, x_3, x_4 \rangle$ (temperatura, luz, precipitación, ruido)

S_{t0} : x_5 (cantidades de uso de cada componente)

H_{t0} : x_6 (vigilia, sueño)

especificadas en las fichas de entrada.

y las "respuestas" expresadas en la salida gráfica del plotter son:

E_{t1} : $\langle y_1, y_2 \rangle$:

Variables que se refieren a: llamadas al centro industrial y al centro de diseño. (Cuando ocurren estas aparecen escritos junto al esquema correspondiente).

S_{t1} : $\langle y_3, y_4, y_5, y_6 \rangle$:

variables referentes a diversos mecanismos puestos en funcionamiento en t_1 o cuya presencia se requiere. Quedan especificados en la salida grafica del plotter.

H_{t1} : $\langle y_7 \rangle$

Acción o no del usuario (no especificada)

la adaptación perfecta cumplirá la proposición :

3.2.1 $\forall \langle e, s, h \rangle \in \epsilon (E \times S \times H) : \rho (\mu_1 (\langle e, s, h \rangle), \mu_2 (\langle e, s, h \rangle), \mu_3 (\langle e, s, h \rangle)) \in A; A \subset P$

Las aplicaciones μ_1, μ_2 y μ_3 , determinan la respuesta exigida a cada componente E, S y H, respectivamente, en el momento t_r , para mantenerse el conjunto en el estado A_{t_2} .

La aplicación ρ proyecta el estado $\langle e, s, h \rangle$ en t_1 sobre la propiedad P en la que se determina la normativa A.

Esta coordinación puede expresarse como el efecto de una adecuada selección en la salida de un juego especificado por una tabla T de doble entrada, para las situaciones de "estímulo" en t_0 y de "respuesta" en t_r respectivamente:

	R_1 $\langle e_{R1'} s_{R1'} h_{R1} \rangle$	R_2 $\langle e_{R2'} s_{R2'} h_{R2} \rangle$	R_n $\langle e_{Rn'} s_{Rn'} h_{Rn} \rangle$
$E_{1'} \langle e_{E1'} s_{E1'} h_{E1} \rangle$				
$E_{2'} \langle e_{E2'} s_{E2'} h_{E2} \rangle$		$\langle e_{p'} s_{p'} h_p \rangle$		
.....				
$E_{m'} \langle e_{Em'} s_{Em'} h_{Em} \rangle$				

Lámina 1.

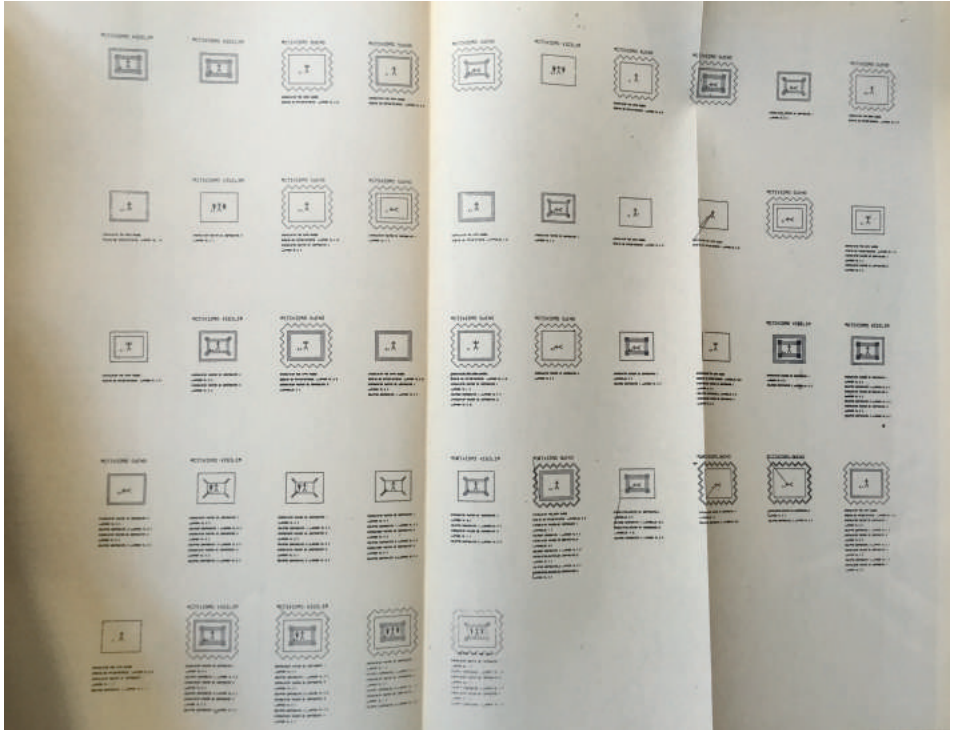
Especificando la adaptación un control determinado por una aplicación

$$\mu = \downarrow \begin{matrix} E_i & E_j & E_k \\ R_l & R_m & R_r \end{matrix}$$

