

# SOBRE LA ACTIVACIÓN DEL MEDIO AMBIENTE: LAS PRIMERAS PIEZAS DE GRAVEDAD Y MAGNETISMO DE JUAN NAVARRO BALDEWEG

COVADONGA LORENZO CUEVA<sup>1</sup>  
Universidad San Pablo-CEU, CEU Universities

En el año 1973, Juan Navarro Baldeweg realizará una de sus obras más emblemáticas, *La columna y el peso*. Se trata de una fotografía tomada en el vestíbulo de la Escuela de Arquitectura y Planeamiento del Massachusetts Institute of Technology (MIT), realizada durante el período de tiempo que permaneció en los Estados Unidos vinculado al Center for Advanced Visual Studies del MIT. Con ella, comenzó a indagar en sus piezas de gravedad y magnetismo, en un trabajo constante y sistemático que ha continuado hasta el día de hoy. Un estudio pormenorizado de estas piezas y de las referencias que las motivaron puede resultar de gran interés para esclarecer parte del universo conceptual del artista.

**Palabras clave:** Navarro Baldeweg; arte; instalaciones; gravedad; magnetismo.

## ON THE ACTIVATION OF THE ENVIRONMENT: THE FIRST PIECES OF GRAVITY AND MAGNETISM BY JUAN NAVARRO BALDEWEG

In 1973, Juan Navarro Baldeweg made one of his most emblematic works, *The Column and the Weight*, a photograph taken in the lobby of the School of Architecture and Planning of the Massachusetts Institute of Technology (MIT) during the period of time that he remained in the United States linked to the MIT Center for Advanced Visual Studies. With it, he began to work on the pieces of gravity and magnetism, in a constant and systematic work that has continued until today. A detailed study of these pieces and the references that motivated them can be of great interest to clarify part of the conceptual universe of the artist.

**Key Words:** Navarro Baldeweg; Art; installations; gravity; magnetism.

**Cómo citar este artículo / Citation:** Lorenzo Cueva, Covadonga (2022) “Sobre la activación del medio ambiente: las primeras piezas de gravedad y magnetismo de Juan Navarro Baldeweg”. En: *Archivo Español de Arte*, vol. 95, núm. 380, Madrid, pp. 437-452. <https://doi.org/10.3989/aearte.2022.23>

## Introducción

A principios de los años setenta, Juan Navarro Baldeweg realizó una serie de piezas que planteaban la activación del medio físico, más concretamente la activación del campo gravitatorio y magnético, a partir de una serie de signos mínimos sensoriales que hacían visibles dichas energías naturales. El desencadenante de todas ellas fue su conocida obra *La Columna y el Peso* (1973), la cual, aunque se ha presentado, en algunas ocasiones, como un encuentro casual o una ocurrencia

---

<sup>1</sup> [clorenzo@ceu.es](mailto:clorenzo@ceu.es) / ORCID iD: <https://orcid.org/0000-0002-9848-671X>

fortuita, en realidad, tal y como el mismo autor ha manifestado, fue fruto de una serie de intereses derivados de su trabajo con las piezas de sonido que estaba realizando en aquel momento.<sup>2</sup> Estas investigaciones le llevaron a realizar sus primeras piezas de suelo, conocidas posteriormente como piezas de gravedad y magnetismo, la mayoría de las cuales se agruparon en la instalación *Interior II* (1974). Con el fin de analizar en detalle todas estas obras y valorar su capacidad para activar el medio físico en el que se ubican, se ofrecerá su análisis en orden cronológico y en paralelo a las referencias empleadas por el autor, y a varias obras que persiguen intereses artísticos similares.

*La Columna y el Peso* (1973) es una fotografía tomada en el vestíbulo de la Escuela de Arquitectura y Planeamiento del Massachusetts Institute of Technology (MIT), realizada durante el período de tiempo que Navarro Baldeweg permaneció en los Estados Unidos vinculado al Center for Advanced Visual Studies (CAVS) del MIT,<sup>3</sup> un centro de experimentación dirigido por György Kepes donde se desarrollaban proyectos que proponían a los residentes o *fellows* explorar la capacidad de los procesos creativos para ampliar el umbral de percepción del individuo, aplicando así las teorías de la percepción de la *Gestalt* exploradas por Kepes a lo largo de su carrera, y aplicándolos al campo de la Arquitectura y el Arte.<sup>4</sup> Y es que, Kepes se había propuesto emplear la tecnología como herramienta de creación artística y encontrar modos de involucrar al espectador en la obra de arte, pero también, lo que resulta de gran interés, probar la validez del trabajo interdisciplinar, fomentando la colaboración de científicos, ingenieros, arquitectos y artistas de distintas disciplinas.

Uno de los proyectos multidisciplinares más interesantes que se estaba llevando a cabo durante la estancia de Navarro Baldeweg en el CAVS, se centraba en la regeneración del muelle histórico de Boston, conocido como Long Wharf, buscando la recuperación de esta zona, a partir de propuestas diversas, en las que se vieron involucrados varios *fellows*, junto con el mismo Kepes. Entre las propuestas presentadas, cabe destacar aquellas que se centraban en la creación de ámbitos sonoros, con proyectos como el de Kepes, que proponía una serie de piezas sonoras construidas con tubos de aluminio, a modo de mástiles, cuyo sonido se activaba con el viento, evocando el rumor de las vibraciones que producían los cables de acero anclados a los mástiles de los barcos varados en el puerto [fig. 1a].<sup>5</sup> Con la creación de ambientes sonoros trabajaría también la artista Keiko Prince, quien propuso *The Wire for Boston Waterfront Buildings* (1973), en la que unos cables de acero conectaban las cubiertas de los edificios del puerto que, al activarse con el viento, transmitían su frecuencia a unas láminas sonoras de zinc que producían un sonido casi musical que variaba según las estaciones. Para Prince, las instalaciones sonoras eran mecanismos para la activación de variables naturales, a partir de las cuales las personas podían ser conscientes de la energía del medio físico que les rodeaba, y les permitían acceder a otra escala de la realidad: la realidad sensorial.<sup>6</sup>

Por su parte, la artista Maryanne Amacher propondría unas obras ligadas a su serie *City Links* (1967-1978), una serie de ambientes sonoros creados a base de composiciones electrónicas, en las que empleaba sonidos recogidos del puerto de Boston, gracias a un micrófono instalado en una habitación vacía del New England Fish Exchange orientada hacia la costa [fig. 1b]. Amacher sostenía que el sonido se experimentaba en esta habitación vacía como una aparición en el espacio.<sup>7</sup> Los sonidos recogidos se retransmitían en directo hasta su estudio, ubicado en el CAVS,

<sup>2</sup> Navarro Baldeweg, 2001.

<sup>3</sup> Entre el mes de septiembre de 1971 y el mes de junio de 1975, Juan Navarro Baldeweg permaneció asociado al Center for Advanced Visual Studies del MIT en calidad de *research fellow* gracias a una beca de estudios concedida por la Fundación Juan March. Lorenzo, 2021.

<sup>4</sup> Lorenzo, 2017: 67-78.

<sup>5</sup> Kepes, 1976.

<sup>6</sup> *The Wire for Waterfront Buildings*, 1974, Center for Advanced Visual Studies Special Collection (CAVSSC), MIT Program in Art, Culture & Technology, Cambridge, Massachusetts, Boston Harbor Project, Collaborative Projects, CAVS (1971-1974).

<sup>7</sup> Amacher, 2010.



