

El tiempo en la obra de Juan Navarro Baldeweg

Time in the work of Juan Navarro Baldeweg

Fernando Espuelas

Investigador independiente

ORCID: 0000-0002-1175-7514

Traducción Translation Cristina Sarasola, Pablo Saiz Buck

DOI: <https://doi.org/10.31921/constelaciones.n11a5>

Palabras clave **Keywords**

Tiempo en el arte, suspensión, simultaneidad, instante, circularidad, Juan Navarro Baldeweg

[Time in art, suspension, simultaneity, instant, circularity, Juan Navarro Baldeweg](#)

Resumen

Los artistas transfieren tiempo en sus obras, pero cada uno lo hace de distinta forma. Puede ser el tiempo histórico del suceso que reconstruye, o el tiempo fugaz de la hora del día en que se pintó, puede reflejar la velocidad con que se realizó el cuadro, o manifestar el tiempo transcurrido desde que se acabó la obra. Formas de tiempo que involucran la memoria o la materia. Con estas u otras modalidades de tiempo, los artistas manifiestan sus intenciones. Juan Navarro Baldeweg alude en su obra al tiempo de manera muy personal. Este ensayo ha explorado esas modalidades de tiempo que operan tanto en la obra artística como arquitectónica. Como método de análisis se elige la asociación con otras obras de autores de épocas diversas que presentan similares intereses en la creación, aunque con lenguajes dispares. Por último, se confía en la palabra como herramienta de exploración y síntesis.

Abstract

Artists always transfer time in their works, but each one does it in his or her own different way. It might be the historical time of the event that it reconstructs, or the fleeting time that corresponds to the moment of the day in which it was painted, or it may reflect the speed with which the painting was completed, or express the time that has elapsed since the work was finished. Ways of time that involve memory or matter. With these or other ways of time, artists manifest their intentions. Juan Navarro Baldeweg manages in his work issues that involve time in a very personal manner. This essay has explored the various ways in which time operates in both artistic and architectural works. The method of analysis chosen involves comparing the work in question with other works by authors from different eras who share similar creative interests, despite using different languages. Finally, words are relied upon as a tool for exploration and synthesis.

Solo ahora existe. Para Basho el mundo cabe en un *haiku*. Cualquier cosa es todas las cosas, cualquier instante contiene el pasado y el futuro a condición de ignorarlos. Imaginemos el tiempo antes del tiempo. El tiempo aún no sometido a la memoria, el tiempo arcaico, pura extensión, el *temp* indoeuropeo que significaba expandir, extender. (1) El tiempo que pintó Soami en el Paisaje de las cuatro estaciones sobre una longitud de casi quince metros de papel, y que luego supo condensar en el pequeño/inabarcable jardín de Ryoan-ji.

La obra de Juan Navarro Baldeweg centrifuga la experiencia estética del espectador desde la mente a los ojos, a la mano, al oído, al propio cuerpo como objeto grávido. Esto supone apelar a un tiempo que no es lineal ni cronológico: un tiempo blanco, deshabitado de sucesos, un tiempo en el que aún no deseamos y que tal vez no merecemos. Un tiempo al que no se pierde de vista, que no ronda por detrás ni se esconde en las crónicas. Un tiempo indisolublemente unido al espacio y a la gravedad, no a la biografía. “El tiempo de los filósofos no existe”, decía Einstein en su controversia con Bergson. (2)



Fig. 1. Gian Lorenzo Bernini. *Éxtasis de Santa Teresa*, 1647-1652. Santa Maria della Vittoria, Roma.

De modo que el tiempo resulta útil como observatorio de los versátiles desplazamientos perceptivos que se dan en la obra de Juan Navarro y que, más allá de la sinestesia, se convierten en poderosas operaciones *transensoriales*. Se trata de hacer simultáneo lo consecutivo, visible lo latente; en definitiva, se trata de traducir el tiempo al espacio, de *cromatizar* el instante. O de convertir el tiempo cronológico en tiempo meteorológico, la historia en estratigrafía, los sucesos en color.

Suspensión. Sentir placer supone dejar el mundo en suspenso. Entrar en éxtasis o salir de lo inmediato poseídos por el placer. El de Teresa de Ávila lo supo imaginar Bernini (Fig. 1) en mármol Juan Navarro elige suspender esa fuerza tenaz que es la acción de la gravedad en todo un repertorio de obras y explorar así una forma primigenia de éxtasis, de parada del tiempo.

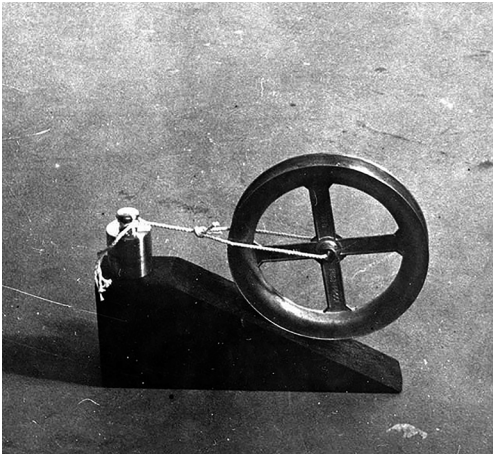
Algunas de sus piezas de gravedad manifiestan la quietud inquietante de un equilibrio inestable, otras contradicen la lógica del peso, y otras desvarían

Only now exists. For Basho, the world fits into a haiku. Anything is all things, any instant contains the past and future, as long as they are ignored. Let us imagine time before time. Time which is not yet subject to memory, the archaic time, pure extension, the Indo-European temp that meant expand, extend. (1) Time that Soami painted in the Landscape of the Four Seasons on a length of almost fifteen meters of paper, and then knew how to condense into the small/ungraspable garden of Ryoan-ji.

