

Dibujos, proyectos, instalaciones y ambientes: el Interior IV (1975) de Juan Navarro Baldeweg

Drawings, Projects, Installations and Environments:
Juan Navarro Baldeweg's Interior IV (1975)

Covadonga Lorenzo

rita_17
mayo 2022
ISSN: 2340-9711
e - ISSN 2386 - 7027
págs 170-185

Resumen. En el año 1975, Juan Navarro Baldeweg presentó en la sala de exposiciones del Center for Advanced Visual Studies (CAVS) del Massachusetts Institute of Technology (MIT) la instalación *Interior IV* (1975), en la que manifestaba de modo evidente la necesidad de plasmar la huella del cuerpo en el ámbito de una habitación vacía, a través de la superposición de unos trazos realizados de manera manual sobre las paredes de la sala. Tras una serie de exposiciones centradas en la activación del medio ambiente, a partir de variables como la luz o la gravedad, en esta instalación se apreciaba una inclinación explícita hacia la manifestación de lo corporal, estableciéndose un punto de inflexión hacia intervenciones sobre el medio ambiente que emanasen del propio cuerpo y que surgiesen de su propia gestualidad, como manifestación de lo individual y lo orgánico. A partir de aquel momento, la exploración de esta nueva variable se convertiría en una constante en su trayectoria profesional. Un estudio de esta instalación nos puede llevar a una mayor comprensión de los fundamentos del universo artístico de este creador y de algunas de las motivaciones que han guiado su trabajo desde aquel entonces.

Palabras Clave

Navarro Baldeweg
Habitaciones
Interiores
Ambientes
Proyectos

ABSTRACT. In 1975, Juan Navarro Baldeweg presented in the exhibition hall of the Center for Advanced Visual Studies (CAVS) of the Massachusetts Institute of Technology (MIT) the installation *Interior IV* (1975), in which he clearly manifested the need to capture the imprint of the body in an empty room, through the superposition of some lines drawn on the walls of the room. After a series of exhibitions focused on activating the environment, based on variables such as light or gravity, in this installation, there was an explicit manifestation of the body, establishing a turning point towards interventions on the environment that emanate from his own body arising from his own gestures, as a manifestation of the individual and the organic. From that moment on, the exploration of this new variable became a constant in his professional career. A study of this installation can lead us to a greater understanding of the foundations of the artistic universe of this creator and of some of the motivations that have guided his work since then.
KEY WORDS. Navarro Baldeweg, rooms, interiors, environments, projects.

En mayo de 1975, durante una estancia en el Center for Advanced Visual Studies (CAVS) del Massachusetts Institute of Technology (MIT) dirigida por el artista y fundador del centro György Kepes, Navarro Baldeweg presentó la instalación *Drawings, Projects, Installations and Environments* (1975), posteriormente conocida como *Interior IV* (1975). En ella manifestaba, de modo evidente, su necesidad de plasmar la huella del cuerpo en el ámbito de una habitación vacía, a través de la superposición de unos trazos realizados de manera manual sobre las paredes de la sala. En esta instalación se apreciaba una inclinación explícita hacia lo corporal y supuso un punto de inflexión hacia intervenciones sobre el medio que emanasen del propio cuerpo y que surgiesen de su propia mano, como manifestación de lo individual y lo orgánico. Tras las instalaciones relacionadas con variables, como la luz o la gravedad, en las que había estado trabajando durante los primeros años de su estancia en el CAVS, Navarro Baldeweg había concluido que estas variables representaban básicamente actuaciones pasivas ya que, al provocar sensaciones que llegaban a los sentidos, producían generalmente una recepción de carácter pasivo en el espectador. Pero a su vez, se percató de que si la 'sensación', entendida como aquello que llega a los sentidos a través de la percepción es pasiva, la 'expresión', definida como algo que se realiza a través del gesto es activa. Es aquí cuando adquiere la conciencia de que la 'sensación' y la 'expresión' son dos fronteras del mismo cuerpo y que se identifican con la percepción y la gestualidad. Aparecen aquí, por primera vez, nociones de las cuatro variables esenciales del medio físico que terminaría denominando, más adelante, como la luz y la gravedad (variables pasivas) y el horizonte y la mano (variables activas). A partir de aquel momento, se manifestará en él la necesidad de proyectarse activamente y gestualmente empleando lo orgánico como fuente energética. Se aprecia, desde entonces, una inclinación más explícita hacia lo corporal, hacia intervenciones sobre el medio que emanasen del cuerpo y que surgiesen de su propia mano como manifestación de lo individual. Un estudio en profundidad de las obras presentadas en esta instalación, nos puede llevar, por tanto, a una mayor comprensión de los fundamentos del universo artístico de este creador y de algunas de las motivaciones que han guiado su trabajo desde aquel entonces.