Fig. 1. 1a. György Kepes, ámbitos sonoros en Boston Harbour, 1973. 1b. Maryanne Amacher, *City Links 4: Tone and Place (Work 1)*, 1972. 1c. Paul Earls, *Sounding Space*, 1972. Fotografía: Tod Greenaway/Vancouver Art Gallery (CAVSSC, MIT, Program in Art, Culture & Technology, Cambridge, Massachusetts).

donde los mezclaba combinándolos con otros y creando sus piezas sonoras. En *Sound and the Environment*, Amacher justifica el uso de micrófonos, entendidos como instrumentos amplificadores de los sentidos, que permitían escuchar aquellas características del sonido ambiental que un oído desentrenado no llega a percibir, al permanecer ocultas bajo lo que podría considerarse simplemente ruido. Le interesaba lo que estos dispositivos electrónicos permitían registrar; por un lado, la amplia variedad de patrones armónicos que era posible encontrar en el espectro de sonidos de un área urbana, debido a su enorme complejidad y por otro, la posibilidad de percibir en los espacios abiertos sonidos cercanos y lejanos simultáneamente, permitiéndole estudiar en profundidad nociones como la ‘dimensión auditiva’ y la ‘perspectiva’, que raramente encontraba en composiciones musicales, las que solía definir como unidimensionales. Así, en sus obras plantearía la creación de ámbitos sonoros sofisticados, que incluyesen estos dos aspectos presentes en determinadas áreas urbanas para enriquecerlos, incorporando también en ellos espacios sonoros e imágenes sensibles. Dichos espacios serían ámbitos de enlace entre el medio físico y un mundo imaginario, compuesto por las melodías e imágenes mentales de cada individuo; se constituirían así, como ámbitos intermedios a los que Amacher denominaría “habitaciones en las que la mente pudiera respirar”.<sup>8</sup>

En esta misma línea de exploración con el sonido y su interacción con los fenómenos físicos de un espacio, buscando crear ambientes sonoros, se encontraba Paul Earls, quien en las instalaciones *Ring the Lobby* (1972), *Sounding Space* (1972) [fig. 1c] y *Resounding Space* (1972)<sup>9</sup> había conseguido transformar los recintos expositivos en cajas de resonancia que amplificaban y hacían audibles las frecuencias de resonancia generadas por las vibraciones que producían los propios espectadores, mediante unos dispositivos a modo de resonadores creados con tubos de órgano, cilindros huecos abiertos por un extremo, cables y superficies parabólicas. Estas se recogían a través de unos micrófonos situados en distintos puntos de las salas, acoplados a un resonador que oscilaba a unas determinadas frecuencias con una amplitud mayor que a otras, de forma similar a los resonadores acústicos. Las ondas sonoras de la habitación determinaban el espectro de armónicos que se escuchaban creándose un ambiente acústico-electrónico autogenerado por la misma audiencia, quienes podían escuchar y modificar las ondas sonoras y, por lo tanto, los patrones au-

<sup>8</sup> *Sound and the Environment: The Anywhere City*, 1975, Center for Advanced Visual Studies Special Collection (CAVSSC), MIT Program in Art, Culture & Technology, Cambridge, Massachusetts, Maryanne Amacher (1973-1975). Serie 5: Individuals. Box 16, Folder 1.

<sup>9</sup> En *Ring the Lobby* (1972), celebrada en el MIT, Paul Earls trabajaría con Charles E. Miller; en *Sounding Space* (1972), celebrada en la Hayden Gallery del MIT, con John Cage y Lyle Davidson y, en *Resounding Space* (1972), con Paul Earls, Lowry Burgess, Maryanne Amacher, Lyle Davidson e Ivan Tcherepnine.

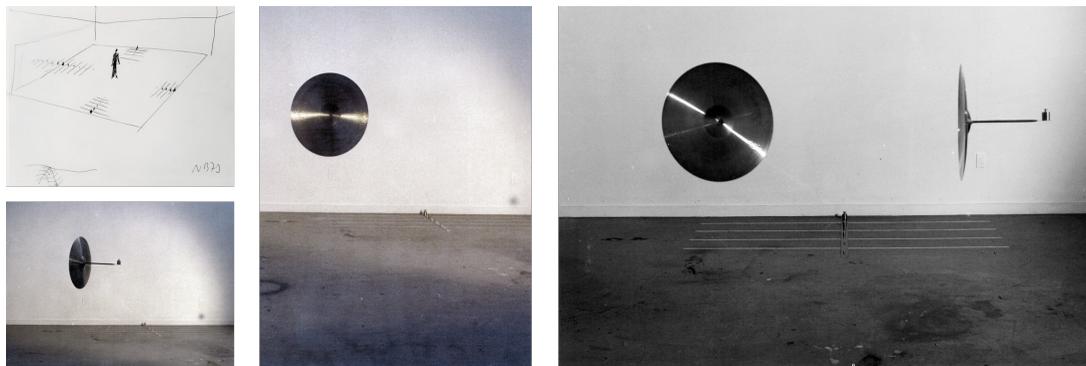


Fig. 2. Juan Navarro Baldeweg, *Partitura*, 1973. Boceto inicial y fotografías de la instalación realizadas por Nishan Bichajian (CAVSSC, MIT, Program in Art, Culture & Technology, Cambridge, Massachusetts).

ditivos de dicho espacio. Así, Earls afirmaba que, tal y como manifestaban estos ámbitos sonoros “Todo espacio definido podría entenderse como una caja de resonancia en potencia”.<sup>10</sup>

Por su parte, Navarro Baldeweg desarrollará algunas piezas de sonido en las que enfatizaba la idea de trabajar en dos ámbitos íntimamente relacionados entre sí, uno real, del que se extraían una serie de sonidos ambientales o variables espaciales y otro perteneciente al mundo de la imaginación, donde se alteraban las variables reales para aumentar el umbral de percepción sonora o espacial de un ambiente, logrando así llegar a apreciar valores sensitivos (acústicos o perceptivos) en un lugar que, en un principio, habían pasado desapercibidos. Las piezas sonoras terminarían dando lugar a sus piezas de suelo, como él mismo reconocería años más tarde cuando afirmaba:

Las piezas de gravedad que he hecho se iniciaron, curiosamente, por vía de la música. Me interesaba mucho cómo un edificio vibra y transmite sonidos. Tenía una concepción de que todo es, en realidad, un instrumento musical. Comencé a tratar de expresar el suelo de una habitación como si fuera un tambor en el que las mayores vibraciones se producen en la parte central por estar sujeto el perímetro por la presión del peso de las paredes.<sup>11</sup>

Para ello, creó un juego de vibraciones que se expresaba a través de pesos estandarizados, concentrando más peso en el perímetro, donde, por proximidad al borde, las vibraciones son más graves, y menos peso en el centro, donde estas son más agudas. Esto se puede apreciar en las fotografías de *Score (Partitura)* (1973) [fig. 2], en la que el suelo de la sala se entiende como una suerte de tambor virtual. La instalación se configura mediante la colocación de dos grupos de elementos: en primer lugar, unos pesos ubicados en el perímetro de la habitación, situados sobre una línea perpendicular a la pared, con el fin de que insinúen la concepción del suelo como una membrana de un tambor o un tímpano, colocando los más pesados en la posición más cercana a la pared. Por otra parte, en segundo lugar, se colocan unos platos suspendidos en equilibrio sobre el suelo de la sala, girando en base a las corrientes de aire, con los que se pretendía establecer una analogía que hiciera referencia a la vibración del aire capaz de generar un sonido y por analogía a la vibración del suelo y a la resistencia que este pudiera oponer para hacerlo audible.

<sup>10</sup> *Sounding Space*. 1974. Center for Advanced Visual Studies Special Collection (CAVSSC), MIT Program in Art, Culture & Technology, Cambridge, Massachusetts, Earls, Paul (1974): Individual Work by Fellows. CAVS (1971-1974).

<sup>11</sup> Navarro Baldeweg, 2013.



Fig. 3. Juan Navarro Baldeweg, *La columna y el peso*, 1973. 3A. Fotografía. CAVSSC, MIT, Program in Art, Culture & Technology, Cambridge, Massachusetts. 3B-3D. Bocetos y fotografías previas a la versión definitiva. Archivo Lafuente, Santander.