The work of Juan Navarro Baldeweg spins the aesthetic experience of the viewer from the mind to the eyes, to the hand, to the ear, to the body as a gravid object. This implies appealing to a time that is not linear or chronological: a blank time, uninhabited by events, a time in which we do not yet desire and that we may not deserve. A time that is not lost sight of, that does not roam behind or hide in chronicles. A time that is inseparably linked to space and gravity, not to biography. “The time of philosophers does not exist,” Einstein said in his controversy with Bergson. (2)

So time proves to be useful as an observatory of the versatile perceptual shifts that occur in the work of Juan Navarro and that, beyond synesthesia, become powerful *trans-sensory* operations. It is about making consecutive things simultaneous, latent things visible; in short, it is about translating time into space, *chromatizing* the instant. Or about converting chronological time into meteorological time, history into stratigraphy, events into color.

Suspension. Feeling pleasure implies leaving the world on hold. Going into ecstasy or leaving the immediate behind, possessed by pleasure. Bernini knew how to imagine Teresa of Avila's in marble for. (Fig. 1) Juan Navarro chooses to sus-



en su apoyo. Cómo no recordar al niño que pinta Chardin mientras contempla el prodigio del castillo de naipes que acaba de construir con aliento contenido. (Fig. 2) Asimismo, las piezas de gravedad de Baldeweg son como juguetes para niños, para niños recatados que observan sin atreverse a tocar.

Fig. 2. Izquierda: Juan Navarro Baldeweg. *Rueda y pesa*, 1973. Derecha: Jean Simeon Chardin. *Castillo de naipes*, 1740. National Gallery, Londres.

Juan Navarro elige cosas muy sencillas para manifestar el juego con la gravedad: ruedas metálicas, cordeles y pesas. También objetos trucados, bloques de madera y aros de oro que contradicen la homogeneidad de su aspecto (tú también, oro, siempre tan sincero). Objetos trucados como los de un prestidigitador, pero que están ahí quietos en el prodigio, sin desaparecer en un *visto y no visto*.

Detener un vaivén es lo más efectivo para dejar el tiempo en suspenso. Detener un columpio en lo alto o dejar piezas de madera perplejas en su equilibrio. (Fig. 3) El hierro, contrariado; la madera, enfadada en su testarudez; el oro, cuestionado en su valor. Las *piezas de gravedad* son de

pend that tenacious force of the action of gravity in a repertoire of works and thus explore a primordial form of ecstasy, of stopping time.

Some of his gravity pieces manifest the unsettling stillness of an unstable balance, others contradict the logic of weight, and others rave in their support. How not to remember the child painted by Chardin while contemplating the prodigious tower of cards that he has just built withholding breath. (Fig. 2) Similarly, Baldeweg's *gravity pieces* are like toys for children, for shy children who watch without daring to touch.

Juan Navarro chooses very simple things to demonstrate the play on gravity: metal wheels, strings, and weights. Also, trick objects, wooden blocks, and gold rings that contradict the homogeneity of their appearance (you too, gold, always so sincere). Trick objects like those of an illusionist, but that are there still in the wonder, without disappearing in the *blink of an eye*.

Detaining a swinging motion is the most effective way of suspending time. Stopping a swing at the top or leaving wooden pieces perplexed in their balance. (Fig. 3) Iron, contradicted; wood, angry in its stubbornness; gold, questioned in its value. The *gravity pieces* are for indoors, where the attraction of the earth is not distracted by the wind or altered by the rain.

It has been said that sculpture should forget the stone from which it came. And this also applies to architecture. The monolithic dome of the Mausoleum of Theodoric in Ravenna has forgotten the rock from which it was extracted on the

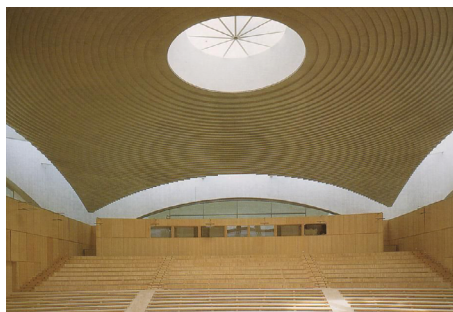
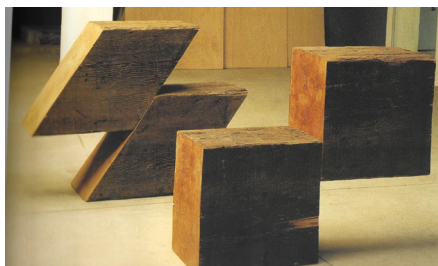
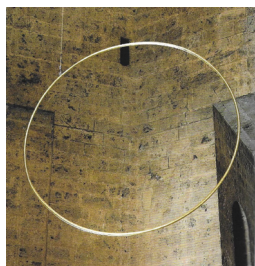


Fig. 3. Izquierda: Juan Navarro Baldeweg. *Aro de oro*, 1999. Derecha: Juan Navarro Baldeweg. *Prismas I y II*, 1999.