La gestualidad de los trazos manuales

En *Interior IV* (1975), Navarro Baldeweg trató de reproducir sobre el espacio físico de una habitación vacía ciertos rasgos o características propias de un dibujo realizado a mano alzada, que dejase una huella de su propio gesto. Para ello, dibujó sobre las paredes una serie de líneas diagonales, de tal modo que el espacio adquiriese la apariencia del boceto inicial empleado en su concepción. (Figura 1) Con esta actuación, se conseguía proyectar lo orgánico en el recinto de la habitación y además, invertir la secuencia convencional que se realiza durante el proceso creativo, al realizar sobre el espacio ya definido y terminado una serie de bocetos o apuntes, que están más relacionados con los primeros croquis de concepción de un espacio. Se emplea el recurso de la ironía para confundir las expectativas del espectador, que espera encontrarse con la

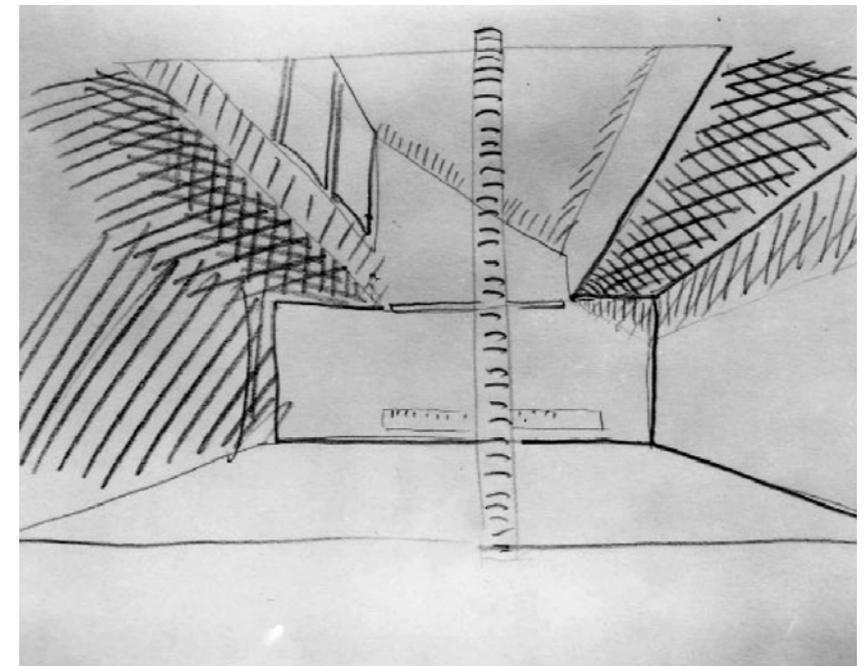


figura 1
Juan Navarro Baldeweg. Boceto de la instalación Interior IV (1975). Fuente: CAVSSC, MIT, Program in Art, Culture & Technology, Cambridge, Massachusetts.

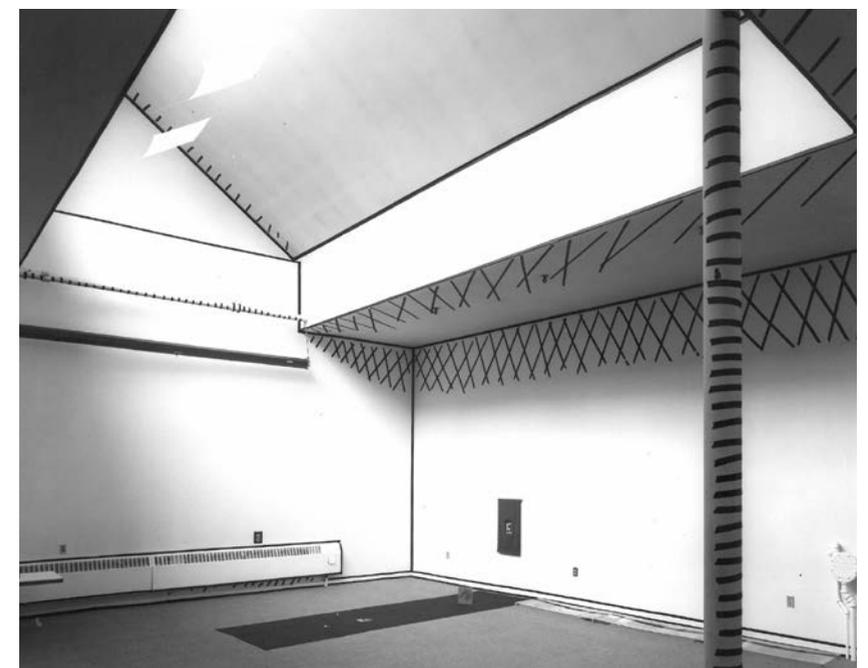
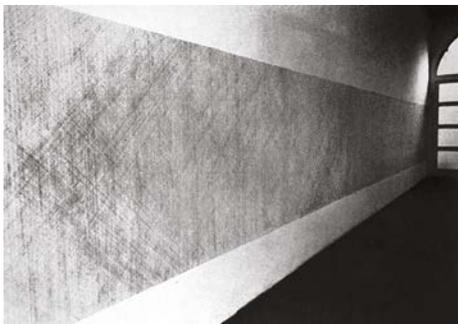


figura 2
Juan Navarro Baldeweg. Instalación Interior IV (1975). Fotografías: Nishan Bichajian. Fuente: CAVSSC, MIT, Program in Art, Culture & Technology, Cambridge, Massachusetts

imagen convencional de un proyecto acabado y se encuentra con la visión de un boceto inicial superpuesto sobre el mismo ámbito de la sala. Además, el fuerte contraste empleado en algunas fotografías de la instalación, tomadas por Nishan Bichajian, (Figura 2) enfatiza esta idea, ya que éstas se asemejan a los bocetos iniciales del proyecto, borrando los límites de lo que parece ser el recinto real de la habitación y lo que es el ámbito virtual proyectado.