De modo que la aplicación ρ del estado correspondiente en la tabla $\langle e_{p'}, s_{p'}, h_p \rangle$ verifica:

$$P(e_{p'}, s_{p'}, h_p) \in A$$

Cuando esta tabla T y la aplicación ρ sobre cada estado sea conocida previamente la coordinación corresponderá a la categoría que denominamos de compensación de la perturbación. En la realidad se daría también el caso de la compensación de



la desviación sin tabla T y aplicación ρ especificadas previamente: Las aplicaciones que especifican el control habrán de deducirse por rápidos y pequeños ensayos o por "prueba y error", a partir de los resultados experimentados en P.

Si el alojamiento fuera realmente automático, como es obvio, no involucraría en la acción de coordinación al usuario H por lo que el confort exige:

3.2.2 $\forall \langle e,s,h \rangle \in (E \times S \times H): \rho(\mu_1(\langle e,s,h \rangle), \mu_2(\langle e,s,h \rangle)) \in A; A \subset P$

Que expresa que la coordinación se logra sin el concurso humano.

La coordinación aparentemente más sorprendente del modelo es la que se logra a través del medio E. En este caso incluimos un segundo nivel de regulación según la descripción anterior, a través del centro industrial, efectuando por ejemplo, un recambio de componentes así que la movilización de E en t_1 , se refiere a una variable asociada a enviar o no un determinado recambio de efector. Al mismo tiempo esto hace suponer que el lapso de tiempo en conseguir mantener el sistema en la norma A es mayor, lo que puede causar dilaciones inconfortables. El sistema estrictamente confortable sería uno que cumpliera:

3.3.3 $\forall \langle e,s,h \rangle \in (E \times S \times H): \rho(\mu_2(\langle e,s,h \rangle)) \in A; A \subset P$

La variable genética humana tiene un carácter discreto que en general no coincide temporalmente con la entrada continua de datos desde los sensores exteriores. Por tanto, en algunos actos regulatorios no intervienen como variables genéticas más que E_{t_0} y S_{t_0} , conservándose el mismo estado de la actividad (vigilia o sueño) del usuario correspondiente a los momentos anteriores. Esto se aprecia sobre la lámina. Cuando se efectúa un cambio de estado H se expresa en la parte superior de la figura correspondiente a cada momento t_i de la historia del habitáculo.

Sobre la tabla taxonómica de asimetrías referentes a variables genéticas y acciones de coordinación se especificarían fácilmente tipos de coordinaciones que aparecen en el presente modelo, por ejemplo:

- α) Representa el máximo confort
- β) Exige una acción a través de E, se trata pues de una emergencia por avería con llamada al centro industrial, o bien, de necesidad no satisfecha con llamada al centro de diseño.
- χ) Exige la atención del usuario, es pues, una emergencia de reparación (Fig. 3).

El concepto de respuesta *apropiada* y el de *adaptación* se ilustran bien con el modelo. Se han dejado algunos estados posibles de E_{to} , por ejemplo: gran ruido o gran precipitación, que no son controlables, es decir, para los que no cumplen la proposición (3, 2, 1). Lo cual produce una emergencia, (llamada al centro de diseño) que requiere un esfuerzo de adaptación desde la fase de diseño, es decir, desde la génesis misma del sistema constructivo, para que en sucesivas generaciones o en recambios posteriores de mecanismos existe una *apropiación* de aquella porción del medio E_{to} representado por los estados incontrolados en el estadio actual. Se trata pues de un tipo de coordinación en un orden temporal distinto a los anteriores: hablaríamos de *adaptación evolutiva*.

Las vicisitudes históricas del alojamiento están representadas en la lámina (1) abundando las emergencias por avería de componentes efectores. En algunos casos no es efectiva la coordinación, lo que quiere decir que el alojamiento no es "apropiado" al medio, exigiendo una operación de diseño en un nivel de resolución más alto y además coordinaciones que activan al usuario, lo cual es un índice de la falta de confort según dijimos. Hay una acumulación de roturas que conducen al colapso de componentes uno a uno y al colapso total por envejecimiento del habitáculo automatizado, estado que está representado en la última salida del plotter.