### ***La Columna y el Peso (1973)***

Sería a partir de estas primeras piezas de sonido cuando Navarro Baldeweg realizaría *Lobby Piece (Pieza de Lobby)* (1973), más conocida como *The Column and the Weight (La columna y el peso)* (1973) [fig. 3a] que describiría en los siguientes términos:

... empecé a pensar en una instalación para el lobby de la entrada del MIT. Inicialmente quise poner unos platos de orquesta colgados al lado de una de las columnas, unos pesos en el suelo, etc. Pero de nuevo me di cuenta de que me estaba complicando demasiado, pues solo con poner una pequeña pesa mínima al lado de la columna el mensaje quedaba claro: la pequeña pesa, como signo del peso, permite que la columna se entienda como portadora del peso, como canal gravitatorio. Entonces parece que la pata de elefante de la base de la columna está golpeando el tambor del suelo y tú mismo sientes, en tus pies, un sentimiento de gravedad.<sup>12</sup>

Al situar el peso junto a la columna se abría y fijaba un cauce a su interpretación; el peso nos indica que la columna soporta el peso estructural y la columna se insinúa como un canal para las fuerzas de atracción gravitatoria, y a partir de aquí se activa cierta inquietud energética. La convivencia de la columna y el peso, su disposición conjunta, es un recurso que permite la adjetivación de la columna, es decir, permite seleccionar uno de los posibles atributos de la columna, en este caso su cualidad como portadora del peso estructural del edificio, a través del pequeño peso de medida que fija un sentido de interpretación. El peso, por tanto, descarta otras vías posibles de interpretación, como sus características formales o constructivas, para centrarse en sus atributos

<sup>12</sup> Navarro Baldeweg, 2013.

como elemento canalizador del peso, como “una línea de fuga de la fuerza actuante”.<sup>13</sup> En los dos primeros bocetos realizados para esta obra [figs. 3b y 3c] se pueden identificar los platos de orquesta, referencia a la pieza de sonido que acabamos de analizar, y varios pesos de distintos tamaños dispuestos en el suelo.<sup>14</sup> En el último boceto [fig. 3d] y en las fotografías previas a la versión definitiva [figs. 3e y 3f], estos elementos han desaparecido, centrando el encuadre en el fuste y la basa de la columna y ubicando únicamente un peso junto a ella. En la imagen definitiva, desaparece toda relación con la escala humana, presente en las imágenes previas, manteniéndose únicamente dos elementos: la columna y el peso.

En la memoria que Navarro Baldeweg realiza al finalizar su estancia en el CAVS,<sup>15</sup> se describían las motivaciones que guiaron las piezas de gravedad, refiriéndose a que pretendió con ellas activar contenidos relacionados con tres conceptos: en primer lugar, lo que denominaba como ‘sustancias’ o entidades, como una columna o el suelo; en segundo lugar, lo que consideraba ‘atributos’ de dichas sustancias, como el peso, el tamaño, el color o la forma y por último, lo que llama relaciones o ‘asociaciones’, como el parecido, la causalidad o la posición. Así, con las activaciones de signos en un medio pretendía lograr que la percepción de un individuo por ‘asociación’ se centrara en el ‘atributo’ de una ‘sustancia’ y no en la sustancia en sí misma. Esto se explica claramente en esta pieza, en la que al situar un peso estándar junto a una columna consigue destacar los atributos de la columna como portadora del peso. La pieza activaría, tan solo, uno de los infinitos ‘atributos’ posibles (en este caso, el peso) asociado a la columna (‘sustancia’), que se hacía perceptible al colocar el peso estándar al lado de la columna (‘asociación’ por cercanía). Así, al insinuar esta asociación entre ambos, los múltiples atributos semánticos que la columna tiene quedaban reducidos a aquel que dicha asociación sugería, en este caso, el peso o la gravedad de la columna.

Por otro lado, la pieza también expresa una acción, indica que se trata de un elemento que está actuando y define la columna como un hecho transitivo, un vehículo de una fuente energética (la fuerza de la gravedad) que recorre un camino a su través. Con ella hace referencia a un lugar, el campo gravitatorio que, a su vez, remite a un territorio más amplio, un horizonte, y, además, define la columna en una coordenada de dicho horizonte, que es su espacio vital. Ante la contemplación de la escena aparece un sentimiento de empatía, se incita a la participación del espectador, al que se invita a estar incluido en dicho horizonte en las mismas condiciones de existencia que la columna: “... y nosotros como espectadores habitamos un mismo lugar definido por el cerco gravitatorio, un recinto que se nos hace presente y sensible a través de las piezas. Ese cerco, antes inadvertido, pasa ahora a ser, en cambio, experiencia evidente”.<sup>16</sup> A partir de esta obra realizaría una serie de piezas de suelo (gravedad y magnetismo), preludio de las que ha continuado realizando hasta el día de hoy que, también hacen referencia al peso de la materia y en las que, por empatía, el espectador puede llegar a sentirse inmerso en el mismo campo gravitatorio, llegando a activarse en él mismo “una apreciación íntima de la necesaria tensión muscular que responde a la permanente sujeción inexorable de la gravedad”.<sup>17</sup>

## Las piezas de gravedad

En las piezas de suelo, Navarro Baldeweg plantea la activación del campo gravitatorio y los campos magnéticos presentes de manera permanente en el medio físico, a partir de una serie de signos mínimos sensoriales que hacían visibles dichas energías naturales. Por un lado, las piezas de gravedad estaban conformadas con pesos de medida estandarizados, ruedas, cuerdas y cuñas de

<sup>13</sup> Navarro Baldeweg, 2000(a).

<sup>14</sup> Moreno, 2021.

<sup>15</sup> Navarro Baldeweg, 1975(a).

<sup>16</sup> Navarro Baldeweg, 2007: 23.

<sup>17</sup> Navarro Baldeweg, 2000(b).

madera y manifestaban leyes de la física relativas a la resistencia o la gravedad, como fuerzas omnipresentes en cualquier espacio, aunque imperceptibles al ojo humano. Por otra parte, las piezas de magnetismo son muy parecidas en cuanto al mecanismo que emplean para activar los signos de la presencia de un campo magnético, ya que también activan y hacen visibles o perceptibles estas fuerzas por obstrucción de su propio flujo. En este caso, para elaborarlas emplearía pequeñas brújulas e imanes con las que se conformaban instalaciones de variada complejidad. En cualquier caso, tanto en unas como en otras se empleaban objetos cotidianos combinados para configurar unas piezas de carácter transitivo.

En alguna ocasión, Navarro Baldeweg se ha referido a los cuadros de Chardin y más concretamente a *La Gouvernante* (1738), en el que aparece una escena doméstica donde un niño recita una lección a una institutriz y a sus pies se ven sus juguetes esparcidos por el suelo (las cartas, el volantín y una peonza). En relación con estos objetos cotidianos y a su consideración como estímulos, en el sentido de objetos transitivos a través de los cuales un niño sale del mundo físico que le rodea para abstraerse en sus cavilaciones durante el juego, Navarro Baldeweg afirmaría: “En el suelo yacen aquellos objetos que despertaron los estados de absorción representados en otros tantos cuadros de Chardin [...]. Aquellos juguetes fueron las cancelas a varias avenidas del pensar según los estímulos basados en cada coordenada física”.<sup>18</sup> El cuadro evoca un mundo virtual al que se accede, a través del juego con estos objetos cotidianos, que después el niño abandona para volver al mundo físico y a sus actividades cotidianas. Todas estas consideraciones surgidas de la contemplación de las obras de Chardin y especialmente de este cuadro, le llevaron a reflexionar sobre las piezas de gravedad y magnetismo y a afirmar: “Éstos eran mis propios juguetes, por decirlo así, dispuestos en el suelo referidos a distintas coordenadas entrecruzándose, como advirtió Kepes”.<sup>19</sup> Y es que Kepes pensaba que estas piezas perseguían activar signos de un sistema físico básico, lo consideraba un trabajo sustanciado en ciertas coordenadas esenciales que proporcionaban experiencias directas de la naturaleza y del propio cuerpo, facilitando el paso a un mundo interno abierto por los sentidos a través de ellas.