Fig. 4. Izquierda: Juan Navarro Baldeweg. Palacio de Congresos de Salamanca. Derecha: Nello Aprile, Cino Calcaprina, Aldo Cardelli, Mario Fiorentino, Giuseppe Perugini. Fosse Ardeatine, 1944-47. Roma.

interior, donde la atracción de la tierra no se distrae con el viento ni se altera con la lluvia.

Se ha dicho que la escultura debe olvidar la piedra de la que procede. Y también vale para la arquitectura. La cúpula monolítica el Mausoleo de Teodorico en Rávena ha olvidado la roca de la que fue extraída al otro lado del Adriático, no lejos de Duino, donde Rilke compuso sus *Elegías*. La cúpula del Palacio de Congresos de Salamanca aparece como una ingente masa suspendida en luz que levita sobre el patio de butacas. La percepción de lo inverosímil, al ver flotando tan formidable pieza, cambia memoria por materia, desactiva la historia que marca esta ciudad. (Fig. 4)

other side of the Adriatic, not far from Duino, where Rilke composed his *Elegies*. The dome of the Congress Palace in Salamanca appears as a huge mass suspended in light that levitates over the seating area. The perception of the unlikely, when seeing such a formidable piece floating, exchanges memory for matter, deactivates the history that marks this city. (Fig. 4)

Inducing the misconception that a building weighs nothing, that is, pretending that architecture is shown as something prodigious, is not uncommon. Le Corbusier made us see the roof floating inside the chapel of Ronchamp. The monument of *Le Fosse Ardeatine* is particularly moving: the large stone mass separated from the crypt by a crack of light seems to stop the unbearable time on the heroes it protects. (3) However, the suspended elements in Juan Navarro's architecture do not make symbolic references, nor are they loaded with sorrowful events, they are intransitive: they simply show what should weigh suspended, that is, matter has been given a safe-conduct to evade gravity.

Simultaneity. Einstein, in coherence with his theory, denied simultaneity, but the city denies it in an obstinate manner. The city is the most appropriate environment to perceive simultaneity. Piet Mondrian painted it masterfully. In *Broadway Boogie-Woogie*, he represents multiple urban events through the alignment of minimal fragments of primary colors in a fascinating cartography, expressive and abstract.

Juan Navarro in many of his paintings displays different fields within the same spatial area, in each of them something is happening, something different from what is happening in the adjacent one. The *Roman houses* show juxtaposed rooms.

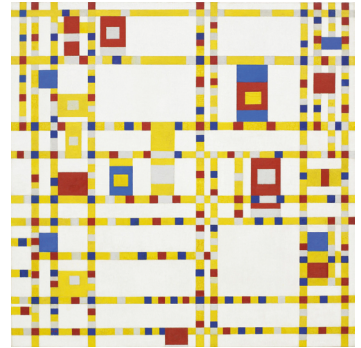
Inducir al equívoco de que un edificio no pesa, es decir, pretender que la arquitectura se muestre como algo prodigioso, no es infrecuente. Le Corbusier hizo que viéramos flotando la cubierta en el interior de la capilla de Ronchamp. Resulta especialmente conmovedor el monumento de *Le Fosse Ardeatine*: la gran mole pétreo separada de la cripta por una rendija de luz parece detener el tiempo insoportable sobre los héroes que protege. (3) Sin embargo, los elementos suspendidos en la arquitectura de Juan Navarro no hacen alusiones simbólicas, ni van cargados de efemérides luctuosas, son intransitivos: simplemente lo que debería pesar se muestra suspendido, o sea, a la materia le ha conferido un salvoconducto para eludir la gravedad.

Simultaneidad. Einstein, en coherencia con su teoría, negó la simultaneidad, pero la ciudad se lo desmiente de manera contumaz. La ciudad es el ámbito más adecuado para percibir lo simultáneo. Piet Mondrian lo pintó magistralmente. En *Broadway Boogie Woogie* representa los múltiples acontecimientos urbanos mediante la alineación de mínimos fragmentos de colores primarios en una fascinante cartografía, expresiva y abstracta.

Juan Navarro en buena parte de sus cuadros dispone campos distintos dentro de un mismo recinto espacial, en cada uno de ellos algo está pasando, algo diferente de lo que sucede en el contiguo. Las casas romanas muestran habitaciones yuxtapuestas. Cada una enseña un interior diferente: se entreven siluetas recortadas contra un fondo solar, pámpanos, un desnudo en la oscuridad... Al fin, la casa y el desnudo siempre son promesas de felicidad. (Fig. 5)

En los paisajes, como en las casas romanas, todo lo que aparece es simultáneo. Juan Navarro al pintarlos establece códigos móviles para desplegar los accidentes geográficos y los incidentes meteorológicos, pero también para hacer visibles las distintas regiones del aire, su densidad, su imperceptible resistencia. Josep Plá, excepcional degustador de brisas, estaría satisfecho al saber que las múltiples texturas del aire que él expresaba con palabras, pueden ser pintadas. (Fig. 6)

Fig. 5. Arriba: Piet Mondrian. *Broadway Boogie Woogie*, 1943. MoMA, Nueva York. Abajo: Juan Navarro Baldeweg. *Casa romana del desnudo*, 1985.