Sobre la influencia del artista norteamericano Sol LeWitt en la decisión de redibujar las paredes de la sala, Navarro Baldeweg ha reconocido: “En gran medida todo mi trabajo, y sobre todo el de los primeros años en el CAVS está muy influido por las obras de arte que, por aquel entonces, comenzaban a exponerse en las galerías. Ese arte que podemos denominar ‘parietal’, como el que realiza Sol LeWitt con grafito o carbón, mediante trazos”. Y es que en 1968, LeWitt empezó a concebir sus *Drawing Series*, (Figura 3) un conjunto de instrucciones y diagramas para realizar dibujos sobre la pared, que carecen de cualquier intención tautológica de representar la realidad y que podían ser realizados por el propio artista o por los dibujantes de su estudio, en los que empleaba grafito, en un principio, y más adelante, lápices de colores, tinta y acrílico. En 1972 crearía *Wall Drawing 122* (1972) para una exposición en el MIT, en la que incorporaría todas las combinaciones de líneas continuas, a trazos y a mano alzada, así como diagonales colocadas de manera aleatoria. Esta forma de aplicar una serie de reglas para ordenar unas unidades de acción mínimas que se incorporaban en el recinto de una habitación, influyó decisivamente en el trabajo de Navarro Baldeweg. Sin embargo, poco después comenzará a asumir que este arte conceptual que realizaba LeWitt no ponía énfasis en la acción y en el gesto, algo implícito en la pintura, y decidirá recuperarlo y volver a emplear el gesto de la mano para redibujar libremente la habitación con una serie de trazos diagonales entrecruzados, buscando proyectar el cuerpo sobre el recinto.

La simetría: el movimiento del ojo

En esta habitación animada por estos trazos se incluyó también *Edge of the Sun (Orilla de Sol)* (1975) (Figura 4), la fotografía de una mujer mirando frontalmente hacia la cámara, enmarcada por el recorte sobre una tela verde a

figura 3
Sol LeWitt. Wall Drawing 3 (1969).
Cortesía del Legado de Sol LeWitt

figura 4
Juan Navarro Baldeweg. Edge of the Sun (Orilla de Sol) (1975). Fuente: CAVSSC, MIT, Program in Art, Culture & Technology, Cambridge, Massachusetts



modo de cortina colgada en la pared de la sala. Su frontalidad lleva implícito un cruce de miradas con el espectador y genera un circuito, del que se desprende la idea de duplicidad o réplica a partir de un reflejo, como ha manifestado Patricio Bulnes al afirmar: “Es la mujer la que adopta expresamente la postura de mirar, una curiosa reflexividad aparece, el movimiento no se cierra en ser ella lo mirado —una fotografía la miramos— en cambio aquí, el movimiento se reemprende y acabamos siendo nosotros los que somos observados”. Así, entre el espectador presente en el espacio real y la imagen que pertenece al ámbito virtual, la cortina aparece como un elemento de transición, asociada con la idea de ventana que aparecería poco después en *Interior V* (1976). “(...) esa cortina la define como ventana, como el punto en que se establece la disyunción (...) entre dos fragmentos del mundo”.



figura 5
György Kepes. Juliet (1937).
Fuente: Kepes, György (1973),
Works in Review, Museum of Science, Boston

Esta misma idea parece encontrarse en el fotomontaje *Juliet* (1937) (Figura 5) de György Kepes, un retrato de su mujer mirando ensimismada por una

ventana. La luz que se filtra entre las lamas y la sombra que éstas arrojan sobre su rostro evidencian que la mirada se dirige hacia un exterior activado, que deja impregnado de su propia energía aquello que alcanza, y la actitud reflexiva que parece reflejar su rostro hace referencia a las imágenes superpuestas que sugieren el hilo que siguen sus pensamientos. Esta obra parece materializar esa habitación mental a la que se refiere Navarro Baldeweg en sus escritos, y a la que se accede a través de la contemplación del medio físico y esta misma idea de la ventana como elemento que conecta órdenes distintos, ámbitos complementarios que se refieren a las coordenadas de la realidad física y la mente, está presente también en la pieza *Edge of the Sun* (1975).

Junto a la idea de reflexión que hemos comentado, asociada a la frontalidad de la imagen que se despliega del hecho de mirar y ser observado, hay que añadir la noción de simetría, ya que el rostro de la mujer mirando de frente incita al ojo a desplazarse vinculando lo que encuentra a ambos lados del eje. En este caso, vemos la mitad de la cara iluminada, en la que se aprecian nítidamente sus rasgos físicos y la otra mitad en sombra, presentando un rostro desmaterializado, sobre el que se aprecian unas manchas de luz que representan el rastro del sol en el discurrir del día y que registran el efecto de una acción en el transcurso del tiempo. Por su parte, el rostro aparece protegido por la disposición de la mano en la frente, colocada sobre el arco de las cejas, adoptando el gesto de interponerse ante una luz intensa que la estuviese deslumbrando. Al contrario que en la imagen de Kepes, en este caso, la mirada de la mujer se dirige hacia el interior de la sala, como si de ahí proviniese la claridad. De hecho, la propia imagen, de un color anaranjado parece impregnada de esta luz que la habitación emana, propia de un atardecer. Para Patricio Bulnes, esta materialización de la penetración de la luz en la habitación no es un acontecimiento cualquiera. “Es ni más ni menos que la incorporación de la habitación en el movimiento solar. Esa luz que invade el cuarto deja todo tocado por una cierta filiación cósmica. Como si una mañana, un rocío humedeciese todos los trastos de un interior”.