Por otro lado, buscando profundizar sobre el equilibrio en la escultura, Navarro Baldeweg llegará hasta los escritos del escultor británico William Tucker, publicados entre 1974 y 1975,<sup>20</sup> en los que se presentaba un estudio histórico de la escultura, presentando en profundidad la obra de artistas consagrados, como Rodin, Brancusi, Picasso, González, Matisse y Degas. A partir de entonces, Navarro Baldeweg realizará una serie de piezas de gravedad, probablemente influido por las obras presentadas en estos escritos, fundamentalmente las extraídas del capítulo Gravity contenido en *The Language of Sculpture*, donde Tucker reflexiona sobre la condición esencial de la escultura afirmando: “La escultura está sujeta a la gravedad y se revela mediante la luz. Esta es su condición esencial”.<sup>21</sup> Una serie de ejemplos aparecen allí reflejados como la serie *Mouvement de Danse* (1911) de Rodin, en la que se exploran las posturas del cuerpo en equilibrio, con una serie de esculturas que representan las posiciones extremas del cuerpo logradas contorsionando el tronco y cambiando la posición de los brazos y las piernas o *Danseuse mettant son bas* (1920) de Degas, en la que una bailarina se muestra en el límite de su equilibrio mientras está manteniéndose en pie sobre una pierna. El análisis de estas obras le llevaría a la siguiente conclusión:

Definir los límites de la variedad potencial en los gestos corporales es esencial a la escultura de todos los tiempos y es inherente al concepto de pose, donde las figuras creadas [...] tienen que hacer

<sup>18</sup> Navarro Baldeweg, 2007.

<sup>19</sup> Navarro Baldeweg, 2007.

<sup>20</sup> Los escritos de William Tucker a los que se hace referencia son: *The Language of Sculpture*. 1974. Londres: Thames and Hudson; el catálogo de la exposición *The Condition of Sculpture*. 1975. Londres: Arts Council of Great Britain, Hayward Gallery, y la serie de artículos *What Sculpture is* publicados en varios números de la revista *Studio International*.

<sup>21</sup> Tucker, 1975.

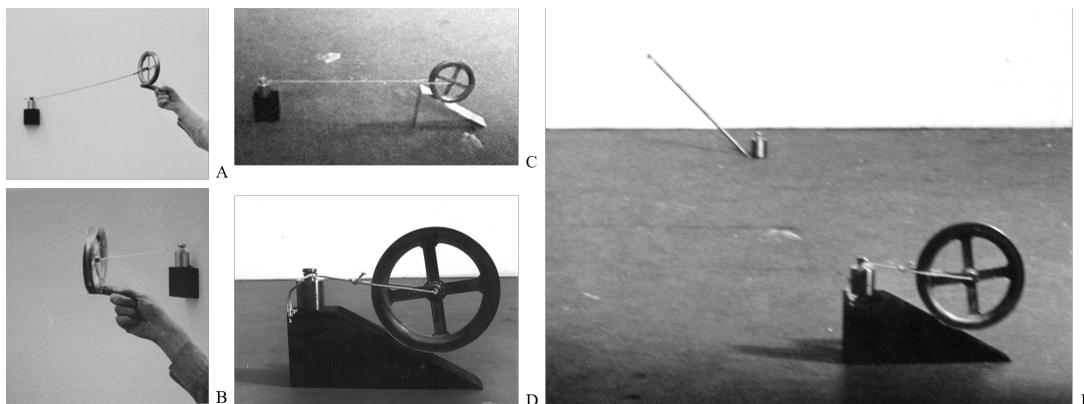


Fig. 4. Juan Navarro Baldeweg, *La rueda y el peso*, 1974. Fotografías: Nishan Bichajian. (CAVSSC, MIT, Program in Art, Culture & Technology, Cambridge, Massachusetts).

coincidir lo inerte, lo hecho con piedra, madera, bronce o barro con las disposiciones orgánicas de un ser real animado internamente y sostenido por un ejercicio activo muscular que permite al cuerpo mantenerse en pie sin perder el equilibrio.<sup>22</sup>

Esta consideración es palpable en una de las primeras piezas de gravedad que realizaría, *The Wheel and the Weight (La rueda y el peso)* (1974), para la cual haría una serie de versiones previas. En la primera colocó sobre una peana fijada a la pared de la sala un peso atado con un cordel a una polea, la cual se sostenía en el aire apoyada en el dedo de una mano [figs. 4a y 4b]. El peso parece trasladar la energía gravitatoria a través del cordel hasta la polea, la cual al apoyarse sobre el dedo parece traspasarle dicha energía y canalizarla hacia el suelo atravesando el cuerpo, que de este modo es consciente de ser el canal de la fuerza gravitatoria. En realidad, el peso enlazado a través de la polea y el cordel a la mano parece dirigir las fuerzas gravitatorias al suelo, atravesando el propio cuerpo, del mismo modo que el peso colocado junto a la columna ponía de manifiesto la condición de esta como canal transitivo para la fuerza de la gravedad. Con la disposición del dedo extendido se establece una analogía entre la energía traspasada y la vibración que produciría el revoloteo que podría sentirse al sostener un pájaro en el momento de comenzar el vuelo. Esta relación entre la mano como transmisor de las fuerzas gravitatorias y el peso de la materia también es analizada en el que sería el primer cortometraje de Richard Serra, *Hand Catching Lead* (1968) a partir de una secuencia de imágenes en las que se aprecia la mano en un intento reiterado de recoger fragmentos de materia que se van dejando caer sometidos a su propio peso desde lo alto.

En una versión posterior de esta pieza [fig. 4c], la base sobre la que se apoya el peso se sitúa en el suelo atada con un cordel a la polea que, en lugar de apoyarse en la mano, lo hace en un plano inclinado que se construía con una pletina de acero plegada. La activación del campo gravitatorio quedaba aquí reflejada al interrumpirse la acción de descenso de la polea por el plano inclinado mediante su sujeción al peso. A la acción del campo gravitatorio presente en la sala, que se ponía de manifiesto al situar la rueda sobre el plano inclinado, se interponía la acción del peso como se podía apreciar en la tensión del cordel. Para acentuar dicha tensión y con ella amplificar los efectos del campo gravitatorio, en la versión definitiva de la pieza [figs. 4d y 4e] la distancia entre el peso y la polea quedaría reducida al mínimo, al disponerse ambos objetos sobre una pieza de madera en forma de cuña que formaba el plano inclinado. Con este recurso se hacía más patente la existencia del campo gravitatorio a partir de la disposición de una cuerda que trabajando a tracción revelaba la retención constante de la tendencia de la rueda a caer.

<sup>22</sup> Navarro Baldeweg, 2007: 132.

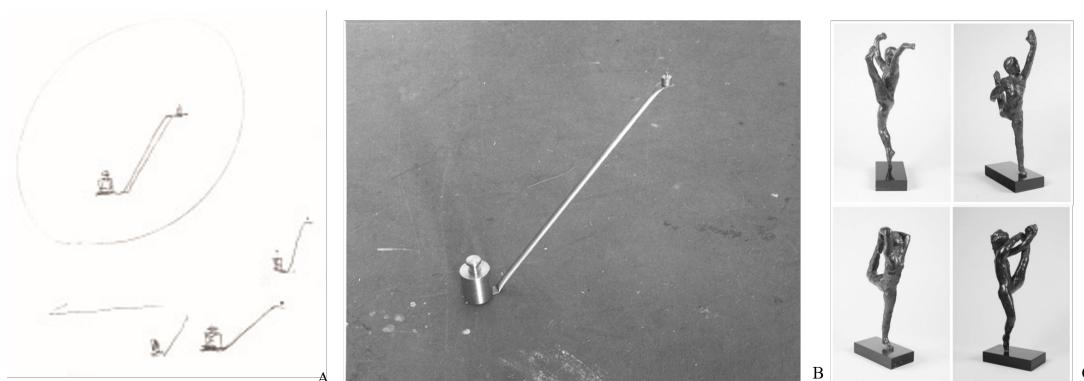


Fig. 5. 5a. Juan Navarro Baldeweg, *Dos pesos*, 1973. Bocetos y fotografía de Nishan Bichajian. (CAVSSC, MIT, Program in Art, Culture & Technology, Cambridge, Massachusetts). 5b. Auguste Rodin. *Mouvement de Danse*, 1911.

Una variante de esta pieza sería *Two Weights (Dos Pesos)* (1973) [figs. 5a y 5b], en la que un peso retiene una varilla inclinada en cuyo extremo se sitúa otro peso. La tendencia a descender de este último queda interrumpida por el otro, que lo hace permanecer en lo alto, como en una balanza que detiene su movimiento en el máximo estado de carga. Así, la pieza, al mostrarse en un estado de desequilibrio deja de percibirse como un objeto estático en sí mismo para ofrecerse como la instantánea de una acción detenida que produce en el espectador cierta inquietud, al poner en duda con su posición inestable las leyes físicas del espacio conocido. Así, esta pequeña pieza de equilibrio invitaba a cuestionar su estabilidad al oponer a esa apariencia inestable una realidad estructural interna que mantenía la pieza en equilibrio, igual que en las esculturas de Degas y Rodin [fig. 5c] que hemos mencionado anteriormente.