Each one shows a different interior: silhouettes are glimpsed against a solar background, vine leaves, a nude in the darkness... In the end, the house and the nude are always promises of happiness. (Fig. 5)

In the landscapes, as in the Roman houses, everything that appears is simultaneous. Juan Navarro establishes mobile codes when painting them to unfold geographical accidents and meteorological incidents, but also to make visible the different regions of the air, its density, its imperceptible resistance. Josep Pla, an exceptionally fond of breezes, would be satisfied to know that the multiple textures of the air that he expressed with words, can be painted. (Fig. 6)

“For a suspected world, / concrete and virgin behind, / I keep my eyes open” says Pedro Salinas. (4) Juan Navarro sees the world in the same way: he has expanded the field of landscape painting by depicting both the visible and the invisible, by revealing what reality usually keeps hidden.

Following a long tradition, art has simultaneously represented different events that occurred at different times on the same stage. I notice to the mastery with which Ghiberti, at the doors of the Florence Baptistery, shows that the same pine trees and the same mountain serve as a background for both the appearance of the three travelers, the angels from whom Abraham receives divine instructions, and the subsequent scene in which another angel stops Abraham's knife and saves Jacob from the sacrifice. And we see both scenes as simultaneous because they share the same space. Juan Navarro performs similar operations regardless of anecdotes and subjects. Already in one of his first exhibitions, at the

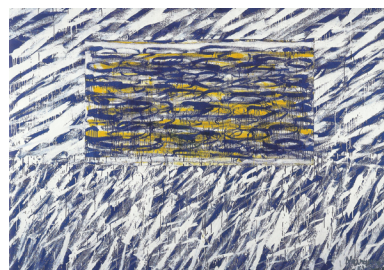
“Por un mundo sospechado, / concreto y virgen detrás, / llevo los ojos abiertos” dice Pedro Salinas. (4) Juan Navarro ve el mundo de la misma manera: ha expandido el campo del paisaje al pintar tanto lo visible como lo invisible, al desvelar lo que la realidad habitualmente se guarda.

Siguiendo una larga tradición, el arte ha representado simultáneamente en el mismo escenario distintos hechos sucedidos en distintos momentos. Me fijo en la maestría con que Ghiberti, en las puertas del Baptisterio de Florencia, muestra que los mismos pinos y el mismo monte sirven de fondo tanto a la aparición de los tres viajeros, los ángeles de los que recibe Abraham las instrucciones divinas, como la posterior escena en la que otro ángel detiene el cuchillo de Abraham y salva a Jacob del sacrificio. Y ambas escenas las vemos como simultáneas porque comparten el mismo espacio. Juan Navarro realiza operaciones similares prescindiendo de anécdotas y de sujetos. Ya en una de sus primeras exposiciones, en la galería Edurne, presentaba cuadros en los que se superponen acciones pictóricas diferentes con clara intención de contrastarse. (Fig. 7)

Los estratos que aparecen en un corte del terreno son historia telúrica, tiempo hecho espacio. En *La carga de la caballería roja* de Malévich los cascos de los caballos activan la tierra con su golpeo y encienden colores vivos en los estratos del terreno sobre el que cabalgan. Juan Navarro no pinta el subsuelo, pero sí refleja fenómenos similares a los que lo han conformado: lo fluido

Fig. 6. Juan Navarro Baldeweg. *Paisaje con aire cuadrado*, 1991.

Fig. 7. Centro: Lorenzo Ghiberti. *Puertas del Paraíso del Baptisterio del Duomo de Florencia*, 1425-52. Derecha: Juan Navarro Baldeweg. *Sin título*, 1963.



Edurne gallery, he presented paintings in which different pictorial actions are superimposed with the clear intention of contrasting them. (Fig. 7)

The strata that appear in a cut of the terrain are back-to-nature history, time made space. In Malevich's *The Charge of the Red Cavalry*, the horses' hooves activate the earth with their blows and ignite vivid colors in the strata of the terrain on which they ride. Juan Navarro does not paint the subsoil, but he does reflect phenomena similar to those that have shaped it: the fluid (vertical) becomes solid (horizontal), as the eruption of volcanic lava is later poured to finally become stone. (Fig. 8)

In architecture, his project for the Blois theater presents on the outside the material correspondence of the simultaneous actions that take place at different heights, and he does so by means of layers, each one made of its own material. The lowest is opaque and hides the spectators immersed in the representation; the next one is translucent and through it the silhouettes of the stagehands moving in the backstage can be perceived; the upper one is already transparent, and corresponds to the restaurant-viewpoint; from there, visitors discover the landscape. (Fig. 9)

In his project for the Charles River, the sun unfolds in the water: at each point of its trajectory it is replicated by two buoys that emit their own sunlight carried by fiber optics. (Fig. 10) The sun doubles, as Borges doubles in the story *The other* (5). Borges is sitting on a bench on the edge of that same Charles River. The contemplation of the water is interrupted by a