El tono anaranjado que baña la imagen apareció también en los carteles promocionales de *Interior IV* (1975) (Figura 6). Se han conservado tres versiones de este cartel; en la primera versión, la luz blanca universal que inunda la sala permanece intacta, pero en las otras dos, un tono anaranjado tiñe la imagen y parece evidenciar que la habitación ha sido encendida y la energía se ha hecho claramente visible, igual que en la fotografía de la mujer. Se aprecia en estos dos últimos carteles, el interés de Navarro Baldeweg por materializar el fenómeno de la visión estereoscópica, que estaba explorando en paralelo en la asignatura *Live Space*, la cual, impartía en el CAVS junto con los artistas Maryanne Amacher y Luis Frangella. La asignatura planteaba la creación de ámbitos estéreo-visuales, a partir de la creación de imágenes mentales como las que se crean a partir de los fenómenos de visión estérea, y buscaba relacionar la dimensión visual de un espacio con la auditiva. Para ello, exploraban los paralelismos entre la visión estereoscópica y el sonido



figura 6
Juan Navarro Baldeweg, Carteles
de la instalación Interior IV (1975).
Fuente: CAVSSC, MIT, Program
in Art, Culture & Technology,
Cambridge, Massachusetts

estereofónico, vinculando los mecanismos de generación de imágenes tridimensionales, a partir de la percepción de pares estereográficos con la composición de sonido estereofónico, empleando dos canales monoaurales para ser grabados en dos pistas diferentes y obtener así una experiencia auditiva más natural al escuchar simultáneamente sonidos que provenían de dos ubicaciones distintas. (Figura 7)

Para lograr reproducir de una forma sencilla este fenómeno, a través del cual el mecanismo de la visión superpone las dos imágenes que percibe nuestro sistema óptico a través de cada ojo desde su ángulo de visión, se realizan dos fotografías desde dos puntos de vista ligeramente distintos, separados lo que vendría a ser la distancia interocular. Además, los negativos de ambas imágenes se exponen empleando en cada caso un filtro diferente, con lo que se obtiene un tono distinto para cada imagen. Basándonos en estos fenómenos derivados de la síntesis de la visión binocular, los dos carteles de la exposición se podrían entender como anaglifos o estereofotografías, es decir, imágenes bidimensionales que cuando son observadas simultáneamente por un espectador, éste es capaz de percibir una mayor sensación de profundidad, simulando el proceso que se desarrolla en nuestro sistema óptico para generar imágenes tridimensionales. Dicha sensación, se potencia aún más al complementar esta técnica de reproducción del fenómeno óptico de la estereocopia con otros mecanismos, como el aumento del contraste de la imagen o la manipulación del enfoque para lograr percibir con mayor intensidad las sombras, lo que crea la sensación de estar percibiendo el ámbito real al observar la imagen virtual manipulada, gracias al proceso orgánico que se activa en nuestra retina al contemplarla.



figura 7
Maryanne Amacher. Music for sound-joined rooms (1980). Walker Arts Center, Minneapolis. Fuente: CAVSSC, MIT, Program in Art, Culture & Technology, Cambridge, Massachusetts

figura 9
György Kepes. Juliet Kepes with Peacock Feather (1939). Fuente: Kepes, György (1973), Works in Review, Museum of Science, Boston

La instalación incluía también frente a *Edge of the Sun* (1975), una pieza de tela de color rojo, a modo de alfombra (Figura 8) sobre la que se disponía una réplica de la fotografía que aparecía en la pared impregnada de aceite y dos figuras de color azul, del contorno de la sombra y los ojos de la mujer, que parecían recordar un antifaz o una máscara. Existe otra obra de Kepes denominada *Juliet Kepes with Peacock Feather* (1939), (Figura 9) en la que el rostro de Juliet aparece de frente cubierto parcialmente con la pluma de



figura 8
Juan Navarro Baldeweg. Interior IV (1975). Fotografías: Nishan Bichajian. Fuente: CAVSSC, MIT, Program in Art, Culture & Technology, Cambridge, Massachusetts

un pavo real, con el ocelo simulando ser uno de sus ojos. Junto a la idea de simetría, aparece aquí la idea de duplicidad, al establecerse una relación de semejanza entre el ojo humano y el ocelo de los pavos reales, que tiene además dos acepciones distintas, al definirse como órgano visual rudimentario que presentan algunas especies (formado por un grupo de células fotosensibles mediante las cuales pueden percibir luz pero no imágenes) y también, como mancha redonda y multicolor con apariencia de ojo, cuya función biológica se asocia con el mimetismo. Al asociar visualmente la primera definición con el ojo humano, se destaca uno de sus atributos, el que se refiere a su condición como receptor de luz, su fuga. Por otra parte, la segunda acepción lleva a la noción de máscara, como artificio que no sirve tan sólo para ocultarse o mimetizarse, sino para hacer visible aquello que desea destacarse.