Otra pieza que emplea un recurso similar sería la conocida como *Staircase (Escalera)* (1973) [fig. 6a], en la que un peso detiene la caída de una chapa plegada de forma escalonada sobre la que se sitúan una serie de pesos que descienden de tamaño en función de la altura a la que se sitúan. Esta disposición ordenada de pesos de distintos tamaños hace referencia a otra pieza, en la que situó sobre una regla graduada que se ubicaba sobre el suelo del estudio, cinco pesos de distinto tamaño separados del origen de medida según su masa, con lo que pretendía poner de manifiesto el paralelismo entre peso y longitud como equilibrio de fuerzas. En una serie de fotografías tomadas en el estudio de Navarro Baldeweg en el CAVS se aprecia la disposición de todas estas piezas conviviendo, buscando activar el campo gravitatorio. Todas ellas son intervenciones que muestran directamente su sentido gravitatorio y advierten que “La experiencia de su inmersión en el fondo gravitacional invade el territorio del yo [...] El espectador se percibe a sí mismo incluido en un fondo que se experimenta como un horizonte, en una casa, por decirlo así de paredes en la lejanía”.<sup>23</sup> Esta noción de horizonte sitúa un origen de referencias en los sentidos del espectador y le permite a este asociar cuerpo y gravedad.

Estas preocupaciones estaban también presentes en la obra de otro *fellow* del CAVS, Luis Frangella, quien se encontraba trabajando en una serie de piezas dirigidas a la definición de los límites del cuerpo en el espacio, analizando relaciones entre peso, movimiento y gravedad, como en *The Will* (1974), en la que una huella grabada en una piedra que podía ser elevada mediante una cuerda y un mango manifestaba la distribución del peso del cuerpo en el acto de caminar, vinculando peso y campo gravitatorio, o las piezas *Scale for a Head* (1974) y *Scale for a Leg* (1974) [figs. 6b y 6c] en las que analizaba la relación del peso en el espacio, mediante procedimientos que trataban de aislar las diferentes partes del cuerpo, como en un laboratorio de física, para analizarlas desde un único punto de vista, en relación con su masa, y finalmente, *Gravity Center in a Trajectory* (1973),

<sup>23</sup> Navarro Baldeweg, 2007.

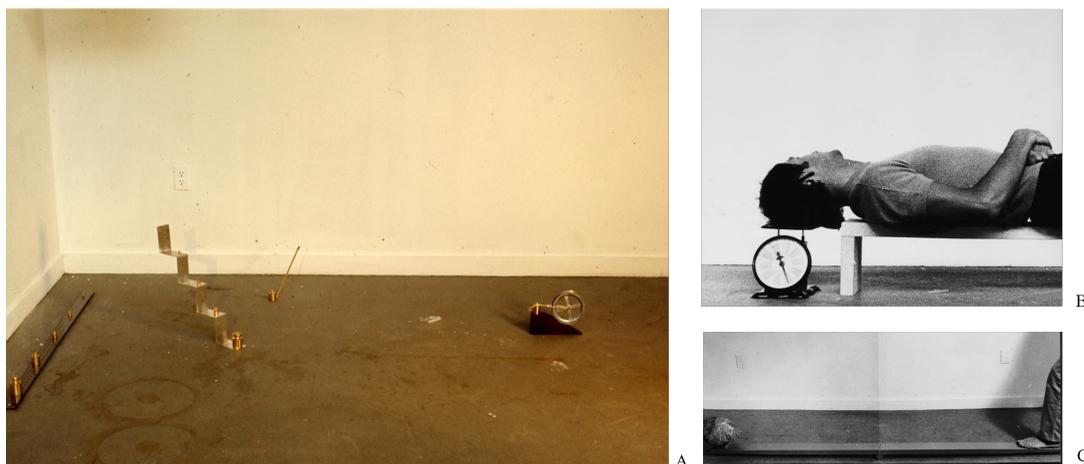


Fig. 6. 6a. Juan Navarro Baldeweg, *Escalera* (1973), *La rueda y el peso* (1974) y *Dos pesos* (1973). Fotografía: Nishan Bichajian. 6b. Luis Frangella. *Scale for a Head* (1974), *Scale for a Leg* (1974). (CAVSSC, MIT, Program in Art, Culture & Technology, Cambridge, Massachusetts).

una secuencia de fotografías unidas entre sí que registraban, de un modo gráfico, el desplazamiento del centro de gravedad del cuerpo de una persona caminando a lo largo de una línea recta.

### Las piezas de magnetismo

Similares mecanismos, aunque diferentes objetos cotidianos, empleará Navarro Baldeweg para la realización de las piezas de magnetismo, donde, como apunta Bonet, la activación de campos magnéticos se inscribe en la línea de un cinetismo influido por Vassilakis Takis, uno de los primeros *fellows* del CAVS, quien empleaba imanes y electroimanes para dotar de movimiento y energía a sus piezas, en las que conseguía mantener suspendidos, temblando en el aire, diferentes elementos. Son conocidas sus *Sculptures Musicales* (1968) que se habían incluido en la canónica exposición *Light and Motion* (1968)<sup>24</sup> y por las que se había ganado la consideración de la crítica como uno de los artistas-compositores más prometedores del momento, junto con Yannis Xenakis y John Cage. A su llegada al CAVS, Takis se centraría en la exploración de la idea de magnetismo y su intento por hacerlo tangible con la serie *Sculptures Électromagnétiques*. Entre ellas, destacó *Electro-Magnetic I* (1968), en la que conseguía hacer visible el campo electromagnético mediante el movimiento de una esfera, que parecía suspendida del vacío sin llegar a tocar una superficie imantada, inspirada en la obra *Boule suspendue* (1931) de Alberto Giacometti. Las obras de esta serie indagan sobre la visualización de diferentes fuerzas de la naturaleza, que forman parte de nuestro espacio físico y con las que convivimos sin apenas apreciarlo, como las ondas de varias frecuencias o las electromagnéticas.<sup>25</sup>

En el caso de Navarro Baldeweg, la activación de los campos magnéticos se produce a partir de piezas de suelo, como *Normal Play (Juego normal)* (1973) [fig. 7], una instalación que muestra una configuración de nueve brújulas y siete imanes dispuestos en el suelo formando una línea recta. Todas las brújulas marcan la dirección norte; seis de ellas, situadas en los extremos de la composición orientan sus agujas al norte bajo la influencia del campo magnético terrestre pero las tres centrales, situadas en el interior de tres círculos concéntricos dibujados con tiza sobre el suelo de la sala, se encuentran bajo la influencia de dos sistemas de imanes. El primero crea un

<sup>24</sup> La exposición *Light and Motion* se celebró en el año 1968 en el Musée d'Art Moderne de la Ville de París.

<sup>25</sup> Andersen, 1969.