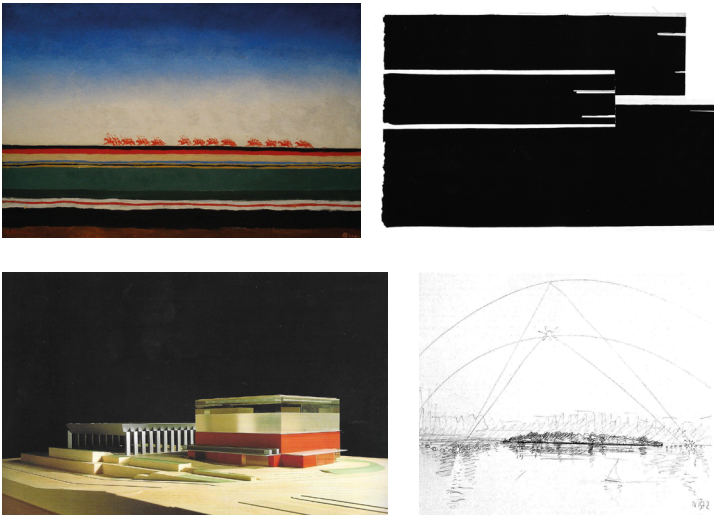


Fig. 8. Izquierda: Kazimir Malévich. *La carga de la caballería roja*, 1932. Museo Estatal Ruso, San Petersburgo. Derecha: Juan Navarro Baldeweg. Sin título, 1963. Fig. 9. Juan Navarro Baldeweg. Proyecto para centro de espectáculos. Blois, 1991. Fig. 10. Juan Navarro Baldeweg. Proyecto de reloj de sol para el Charles River, 1972

(vertical) se hace sólido (horizontal), como la erupción de lava volcánica es luego colada para terminar siendo piedra. (Fig. 8)

En arquitectura, su proyecto para el teatro de Blois presenta en el exterior la correspondencia material de las acciones simultáneas que se dan a distintas alturas, y lo hace mediante estratos, cada uno de un material propio. El más bajo es opaco y oculta a los espectadores sumidos en la representación; el siguiente es translucido y se podrían percibir a su través las siluetas de los tramoyistas moviéndose sobre las bambalinas; el superior es ya transparente, y corresponde al restaurante-mirador; desde allí los visitantes descubren el paisaje. (Fig. 9)

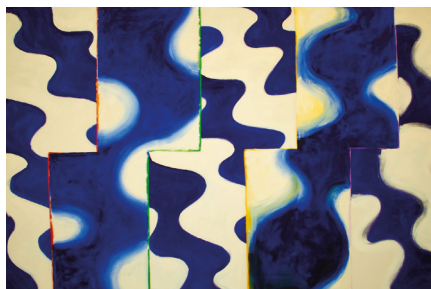
En su proyecto para el río Charles, el sol se desdobra en el agua: en cada punto de su trayectoria es replicado por dos boyas que emiten la propia luz

young Borges who sits on the same bench that for him is on the edge of Lake Geneva. Both talk through time, as the buoy and the sun do, in Juan Navarro's piece, through the space between the sky and the water.

Juan Navarro has painted rivers upon rivers, the intersection of currents of different courses that intersect without altering their color or wave. Cordial rivers that coexist without interference on the same bed, on the same canvas. I cannot stop admiring this marvel of conjectural physics. (Fig. 11)

Both in the piece *Houses on the edge of a canal* and in the project for the House for Schinkel, the gable ends of the buildings, arranged in a circle, are duplicated in the water. The gables are the same in shape and diverse in matter and color, but when reflected on it they are vibrant shapes and textures unified in their reflection on the liquid surface. Again, the contrast between what is happening in the air and what is returned by the water. Nothing alters the relationship that the houses maintain, or their face, with the water. (Fig. 12) The circle is oblivious to novelty. Like Narcissus multiplied, nothing distracts the love produced by what looks similar yet is not the same.

The moons is another of the works in which Juan Navarro shows simultaneity in a circular layout. In them, solid and passive elements are arranged to participate in actions inherent to energy. The moons, in their different phases, are immersed in sunlight: an incessant red, as inescapable as gravitation, a red that extends and erases the shape of the sun itself, lique-



solar transportada por fibra óptica. (Fig. 10) Se duplica el sol, como se duplica Borges en el cuento El otro. Borges está sentado en un banco al borde de ese río Charles. (5) La contemplación del agua la interrumpe un Borges joven que se sienta en ese mismo banco que para él está al borde del lago de Ginebra. Ambos conversan a través del tiempo, como la boya y el sol lo hacen, en la pieza de Juan Navarro, a través del espacio comprendido entre el cielo y el agua.

Juan Navarro ha pintado ríos sobre ríos, la intersección de corrientes de diverso curso que se cruzan sin alterar su color ni su onda. Ríos cordiales que conviven sin interferencia en el mismo lecho, en el mismo lienzo. No puedo dejar de admirar este prodigio de física conjetural. (Fig. 11)

Tanto en la pieza Casas al borde de un canal como en el proyecto de la Casa para Schinkel, los hastiales de los edificios, dispuestos en círculo, se duplican en el agua. Los hastiales son iguales en forma y diversos en materia y color, pero al reflejarse sobre ella son formas y texturas vibrantes unificadas en su reflejo sobre la superficie líquida. De nuevo el contraste entre lo que se da en el aire y lo que devuelve el agua. Nada altera la relación que mantienen las casas, o su rostro, con el agua. (Fig. 12) El círculo es ajeno a la novedad. Como Narciso multiplicado, nada distrae el amor producido por lo que parece lo mismo y no es igual.