Esta idea que se destila de la fotografía de Kepes está presente en las piezas colocadas sobre la superficie de color rojo: tanto en la fotografía impregnada en aceite (que al brillar con la luz activa los rasgos del rostro) como en el antifaz, que pone el acento en los ojos como fuga de la luz natural presente en la sala y como fuente de la luz que se genera en la retina por efecto de las *after images*. Para Ángel González, la máscara se emplea aquí “(...) para que lo invisible se deje ver (...) Residuo o rastro visible de lo que no podemos ver: máscara de lo invisible”. La pieza óptica formada por la imagen tras la cortina verde y las unidades de luz sobre la alfombra roja situada en el centro de la habitación retratan tres categorías de luz: una luz ambiental que se tiñe del color de la tela; una luz impregnada sobre la huella de aceite de la fotografía, que se activa como mancha de luz sobre la luz blanca universal y una luz virtual, que se genera en la retina al contemplar las siluetas azules sobre el fondo rojo, por efecto de las *after images*, que busca reconstruir la imagen.

Una visión alternativa: cinco unidades de luz

A modo de síntesis de todas estas formas de luz, Navarro Baldeweg ideó la *Pieza de las cinco formas de luz*, conocida como *Cinco unidades de luz, cinco habitaciones* (1974) (Figura 10). La pieza estaba formada por cinco cajas donde la luz natural era procesada atendiendo a cinco procedimientos. La primera recogía la luz en su base, que se había pintado de color blanco; la segunda, materializaba el resplandor que se produce cuando el flujo de la luz ambiental toca una mancha de aceite vertida sobre un papel opaco produciendo un brillo; en la tercera, la impresión de la luz aparecía en forma de halo, cuando se proyectaba un haz convergente de luz sobre un papel fotográfico, en el que quedaba registrada la sombra y la claridad provocada por la bombilla; en la cuarta, la luz era conducida a través de una ranura situada en un cristal y era canalizada mediante otra pieza de cristal que se colocaba perpendicularmente al plano horizontal y finalmente, en la quinta y última caja, se representaba lo que denominaría ‘luz retinal’ y que consistía en la *after image* que queda flotando sobre el campo visual, estimulada por una pieza de terciopelo verde sobre un fondo azul.

En relación con esta pieza se han encontrado varias analogías con la obra de Marcel Duchamp. En primer lugar, se ha hecho notar la relación de las cajas, entendidas como un catálogo de las piezas de luz, con *Boîte en valise* (1936-1941) (Figura 11), donde se incluyen 79 reproducciones de obras que Duchamp había realizado desde 1910 en unas cajas contenidas en una maleta de cuero. Además, la pieza se ha relacionado con *Élevage de poussière* (1920), una fotografía realizada por Man Ray de *Le Grande Verre* (1915-1923) cubierto de polvo, que pretendía destacar como relevante algo tan leve, pequeño e imperceptible como el polvo, poniendo de manifiesto lo invisible, lo sobrante o incompleto que permanece oculto o velado. La obra constituye, por tanto, al igual que las cajas de luz, una representación de lo difícilmente perceptible, aunque latente; una materialización de lo que en principio parecería irrepresentable y que pone de manifiesto otra forma de mirar, a través de una visualidad alternativa, no regida por las leyes de la visión socialmente instituidas.

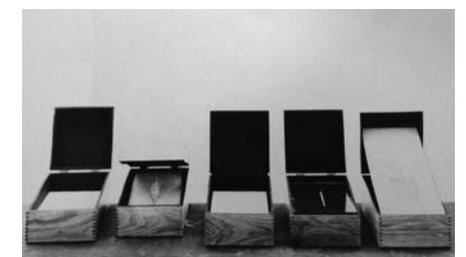
Conclusiones

Se aprecia, en la instalación *Interior IV* (1975), realizada al final de su etapa americana, el interés de Navarro Baldeweg por completar la búsqueda de una serie de variables esenciales del mundo físico, que había logrado manifestar en el ámbito de habitaciones vacías y que más adelante denominaría como luz, gravedad, horizonte y mano. En esta instalación se centra en la variable mano. En ella, se aprecia una inclinación más explícita hacia lo corporal, hacia intervenciones sobre el medio que emanen del cuerpo y que surjan de su propia mano como manifestación de lo individual. Esto se puede ver, claramente, en el empleo de trazos manuales dibujados sobre las paredes de la sala, generados por el movimiento de su mano. Su interés por estos trazos, el estudio de la caligrafía y el entendimiento de lo gestual, entendido como ornamento, se trasladaría, más adelante, a su pintura y a sus proyectos arquitectónicos. Esta necesidad de profundizar en el concepto de lo orgánico se hace evidente, tanto en algunas de sus obras artísticas, como *Noche* o *Letras*, como en las morfologías geométricas y cristalográficas más complejas que definen las características formales de algunos de sus proyectos de arquitectura más emblemáticos, como el Edificio Departamental y Aulario de la Universidad Pompeu Fabra de Barcelona (2004), el Centro para las Artes Escénicas de la Comunidad de Madrid (2008) o el Palacio de la Música y las Artes Escénicas de Vitoria (2002). En todos ellos apreciamos