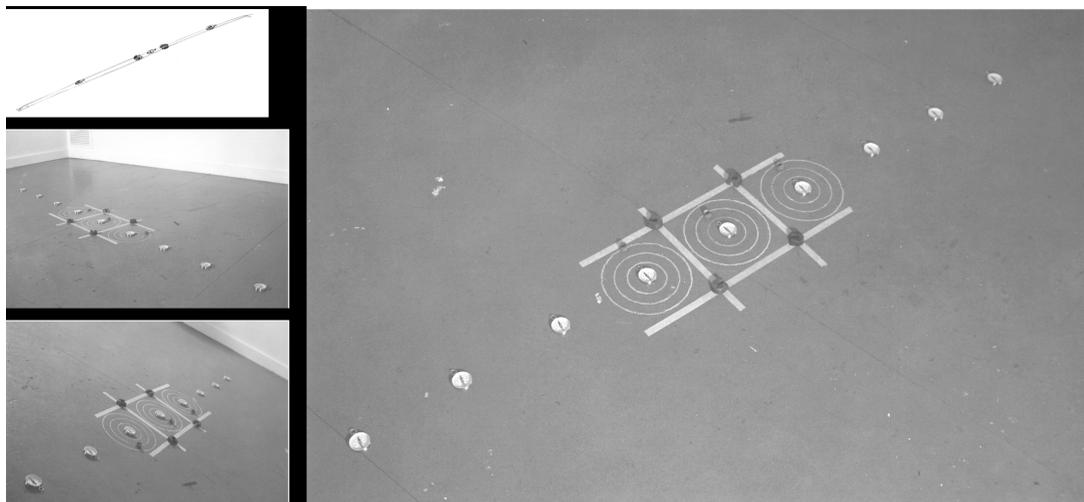


Fig. 7. Juan Navarro Baldeweg, *Juego normal* (1973). Fotografías: Nishan Bichajian. (CAVSSC, MIT, Program in Art, Culture & Technology, Cambridge, Massachusetts).

campo magnético que desvía la dirección de las agujas de las brújulas de la posición norte, pero el segundo sistema está situado de tal manera que restaura las desviaciones que el otro ha creado, de modo que todas las brújulas siguen aparentando estar bajo el campo magnético terrestre natural, apuntando por tanto a la dirección norte, sin ser afectadas por aquellos dos sistemas. “Lo artificial parece natural y la pieza está vinculada a las ideas de construcción, cautividad, disimulo, equilibrio, falsificación, etc.”<sup>26</sup> Las brújulas sometidas a estos sistemas se manifiestan claramente, al situarse en el interior de unos cercos realizados con bandas de color blanco sobre el suelo, en cuyas intersecciones se coloca el segundo sistema de brújulas, de manera que se evidencia el mecanismo empleado en hacer visible el campo magnético presente en la habitación.

### La instalación *Interior II* (1974)

Un conjunto de piezas de sombra, gravedad, magnetismo y tiempo se dispondrían en una habitación vacía para configurar la instalación *Interior II* (1974), de modo que este ámbito quedara visualmente cualificado y activado en relación con estas dimensiones [fig. 8]. A través de esta instalación, se establece una red de relaciones de asociación entre estos cuatro sistemas entrecruzados entre sí mediante una serie de piezas dispersas sobre el suelo de una habitación vacía, sostenidas en el aire o situadas sobre la pared. El primer sistema lo constituyen las piezas de sombra: ‘un peine de púas’ que se construyen con unas varillas verticales colocadas de forma alineada en posición vertical sobre una banda blanca, similares a las que aparecían en *Interior I* (1973), que proyectan la sombra que produce su interposición en el flujo de la luz natural que inunda la habitación a través del lucernario sobre la banda blanca. En uno de los bocetos previos realizados para la instalación, las varillas aparecen dispersas por el suelo formando un ángulo y una lámpara situada en su vértice es la responsable de provocar la sombra de las varillas, la cual varía su longitud en función de la posición que estas ocupan respecto al foco de luz.

En el dibujo, las sombras de las varillas dibujan a trazos una escuadra sobre el suelo, similar a otra escuadra, esta vez suspendida en el aire, sobre la que se colocan unos pesos de medida estándar, que se empleará para configurar el segundo sistema presente en la habitación referido al campo gravitatorio. En la fotografía de la instalación, se puede ver dicha escuadra construida

<sup>26</sup> Navarro Baldeweg, 1975(b).

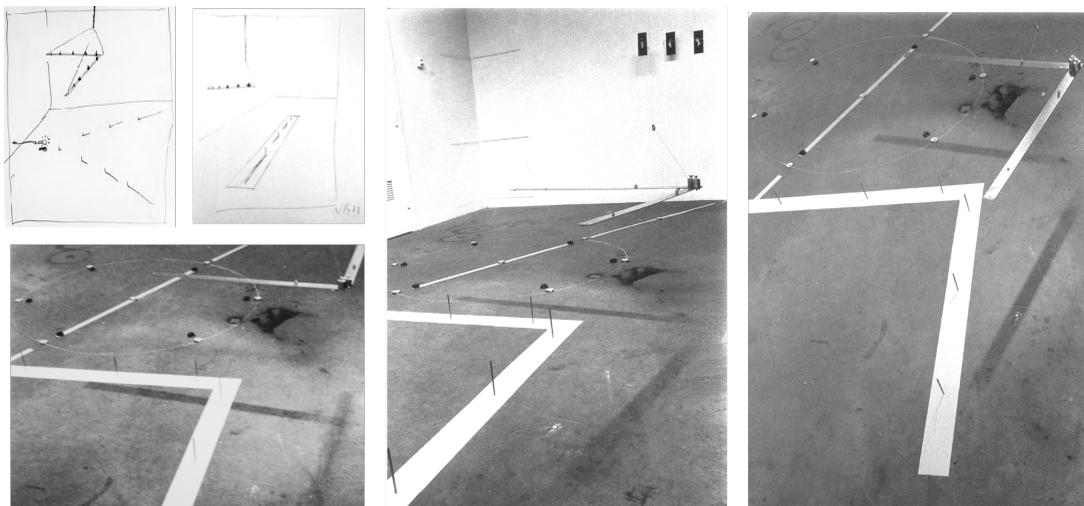


Fig. 8. Juan Navarro Baldeweg, *Interior II* (1974). Fotografías: Nishan Bichajian. (CAVSSC, MIT, Program in Art, Culture & Technology, Cambridge, Massachusetts).

con dos pletinas de acero colocadas en posición horizontal suspendidas de un hilo en el aire en posición descentrada, que se mantiene en equilibrio mediante la colocación de dos pesos de medida colocados en el vértice de la escuadra y otros más pequeños en ambos lados, los cuales van disminuyendo de tamaño a medida que se sitúan más cerca de los extremos. Debido a su posición suspendida en el aire el conjunto de la escuadra y los pesos evidencia la existencia de un fondo gravitatorio presente en la habitación.

El tercer sistema se refiere al campo magnético terrestre, que se pone de manifiesto mediante la disposición de un conjunto de brújulas e imanes sobre el suelo. Sobre una banda amarilla orientada según la dirección norte-sur, dividida en tres fragmentos, se sitúan tres brújulas. La línea atraviesa una circunferencia dibujada con tiza en el suelo sobre la que se colocan seis brújulas y seis imanes enfrentados a estas de forma radial. La brújula situada en el centro de la banda amarilla marca su norte natural, mientras que las que están sobre la circunferencia desvían sus agujas hacia el centro de la circunferencia debido a los imanes que actúan como interposiciones al campo magnético terrestre, desobedeciendo la orientación natural lo que alertaba sobre esa energía presente en la habitación invisible.

El cuarto y último sistema se refiere al tiempo que se manifiesta a partir de la pieza *Tide (Marea)* (1973) [fig. 9], en la que se coloca un plano inclinado con una rueda anclada a tracción a cada lado de una vela encendida, ubicada sobre un pesacartas cuya flecha indicadora se ata mediante unos hilos a las ruedas situadas sobre las cuñas. Se trataba de una variante de las piezas de gravedad en la que se sustituía el peso por una vela que se consume y al consumirse pierde peso provocando que una de las ruedas ascienda y la otra descienda por los planos inclinados, con lo que se hace referencia al tiempo que pasa al subir y bajar las ruedas, a la vez que evidencia lo que supone el consumo o la entropía. Por tanto, además de mostrar la ley de la entropía como un proceso inexorable, a partir de este movimiento ascendente y descendente la pieza hace palpable que la gravedad está sujeta siempre al paso del tiempo.<sup>27</sup>

Al igual que en la obra de Navarro Baldeweg, Takis también trabajó en sus inicios en el CAVS con la visualización de la energía de las corrientes del mar. Él mismo reconocería que, la primera vez que experimentó el poder de esta energía fue en el verano de 1955, durante uno de sus viajes a Venecia, mientras esperaba en un muelle a la llegada de un *vaporetto* que le llevara a la plaza de San Marcos. Observó que aquel muelle lleno de gente se movía con gran intensidad, incluso

<sup>27</sup> Moreno, 2010: 259-268.