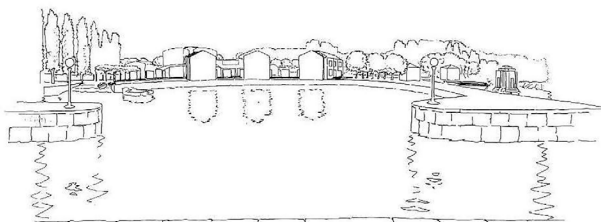


Fig. 11. Juan Navarro Baldeweg. *Olas*, 2012.
 Fig. 12. Juan Navarro Baldeweg. Proyecto de Casa para Karl Friedrich Schinkel, 1979.

fied to be a luminous invasion. In the concurrent moons, only the preserved sectors of the light appear blue in a contrast that is irritating to the retina. (Fig. 13)

Instant. The use of intense and satin colors excludes any eventuality unrelated to the action of painting. I refer to the landscapes of Juan Navarro. The *only now exists* is shown through *only color exists*. The landscape is born from an epiphany produced by sunlight finding the different ruggedness of the geography in its path. Light of dawn on the hill, light that filters through the treetops, light that outlines the mountains, light that marks the furrows in the earth, light that points to a house in the distance, light that pierces the raindrops under imperfect clouds. (Fig. 14)

Cezanne does not see nature in transience, as the impressionists do, but slowly deciphers it. Juan Navarro's landscapes only record moments. There is nothing in them but transience: a cloud and its shadow, a ray of sun that breaks at dawn, the wind that moves the branches of a tree, the first flakes of snow. That which happens at that moment, in that place. But the invitation to see these paintings as painting-painting is immediately accepted: dense strokes that show the gesture, strong colors that contrast and activate, stilled extensions as a background and that suddenly stretch out as figures. *Art happens*, concludes Whistler.

Therefore, the contemplation of these paintings induces a perceptive oscillation: they are landscapes with unctuous primordial signs, and that is how we perceive them from the start, but at the same time they are fertile surfaces in which

Las lunas es otra de las obras de en la que Juan Navarro muestra la simultaneidad en una disposición circular. En ellas, elementos sólidos y pasivos se disponen para participar en acciones inherentes a la energía. Las lunas, en sus distintas sus fases, están inmersas en luz solar: un rojo incesante, tan ineludible como la gravitación, un rojo que se extiende y borra la forma del propio sol, licuado para ser invasión luminosa. En las lunas concurrentes, apenas los sectores preservados de la luz se muestran azules en un contraste que resulta irritante para la retina. (Fig. 13)

Instante. El uso de colores intensos y satinados excluye cualquier eventualidad ajena a la acción de pintar. Me refiero a los paisajes de Juan Navarro. El *solo ahora existe* se da a través de *solo el color existe*. El paisaje nace de una epifanía producida por la luz solar al encontrar a su paso los distintos accidentes de la geografía. Luz del amanecer en el collado, luz que se filtra entre la copa de los árboles, luz que perfila las montañas, luz que marca los surcos en la tierra, luz que señala una casa en la lejanía, luz que traspasa las gotas de lluvia bajo un nublado imperfecto. (Fig. 14)

Cezanne no ve la naturaleza en la fugacidad, como hacen los impresionistas, sino que la descifra lentamente. Los paisajes de Juan Navarro solo registran



Fig. 13. Juan Navarro Baldeweg. *Las lunas*, 1980.
Fig. 14. Juan Navarro Baldeweg. *Viento y lluvia*, 1986.

texture and color act in all their splendor, as if the first and third days of Creation were interchangeable. So that the eye is recreated in a jubilant chaos of light, of color, and at the same moment it is in a newborn landscape. (Fig. 15)

Nothing more natural than a dragon as seen by Juan Navarro. If we have said before that in his paintings he translates chronological time into meteorological time, in the series of dragons meteorological time is confused with the timeless time of fantasy. The dragon is the instant child of the thundering copulating clouds. The dragon is a traveling and generous ecstasy. The dragon has all the colors that those who sleep lend it, the colors of dreams dye it to make it radiant. And this is how Juan paints the dragons. (Fig. 16)

In later series, light breaks into the painting round and in pairs, like sudden, dazzling spotlights, greedy for white. Light that is an alarming and also stunning, absence. We then see hints that the white was liquid just as it assaulted the canvas. In another variant, a similar light, white and thick, is the halo of a star that is being born and in whose center a spectrum of colors reveals its identity.