figura 10
Juan Navarro Baldeweg, Five Lights Units, Five Rooms (Cinco unidades de luz, cinco habitaciones) (1974).
Fuente: CAVSSC, MIT, Program in Art, Culture & Technology, Cambridge, Massachusetts



figura 11
Marcel Duchamp, Boîte en valise (1936-1941)



unas grandes piezas a modo de garabatos que nos hablan sobre la noción de mano, entendida como superposición de rasgos orgánicos sobre la realidad, como un deseo que nace de la voluntad de proyectar lo interno (propio de la experiencia individual) en la realidad misma, que se anima en virtud del efecto revitalizador de los trazos libres de colores de una mano singular.

Pero, además, las piezas que se exponen en el *Interior IV* (1975) emplean otros mecanismos que fomentan la inclusión del espectador en la obra y su participación activa, como por ejemplo, el movimiento de la mirada de aquel que contempla la fotografía *Edge of the Sun* (1975), provocada por el empleo de la simetría que sugiere la mirada frontal de la mujer representada. Este sencillo recurso incita al observador a participar con el movimiento de su mirada en el reconocimiento de las variables esenciales presentes en el entorno de esta habitación vacante, al igual que las piezas de luz que se exponen sobre la alfombra ubicada en el centro de la habitación, que hacen referencia de nuevo a esta dualidad o desdoblamiento. Sobre este concepto profundizaría en uno de sus escritos más relevantes “Movimiento ante el ojo, movimiento del ojo. Notas acerca de las figuras de una lámina”, donde ofrecía una síntesis de diferentes tipos de simetría en base a mecanismos de oposición, dualidad, reciprocidad, repetición y especularidad para analizar su relación con proyectos como la Ordenación del Canal de Castilla o el Parque lineal para la Rehabilitación del río Manzanares. Sin embargo, dos de los proyectos donde se hace más evidente, si cabe, el concepto de simetría son el Museo y Centro de Investigación de las Cuevas de Altamira en Santillana del Mar (2000), donde se establece un juego especular entre la cueva original y la artificial, entendido como lo real y lo virtual, y la Casa de la Lluvia (1978), donde se aprecia una composición en base a una simetría bilateral.

La pieza *Edge of the Sun* (1975) también hace referencia a los efectos de la luz sobre el espacio y el gesto natural que conlleva protegernos de la incidencia de la luz del sol. Esto se aprecia también en su arquitectura, en obras como la Sede de la Presidencia de la Junta de Extremadura de Mérida (1996), por ejemplo, donde la piel de cerramiento se esponja, adquiriendo la cualidad de un parasol, que al igual que la mano de la mujer cubriendo su rostro, protege los espacios interiores de la incidencia del sol. Aquí, el espacio arquitectónico se configura en base a interposiciones sucesivas, a base de varias capas, gracias a las cuales la luz en el interior se matiza y se controla. En este proyecto se hace especialmente evidente la idea de piel como límite, transición, máscara, transparencia, cortina, filtro, elemento autónomo (al margen de la estructura), espacio intermedio, rostro protegido orientado al espacio urbano y elemento de control de variables tales como la temperatura, la incidencia solar, la privacidad, las vistas o la intensidad de la luz. Si bien es, en el ámbito arquitectónico, donde se aprecia la sutileza y la sofisticación con la que la piel de cerramiento puede llegar a matizar la incidencia de la luz en el interior, es en *Interior IV* (1975) donde se evidencia su interés desde los inicios por descubrir los efectos de la luz sobre el espacio.

Finalmente, en *Interior IV* (1975) podemos apreciar algunas de sus piezas de luz más emblemáticas, como *Cinco unidades de luz, cinco habitaciones* (1974), en la que consigue hacer tangible la luz recogida en las cajitas, que se ofrecen al espectador como una visión alternativa de los distintos modos en que incide la luz en la propia sala. El mismo deseo de cristalizar el paso de la luz natural a través del espacio, guiará el desarrollo de sus proyectos arquitectónicos. Este anhelo le llevará a enunciar la idea de arquitectura como caja de resonancia, capaz de materializar una energía invisible y transformarla en un elemento físicamente tangible que configura el espacio, tal y como se hace explícito en el Centro Cultural La Despernada, en Villanueva de la Cañada (1997) o en el Centro de Exposiciones y Congresos de Salamanca (1992). En ambos proyectos podemos encontrar una reflexión sobre la luz y la noción de piel, que amplía desde la idea de elemento con capacidad de filtrar diversas variables medioambientales, a la noción de espacio tridimensional o arquitectura intermedia, en forma de logia, pórtico, umbral o patio, que canaliza, filtra, distribuye, dispersa o fragmenta la luz. La piel se configura aquí como el elemento de canalización de esta sustancia (la caja de resonancia), matizando los tonos y coloraciones que adopta a lo largo del día, construyendo áreas de penumbra con luces frías, figuras de color que flotan en el espacio como masas sólidas acompañando al movimiento del sol o ámbitos de luz homogénea, a partir de luces cenitales orientadas a norte que definen condiciones lumínicas neutras que no alteren el color de la luz ambiental.