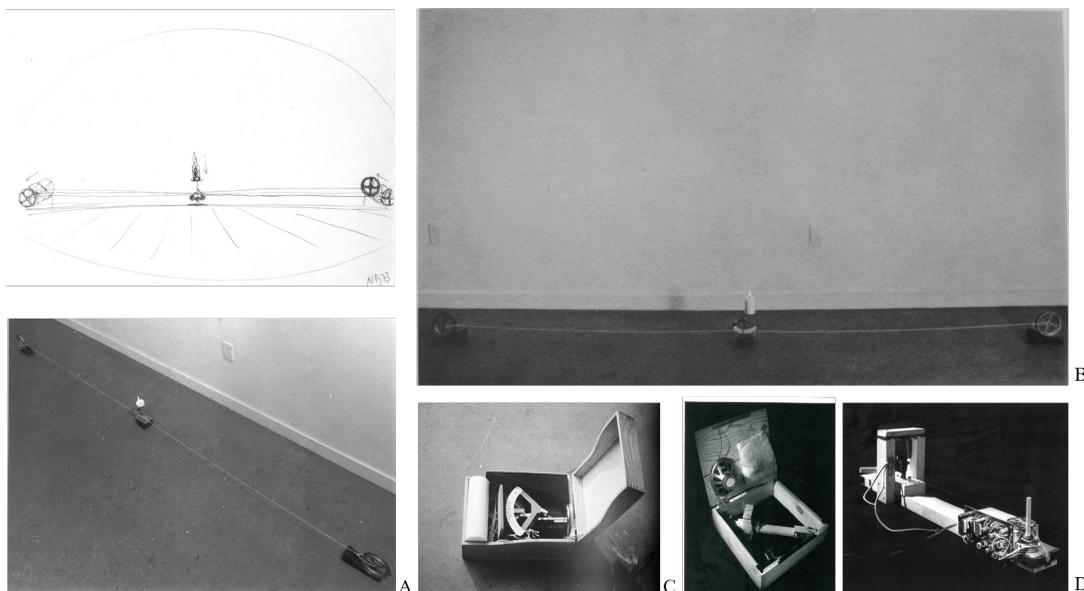


Fig. 9. 9a-c. Juan Navarro Baldeweg, *Tide* (1974). 9d. Paul Earls, Instrumento musical para *Sounding Environment* (1972).  
Fotografías: Nishan Bichajian. (CAVSSC, MIT, Program in Art, Culture & Technology, Cambridge, Massachusetts).

cuando la superficie del agua permanecía aparentemente en calma, lo que ponía de manifiesto de manera más que obvia esta energía latente e invisible.<sup>28</sup> A partir de la observación reveladora de este fenómeno físico comenzó a plantearse el diseño de *Sea Oscillation Hydrodynamics* (1968), una pieza cinética en la que era posible generar electricidad empleando la energía del mar, tras una serie de experimentos en la orilla del Black River, en Hingham Bay en colaboración con el profesor Aien Sonin. En paralelo a esta pieza realizaría *Hommage á Marcel Duchamp* (1968), tras su fallecimiento en octubre de ese mismo año, empleando la energía extraída del mar para generar el movimiento de una rueda de bicicleta, similar a la que empleó Duchamp para *Roue de Bicyclette* (1913). Con estas obras, fruto de una profunda y prolongada meditación sobre fenómenos esenciales que se presentan en la naturaleza, Takis abrió un camino en el CAVS hacia la materialización de estas fuerzas ocultas, en la línea de algunos movimientos artísticos que surgieron entonces a partir de los presupuestos artísticos del dadaísmo y el surrealismo.

La instalación *Interior II* (1974) volvería a montarse en la muestra *Encuentros de Pamplona 1972: Fin de fiesta del arte experimental* que se celebró en el año 2009 en el Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía para mostrar el trabajo de artistas que expusieron obra en el festival de vanguardia internacional *Encuentros de Pamplona celebrados en 1972* [fig. 10].<sup>29</sup> En ella volvemos a ver, como cada uno de los sistemas empleados en la instalación evidencia la existencia de un flujo energético en la habitación: los imanes actúan como interposición al campo gravitatorio, las varillas al flujo de la luz, los pesos al de la gravedad y la vela al discurrir del tiempo, pero además la instalación permite la creación de asociaciones entre los diferentes sistemas. Así, la escuadra y los pesos suspendidos en el aire se mueven proyectando además su sombra sobre el suelo de la habitación, la cual en ocasiones se superpone a las bandas blancas con las varillas y sus sombras arrojadas y en otras al sistema de brújulas e imanes gracias a la luz natural. Al igual que en *Interior I* (1973), la sombra actúa aquí como elemento unificador que da coherencia y unidad al conjunto permitiendo que la instalación se entienda como un todo coherente y no como la suma de una serie

<sup>28</sup> “Varias veces me acerqué a los barcos y traté de detener su movimiento, pero no pude hacerlo. La existencia de una energía invisible latente en el mar era más que obvio”. Kiourktsis, A. (2008), *Oscillation of the Sea, Floater 1*.

<sup>29</sup> Díaz Cuyás/Molins/San Martín/Pardo/Bueno/Benet/Pujals, 2009.

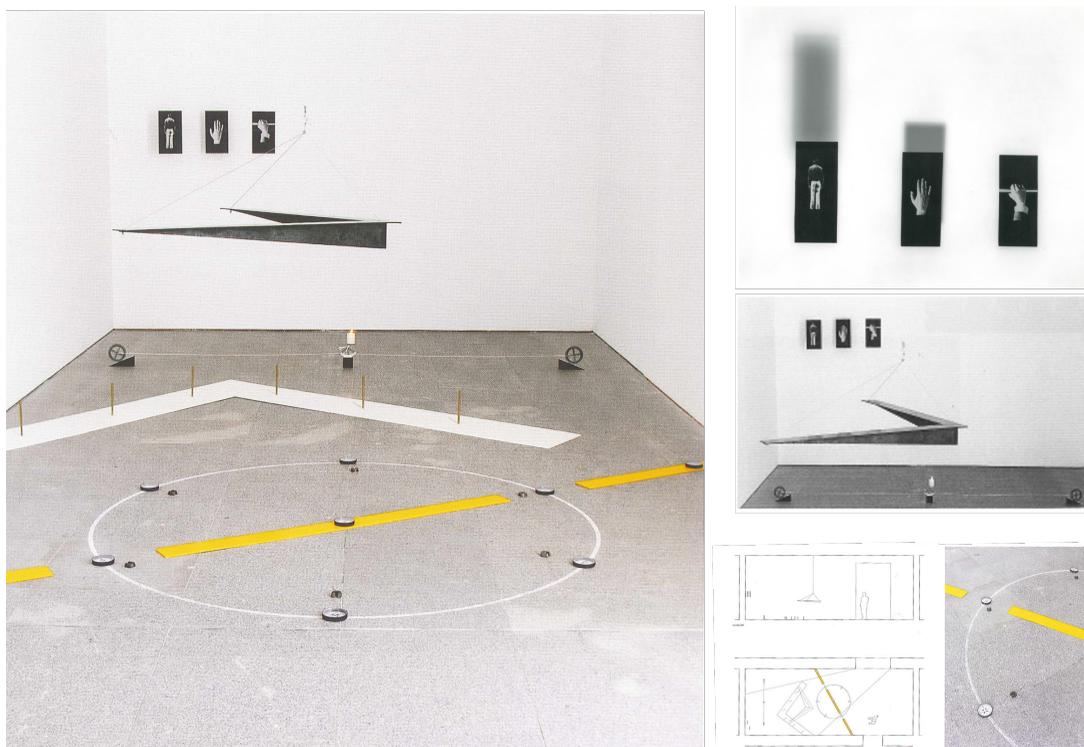


Fig. 10. Juan Navarro Baldeweg, *Interior II* (2009). Instalación para la muestra *Encuentros de Pamplona 1972: Fin de fiesta del arte experimental* que se celebró en el Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía.

de piezas independientes. Tal y como muestran las fotografías del interior, a través de la sombra se produce la intersección entre los cuatro sistemas activados, haciendo evidente la relación entre las varillas, las brújulas y los pesos con relación al tiempo; vinculando luz, gravedad, magnetismo y tiempo a partir de la interposición combinada de estas piezas en los flujos energéticos presentes en la habitación: la banda blanca permite materializar la luz en forma de sombra, la escuadra facilita la apreciación de un fondo gravitatorio allí presente, las brújulas manifiestan la existencia de un campo gravitatorio y la vela pone de manifiesto el discurrir del tiempo.