There is also an instantaneous architecture that Juan Navarro understands as a soundbox and this expression is for him a primary way of describing architecture. Architecture that becomes music and lasts the moment it is heard: "The house is lived in, is touched, produces sound and sings. Aalto's Villa Mairea is a guitar, which the users strum; the Smithsons' Yellow House is like a cluster of tubular bells hanging like a bunch of grapes from the nearby tree, swaying and ringing

instantes. No se encuentra en ellos sino fugacidad: una nube y su sombra, un rayo de sol que despunta al amanecer, el viento que mueve los ramos de un árbol, los primeros copos de nieve. Aquello que sucede en ese momento, en ese lugar. Pero inmediatamente se acepta la invitación a ver esos cuadros como pintura-pintura: trazos densos que muestran el gesto, colores fuertes que contrastan y se activan, extensiones aquietadas como fondo y que de pronto se estiran como figuras. El *arte sucede*, concluye Whistler.

Por tanto, la contemplación de estas pinturas induce a una oscilación perceptiva: son paisajes con untuosos signos primigenios, y así los percibimos de entrada, pero al mismo tiempo son fecundas superficies en las que la textura y el color actúan en todo su esplendor, como si el primer y el tercer día de la Creación fuesen intercambiables. De manera que el ojo se recrea en un caos jubiloso de luz, de color, y al momento se está en un paisaje recién nacido. (Fig. 15)

Nada más natural que un dragón según lo ve Juan Navarro. Si antes hemos dicho que en sus pinturas traduce el tiempo cronológico a tiempo meteorológico, en la serie de los dragones se confunde el tiempo meteorológico con el tiempo sin-tiempo de la fantasía. El dragón es el hijo instantáneo de las nubes que copulan con estruendo. El dragón es un éxtasis viajero y generoso. El dragón tiene todos los colores que le prestan los que duermen, los colores de los sueños lo tiñen para hacerlo radiante. Y así pinta Juan los dragones. (Fig. 16)

En series posteriores, la luz irrumpe en el cuadro redonda y a pares, como focos súbitos, deslumbrantes, avaros del blanco. Luz que es alarma y también aturdimiento, ausencia. Luego vemos indicios de que el blanco fue líquido justo cuando asaltó el lienzo. En otra variante, una luz similar, blanca y gruesa, es aureola de una estrella que nace y en cuyo centro un espectro de colores revela su identidad.

Hay también una arquitectura instantánea que Juan Navarro entiende como caja de resonancia y esta expresión resulta para él una forma primordial de calificar la arquitectura. Arquitectura que se hace música y dura el momento



Fig. 15. Juan Navarro Baldeweg.

Paisaje del estudio rosa, 1997.

Fig. 16. Juan Navarro Baldeweg.

Dragón amarillo sobre casa, 1999.

in unison with the leaves on the top". Of the façade of the Civil Government of Tarragona by Alejandro de la Sota, he says that it contains a "triple blow of a kettledrum". (6)

Circularity. Matisse's red fish, circling the roundness of their goldfish bowl, accentuate the stillness of interiors asleep in the splendor of afternoon. Swifts are the movement in the Baldeweg paintings. Their spirals activate regions of the air, their circling does nothing more than highlight the instantaneity that impregnates the rest of the landscape. The birds in summer trace spirals around a column of air, with no other feat than the beating of their wings, no victories other than shouts greeting the morning, no conquest other than scratching the sky. But the swifts that inhabit Juan Navarro's landscapes also reveal the qualities of the air through color. (Fig. 17)

Scribbling is the random itinerary of a hand that moves freely, with agility and speed, like a dancer. Dance of the hand, impulse of the body, gestures that leave a trace in those calligraphies, which Juan Navarro hangs from the ceiling in some exhibitions to remember the comings and goings of swifts in the sky.

The Library of the Puerta de Toledo is circular, like a contemporary *tholos*, like the temple of Vesta that in Rome kept the sacred fire. The building is also within the city walls, next to a door, and it is round because that way it better builds that landscape of urban confluences.

en que es oída: “La casa se vive, se toca, produce sonido y canta. La villa Mairea de Aalto es una guitarra, que los usuarios rasgúan; la Yellow House de los Smithson es como un conjunto de campanillas tubulares colgando como racimo del árbol próximo que se mece y suena al unísono con las hojas de la copa”. De la fachada del Gobierno Civil de Tarragona de Alejandro de la Sota, dice que contiene un “triple golpe de timbal”. (6)

Circularidad. Los peces rojos de Matisse, dando vueltas en lo redondo de su pecera, acentúan la quietud de los interiores dormidos en el esplendor de la tarde. Los vencejos son el movimiento en los cuadros de Baldeweg. Sus espirales activan regiones del aire, sus vueltas no hacen más que resaltar la instantaneidad que impregna el resto del paisaje. Los pájaros en verano trazan espirales en torno una columna de aire, sin más hazañas que el batir de sus alas, sin más victorias que los gritos saludando a la mañana, sin más conquista que rayar el cielo. Pero los vencejos que pueblan los paisajes de Juan Navarro desvelan además mediante el color las cualidades del aire. (Fig. 17)



Fig. 17. Izquierda: Henri Matisse. *Interior con búcaro de peces rojos*, 1914. Centro Pompidou, París. Derecha: Juan Navarro Baldeweg. *Vencejos en cuatro aires*, 1980.

The large interior space is protected by a conical steel bell that dilutes the daylight throughout the room, while collecting the eddies of silence and the vapor of murmurs. In the installation *Score. Music Sheet I*, Juan Navarro has some orchestra cymbals hung in order to make the vibrations of the air sound. In the library, the austere canopy only transmits imperceptible vibrations to the building, to its robust factories, to the land it shares with the Puerta de Toledo.