El estudio detallado de *Interior IV* (1975) nos ha llevado a comprender la relación entre los intereses artísticos que Navarro Baldeweg comenzó desarrollando al inicio de su carrera y su entendimiento de la arquitectura como encarnación de una habitación vacante en la que explorar una serie de coordenadas o variables esenciales; un lugar de encuentro con dimensiones inadvertidas como la luz, la atmósfera (la gravedad), el campo óptico (el horizonte) y el toque orgánico a partir de la aparición de la expresividad manual (la mano), tan evidente en la instalación que acabamos de estudiar y que resulta fundamental para comprender los orígenes de las motivaciones que han guiado algunos de los proyectos arquitectónicos más emblemáticos de su trayectoria profesional.

1. Entre el mes de septiembre de 1971 y el mes de junio de 1975, Juan Navarro Baldeweg permaneció asociado al Center for Advaced Visual Studies del MIT en calidad de *research fellow* gracias a una beca de estudios concedida por la Fundación Juan March.

2. La exposición se celebraría en la sala de exposiciones del CAVS entre el 8 y el 28 de mayo de 1975.

3. Autor desconocido, “One-Man Show opens at CAVS”, *Tech Talk*, 14 de mayo, 1975, Boston, Massachusetts.

4. Con anterioridad a esta exposición, Navarro Baldeweg realizaría tres instalaciones más, con el nombre de *Interior I* (1973), *Interior II* (1974) e *Interior III* (1975). LORENZO, Covadonga. “La influencia de Györg Kepes en la obra temprana de Juan Navarro Baldeweg realizada en el Center for Advanced Visual Studies del MIT (1971-1975)”. *Ra Revista de Arquitectura* n. 19, 67-78, 2017.

5. “La experiencia de la luz es pasiva. La experiencia de la gravitación es pasiva. La experiencia del agua, del viento, de los flúidos es pasiva. (...) Pero había otro movimiento de dentro hacia afuera, que en alguna ocasión yo he llamado activo; es decir, que consistiría en dejar tu huella en el ambiente, la huella de tu cuerpo, de tu mano. Esto sería el origen también de cualquier incisión en una ramita o cualquier dibujo sobre una pared. Yo lo veía como una necesidad, como una coordenada vital tan esencial como las otras”. NAVARRO BALDEWEG, Juan. “Una trayectoria”, *Juan Navarro Baldeweg. Conversaciones con estudiantes*. Barcelona: Gustavo Gili, 2011.

6. *Ibid.*

7. Entre 1969 y 1970 Sol LeWitt realizó cientos de obras siguiendo estas premisas, en las que dibujaba en la pared cuadrados divididos en partes iguales y ordenaba las líneas verticales, horizontales, diagonales de izquierda a derecha y diagonales de derecha a izquierda, aplicando en cada serie una variación distinta sobre las veinticuatro combinaciones posibles que podían

realizarse incorporando los cuatro tipos básicos de líneas.

8. En estas obras Navarro Baldeweg reconocía un modo de operar, en el que una experiencia lógica, en la que se incorporaban operaciones de cálculo con permutaciones matemáticas, se materializaba en una experiencia visual y “(...) esa unión, entre el sentido de la vista y un tipo de lectura distinta, digamos lógica o aritmética, como si fuera una habitación que se dirige, ella misma, a diferentes modos de significación, transformada en un poliedro significativo, me interesaba mucho”. *Ibid.*

9. BULNES, Patricio; NAVARRO BALDEWEG, Juan. *Figuras de definición*. Madrid: Libros de la Ventura, 1980.

10. *Ibid.*

11. BULNES, Patricio. *Juan Navarro Baldeweg. La habitación vacante*, Madrid: Galería Buades, 1976.

12. Véase: *Center for Advanced Visual Studies, Course Offerings, Spring Semester 1975*. Center for Advanced Visual Studies Special Collection (CAVSSC). Massachusetts Institute of Technology, Program in Art, Culture & Technology, Cambridge, Massachusetts.

13. Es posible ver el par estereográfico para reproducir el fenómeno óptico de la visión en estéreo o visión estereoscópica (también conocida como visión binocular), sin ningún dispositivo técnico, sino simplemente por medio de nuestros ojos mediante el método de visualización en paralelo, consistente en la contemplación de dos imágenes de un mismo ámbito tomadas desde dos puntos de vista separados la distancia interocular o mediante el método de visión cruzada, que supone entrecruzar los ojos de forma controlada, manteniendo al mismo tiempo el enfoque sobre la imagen manipulada.

14. En la antigua Grecia, el pavo real era el pájaro protector de la diosa Hera, quien colocó más de cien ojos en sus plumas simbolizando el conocimiento del que todo lo ve.

Estos ojos son una de las metáforas más empleadas en las leyendas que asocian al pavo real con cien testigos capaces de ver todas las transgresiones, por ocultas que éstas parezcan.

15. GONZÁLEZ GARCÍA, Ángel. “Todo lo verdadero es invisible”, *Juan Navarro Baldeweg*. Valencia: Instituto Valenciano de Arte Moderno, 1999.