Junto con estas piezas y al igual que hiciera en el primer interior, Navarro Baldeweg tratará de añadir a la activación de estas variables esenciales (luz, gravedad, magnetismo y tiempo) que considera como pasivas, una variable activa, a través de la presencia de la condición orgánica del hombre sobre el ámbito de la habitación. Para ello, en una de las paredes de la sala y a la altura de los ojos del espectador situará una pieza de sombra en la que se aprecian las tres fotografías que aparecían sobre una superficie horizontal en el primer interior y que ilustraban la figura de una persona de espaldas de pie, el dorso de una mano y la imagen de una mano en el acto de agarrar una barra. En este caso, las imágenes se colocan sobre la pared de tal modo que la sombra que ellas mismas producen sea similar a la que produciría el cuerpo sobre una superficie horizontal, la mano sobre una vertical y la ausencia de sombra al agarrar un objeto. Así, la primera genera una sombra larga y de bordes difusos, la intermedia arroja una sombra más corta y nítida y finalmente la tercera no proyecta ninguna sombra, representando la ausencia de sombra al cerrar la mano en torno a un objeto. Con esta pieza, se evidencia la capacidad del cuerpo humano para participar en la activación de energías latentes en el espacio; por un lado, haciendo palpable su presencia al interponerse en el flujo de la luz para dejar la huella de su sombra y, por otra parte, a través de su gestualización, en el que hay implícito un lenguaje de las sombras que a través de estas piezas quedan impregnadas sobre el medio físico que le rodea. En conjunto, este “jardín de objetos alude a un sistema de coordenadas —luz, gravedad, magnetismo y tiempo— que activa señales de esas

variables. Nos proporciona un cuadro complejo y abierto en el que acomodar nuestro cuerpo y también un marco para el fluir de los pensamientos”.<sup>30</sup>

## Conclusiones

El análisis de *La columna y el peso* (1973) y las piezas de gravedad y equilibrio que surgieron a partir de esta y que terminarían agrupándose en la instalación *Interior II* (1974), en paralelo a las obras realizadas por los residentes del CAVS en aquellos años de experimentación, nos ha permitido comprender algo más sobre los mecanismos de activación del medio ambiente empleados por Juan Navarro Baldeweg. La activación de las energías latentes al medio físico se produce, en su obra, a partir de sencillas actuaciones sobre el entorno, con la intención de construir un espacio dentro de la entidad física de una habitación vacía, que representa la exteriorización de su espacio mental y tiene como objetivo investigar la proyección de ciertos procesos de ideación sobre el mundo físico, haciendo visible la correspondencia entre un espacio interior, en el que tienen lugar los procesos creativos y la realidad física que nos rodea.<sup>31</sup> Este espacio se configura con una serie de piezas, que activan variables del entorno, como se puede ver en las primeras piezas de sonido analizadas en el artículo, que Navarro Baldeweg realizó en paralelo a los ámbitos sonoros realizados por otros *fellows* del CAVS, que terminarían dando lugar a las piezas de suelo, conocidas posteriormente como piezas de gravedad y magnetismo. Estas planteaban la activación del campo gravitatorio y los campos magnéticos presentes de manera permanente en el medio físico, a partir de una serie de signos mínimos que hacían visibles dichas energías naturales.

A la instalación *Interior II* (1974) le seguirían tres interiores más, que le permitirían sintetizar las variables aquí analizadas de manera sistemática y explorar algunas variables más, ayudándole a vislumbrar una serie de categorías en las que agruparía su trabajo a partir de entonces, que denominaría variables esenciales, que resumirían los intereses más relevantes que había estado explorando durante su etapa americana y avanzarían el curso que iba a seguir su trabajo en años posteriores. Ya en estas primeras piezas analizadas, se puede apreciar el deseo de dar testimonio de unas variables o dimensiones esenciales, entendidas como ingredientes del medio físico o inherentes a la naturaleza de cada individuo,<sup>32</sup> la cuales más adelante denominaría luz, gravedad, horizonte y mano y cuya exploración sería desde entonces, la motivación que guiaría su trabajo a lo largo de su trayectoria profesional.

## BIBLIOGRAFÍA

- Amacher, Maryanne (2010): *Maryanne Amacher: City Links Booklet*. Stuttgart: Goethe-Institut.
- Andersen, Wayne (1969): *Takis, evidence of the Unseen*. Cambridge, Massachusetts: MIT Press.
- Díaz Cuyás, José/Molins, Patricia/San Martín, Francisco Javier/Pardo, Carmen/Bueno, Pepa/Benet, Vicente/Pujals, Esteban (2009): *Encuentros de Pamplona 1972: Fin de fiesta del arte experimental*. Madrid: Museo Nacional de Arte Reina Sofía.
- Kepes, György (1976): “Idea, Trial Sketches for Boston Harbor”. En: *You are Here, Boston Celebrations. Environmental Art*. Boston: Center for Advanced Visual Studies, Institute of Contemporary Art.
- Lorenzo, Covadonga (2017): “La influencia de Györg Kepes en la obra temprana de Juan Navarro Baldeweg realizada en el Center for Advanced Visual Studies del MIT (1971-1975)”. En: *Ra Revista de Arquitectura* 19, Universidad de Navarra, pp. 67-78. <https://doi.org/10.15581/014.19.67-78>
- Lorenzo, Covadonga (2021): “El estudio de Juan Navarro Baldeweg en el CAVS (1973), un pasaje hacia el espacio imaginario en su obra temprana”. En: *Rita\_ revista indexada de textos académicos*, 15, Madrid, pp. 144-151.

<sup>30</sup> Navarro Baldeweg, 2007: 140.

<sup>31</sup> Navarro Baldeweg, 2003.

<sup>32</sup> Navarro Baldeweg, 2005.

- Moreno, Ignacio (2010): "Geografía de un mapa mental: la experiencia de Juan Navarro Baldeweg en el MIT, 1971-1975". En: *Actas del Congreso Internacional: Viajes en la transición de la arquitectura española hacia la modernidad*, Universidad de Navarra, pp. 259-268.
- Moreno, Ignacio (2021). "Huellas de Intención". En: *Archivo Lafuente*. <https://archivolafuente.com/historia/huellas-de-intencion/> [Consulta: 27/05/2022]
- Navarro Baldeweg, Juan (1975a): *El medioambiente como espacio de significación*. Madrid: Fundación Juan March.
- Navarro Baldeweg, Juan (1975b): "Juego normal". En: Garnería, José/Amón, Santiago (eds): *Pintores Constructivistas Españoles*. Madrid: Centro Difusor de Arte.
- Navarro Baldeweg, Juan (2000a): "Conversación de Juan Navarro Baldeweg con Juan José Lahuerta". En: Beltramini, G./Croset, P. A. (eds): *Juan Navarro Baldeweg. Risonanze di Soane*. Vicenza: Centro Internazionale di Studi di Architettura Andrea Palladio.
- Navarro Baldeweg, Juan (2000b): *Navarro Baldeweg. La caja de resonancia*. Madrid: Galería Marlborough.
- Navarro Baldeweg, Juan (2001): *Juan Navarro Baldeweg*. Madrid: Tanais Ediciones.
- Navarro Baldeweg, Juan (2003): *El horizonte en la mano*. Madrid: Real Academia de Bellas Artes de San Fernando.
- Navarro Baldeweg, Juan (2005): "Omaggio a Gyorgy Kepes". En: *Lotus International*, Italia, p.125.
- Navarro Baldeweg, Juan (2007): *Juan Navarro Baldeweg. Una Caja de Resonancia*. Barcelona: Editorial Pre-textos, Colegio de Arquitectos de Cataluña.
- Navarro Baldeweg, Juan (2013). "La luz es el tema (Entrevista de Óscar Linares)". En: *Revista Diagonal*, 43, Madrid, p. 34.
- Tucker, William (1974): *The Language of Sculpture*. Londres: Thames and Hudson.
- Tucker, William (1975): *The Condition of Sculpture*. Londres: Arts Council of Great Britain, Hayward Gallery.

Fecha de recepción: 17-I-2022

Fecha de aceptación: 24-V-2022