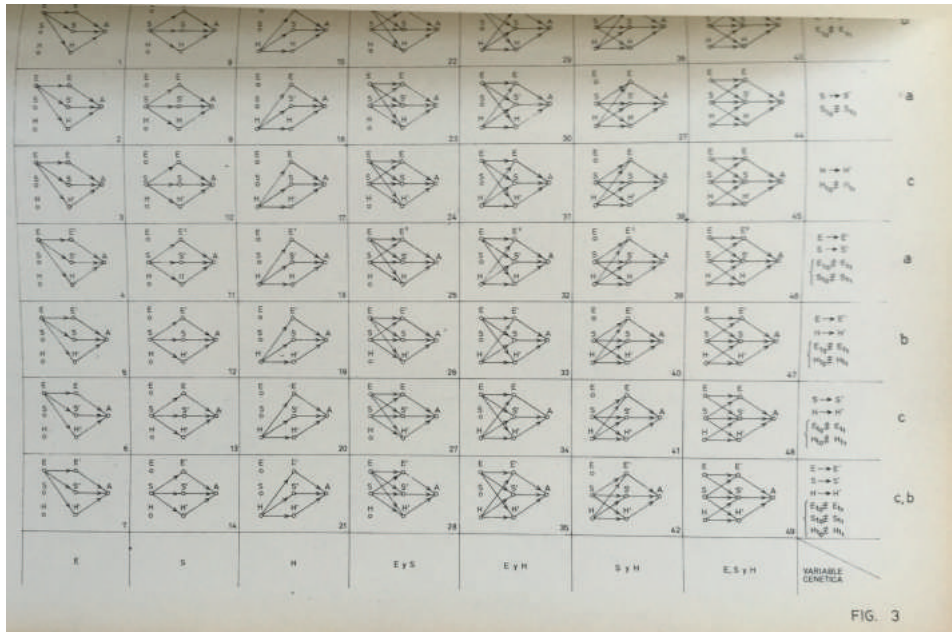


FIG. 3

4. Generalizaciones posteriores

El estudio del autómata residencial aquí presentado, además de propugnar una previsión del posible uso del computador o de una o un conjunto de máquinas de tratar información para regular y efectuar coordinación con arreglo a necesidades y metas pretende constituir un modelo universal de las actividades y del sistema de información que involucra a ambos, arquitectos y usuarios, en cualquier estadio presenta o pasado de las capacidades técnicas. En lo esencial sirve de ilustración a ideas expuestas en el artículo "Acción y diseño". El modelo ampliado y extendiéndose en toda su potencialidad significaría una teoría del Diseño, inmersa en una teoría de la Acción. Pretendería llegar a la organización innata que determina lo que cuenta en la experiencia arquitectónica. En la práctica, el arquitecto esta siempre preocupado por lo particular, es decir, enmarcado en una actividad que cae dentro de las falsillas o tipologías habituales. Pero existe lo universal que guía las suposiciones en las que se basa cualquier tipología y desde luego cualquier forma particular. A la inversa, los principios universales de formulación del diseño tienen que estar justificados por un estudio de sus consecuencias, cuando se aplican a casos particulares. En el nivel de lo particular, se intenta caracterizar un sistema de conocimiento que pueda incorporarse en el diseño concreto por el adecuado sistema de información ligando a los tres elementos activos fundamentales E, S Y H en una red de interacciones, que evidentemente siempre ha operado en el quehacer del diseño. La arquitectura caracterizada de este modo es simplemente un subcampo de una teoría de la Praxis o de la Acción.⁴

NOTAS

- (7) Esta comparación es propuesta por Cristopher ALEXANDER en "*A much asked Question about computers and Design*", Architecture and the Computer 1964, Traducido al español en "*Tres aspectos de Matemática y Diseño*" Cuadernos ínfimos 3, Tusquet Editor. Barcelona. España 1969.
- (8) Inherente al concepto de tiempo compartido es un sistema de conexiones múltiples directas al computador desde muchos puntos próximos y lejanos. Fue desarrollado el proyecto MAC (Multiple-access computer", también- machine aided cognition" o "man and computer" en el MIT, 1963. Véase "*Time-sharing on computer*" de R.M.FANO y F.J. CORBATO *Scientific American September 1966*.
- (9) Véase "Acción y Diseño" en este fascículo
- (10) Programado por Guillermo Searle Hernández.

.....
 4 NAVARRO BALDEWEG, Juan, Transcripción realizada del capítulo "El autómata residencial" de la publicación SA1, Centro de Cálculo de la Universidad de Madrid, Madrid, 1970, págs 139-153.