16. NAVARRO BALDEWEG, Juan. “Piezas, instalaciones e interiores”, *El medio ambiente como espacio de significación*, Madrid: Fundación Juan March, 1975.

17. “Su presentación mediante estuches de madera recuerda una colección de mariposas sujetas únicamente por el alfiler de un rayo de luz”. MORENO, 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*, Escuela Técnica Superior de Arquitectura, Universidad Politécnica de Madrid, 2004.

18. En 1936 Marcel Duchamp comienza la elaboración de esta obra y tras cinco años de trabajo presenta en París, en 1941, su primer ejemplar que contenía reproducciones en miniatura de sus obras y tres réplicas de *Air de Paris, Pliant de Voyage y Fountain*. Duchamp hizo personalmente los primeros veinticuatro ejemplares añadiendo a cada uno de éstos una pieza que lo distinguiera como original. El resto serían series sucesivas que saldrían hasta el año 1968. Véase: BONK, E. *The box in a valise*. Londres: Thames and Hudson, 1989.

19. Entre las obras reproducidas se incluían réplicas en miniatura, fotografías y reproducciones en color de sus trabajos más relevantes como *La mariée mise à nu par ses célibataires, même*, obra conocida como *Le grand verre* (1915-1923), *Air de Paris* (1919), *Pliant de Voyage* (1916) o *Fountain* (1917), que condensa gran parte de su trabajo como los *ready-made*, la técnica *mariéé*, los textos humorísticos y los objetos cotidianos descontextualizados.

20. BONET, Juan Manuel. “Pistas

para una biografía”, *Juan Navarro Baldeweg*. Madrid: Museo Español de Arte Contemporáneo, 1986.

Bibliografía

Además de la bibliografía presentada a continuación, se ha empleado documentación conservada en el Massachusetts Institute of Technology que recoge la obra de Juan Navarro Baldeweg. Entre los documentos analizados para el artículo destacar el *MIT Report to the President and the Chancellor*, que se conserva en el MIT Institute Archives & Special Collections, así como los archivos consultados en el Center for Advanced Visual Studies Special Collection (Program in Art, Culture & Technology).

BERGER, Harry. “The Renaissance Imagination: Second World and Green World”, *The Centennial Review* n. 9. Michigan State University, 1965.

BONET, Juan Manuel. “Pistas para una biografía”, *Juan Navarro Baldeweg*. Madrid: Museo Español de Arte Contemporáneo, 1986.

BONK, E. *The box in a valise*. Londres: Thames and Hudson, 1989.

BULNES, Patricio. *Juan Navarro Baldeweg. La habitación vacante*. Madrid: Galería Buades, 1976.

BULNES, Patricio. *Figuras de definición*. Madrid: Francisco Rivas, 1980.

DAL CO, Francesco; LAHUERTA, Juan José; GONZÁLEZ GARCÍA, Angel. *Juan Navarro Baldeweg: le opere, gli scritti, la critica*. Milán: Electa Architettura, 2012.

GONZÁLEZ GARCÍA, Ángel. “De una habitación a la otra”. *Juan Navarro Baldeweg*. Madrid: Museo Español de Arte Contemporáneo, 1986.

GONZÁLEZ GARCÍA, Ángel. “Todo lo verdadero es invisible”. *Juan Navarro Baldeweg*. Valencia: Instituto Valenciano de Arte Moderno (IVAM), 1999.

KEPES, György. *Kepes, György (1963-1992)*. Serie 5: Individuals. Box 25, Folder 12. Cambridge, Massachusetts: Center for Advanced Visual Studies Special Collection (CAVSSC), MIT, Program in Art, Culture & Technology.

KEPES, György. *Works in Review*, Boston: Museum of Science, 1973.

LORENZO, Covadonga. “La influencia de Györg Kepes en la obra temprana de Juan Navarro Baldeweg realizada en el Center for Advanced Visual Studies del MIT (1971-1975)”. *Ra Revista de Arquitectura*, n.19. pp.67-78. Universidad de Navarra, 2017.

MORENO, 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*, Escuela Técnica Superior de Arquitectura, Universidad Politécnica de Madrid, 2004.

NAVARRO BALDEWEG, Juan. *El medio ambiente como espacio de significación*, Madrid: Fundación Juan March, 1975.

NAVARRO BALDEWEG, Juan; LAHUERTA, Juan José; GONZÁLEZ GARCÍA, Angel. *Juan Navarro Baldeweg. Opere e Progetti*. Milán: Electa, 1990.

NAVARRO BALDEWEG, Juan. *La habitación vacante*. Valencia: Pre-textos de arquitectura, 1999.

NAVARRO BALDEWEG, Juan. *El horizonte en la mano*. Madrid: Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, 2003.

NAVARRO BALDEWEG, Juan. “Una trayectoria”, *Juan Navarro Baldeweg. Conversaciones con estudiantes*, Barcelona: Gustavo Gili.

VV.AA. *Center for Advanced Visual Studies, Course Offerings, Spring Semester 1975*. Cambridge, Massachusetts: Center for Advanced Visual Studies Special Collection (CAVSSC), MIT, Program in Art, Culture & Technology, 1975.