The water cycle is also a recurring theme in his work. A small house supports continuous rain, excessive for its size. The gabled roof ends in two exaggerated gutters that overflow with induced rain. In this piece by Juan Navarro, the house and its cloud are made of the same material: the sheet metal that makes the house fragile and its rainy sky solid. Here the rainwater circulates without slow evaporation or sudden condensation. It is a beautiful toy that invites you to perceive the world and its phenomena with the innocence that only art can give. In another piece, *Domestic Hydraulics*, water also circulates through different itineraries, as if it were a teaching device brought from a lost school in the land of happiness. (Fig. 18)

Restitution. We have covered, in the work of Juan Navarro Baldeweg, various territories governed by times devoid of memory. In the installation *Fifth interior: light and metals*, together with suspended time and circular time, chronological time appears (the time abolished throughout his work) that refers to a specific moment that only the artist knows: there is a day and an hour, the light of that day at that hour, that leaves its trace, the light that, interpreted by him, continues like an echo in suspense.



Fig. 18. Izquierda: Juan Navarro Baldeweg. *La casa de la lluvia*, 1979-92. Derecha: Juan Navarro Baldeweg. *Hidráulica doméstica*, 1985.

El garabato es el itinerario azaroso de una mano que se mueve libre, con agilidad y presteza, como un bailarín. Baile de la mano, pulsión del cuerpo, gestos que dejan rastro en esas caligrafías, que en algunas exposiciones Juan Navarro cuelga del techo para recordar las idas y vueltas que hacen los venecios en el cielo.

La Biblioteca de la Puerta de Toledo es circular, como un *tholos* contemporáneo, como el templo de Vesta que en Roma guardaba el fuego sagrado. El edificio también está intramuros de la ciudad, próximo a una puerta, y es redondo porque así construye mejor aquel paisaje de confluencias urbanas.

El gran espacio interior está protegido por una campana cónica de acero que diluye la luz del día por toda la sala, al tiempo que recoge los remolinos de silencio y el vapor de murmullos. En la instalación *Score. Partitura I*, Juan Navarro dispone unos címbalos de orquesta colgados con el fin de hacer sonoras las vibraciones del aire. En la biblioteca, el austero baldaquino solo transmite imperceptibles vibraciones al edificio, a sus fábricas robustas, al terreno que comparte con la Puerta de Toledo.

También el ciclo del agua es un tema recurrente en su obra. Una casita soporta la lluvia continua, excesiva para su tamaño. El tejado a dos aguas termina en dos exagerados canalones que rebosan lluvia inducida. En esta

The room houses singular pieces such as the swing that has stopped, the boxes that contain *pieces of light* with contrasting color games, like chromatic vitriols, or the record player with its rough and hallucinogenic reiteration. In addition, around the door and the windows the artist has marked with lines (colored ribbons) the effects of light and shadow of a specific day and time. Juan Navarro himself has said that this action is equivalent to the effect of cosmetics on a face: it highlights its features and preserves them from contingencies. (Fig. 19)

Time continues to pass outside, while in the Vinçon room what was evident becomes evident. The viewer arrives at the gallery and adapts his body, calms his breathing after climbing the stairs, and adjusts his gaze to what is shown here. The spectator observes and says to himself “the artist was here and has highlighted the features of the light that he saw one day so that now they are something new for my perception without memory”. He watches, he moves and then leaves, leaving behind this montage of different times that lasts until March 17, that day in 1976 that never arrives.

Conclusion. Certainly, all artists have time into their works, Juan Navarro does so in a peculiar way: avoiding linear, chronological time. The objective is always to reinforce the intensity of his work based on perception, on the mechanisms that allude to the here and now. In this way, he manages to generate his own referential world, without commitments and without dates. What happens in his architecture, in his painting, in his gravity pieces appeals instantly, whether self-absorbed or simultaneous. When the frame is enlarged, oscillation and circularity are included. Only in

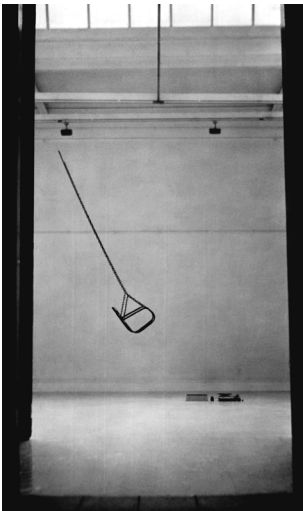
pieza de Juan Navarro la casa y su nube son del mismo material: la chapa que hace frágil a la casita y sólido a su cielo *llovedor*. Aquí el agua de la lluvia circula sin la lenta evaporación ni la brusca condensación. Se trata de un bello juguete que invita a percibir el mundo y sus fenómenos con la inocencia que solo el arte puede dar. Por otra pieza, *Hidráulica doméstica*, circula también el agua recorriendo distintos itinerarios, como si fuera un artillugio docente traído de una escuela perdida en el país de la felicidad. (Fig. 18)

Restitución. Hemos recorrido, en la obra de Juan Navarro Baldeweg, diversos territorios regidos por tiempos desprovistos de memoria. En la instalación *Quinto interior: luz y metales*, junto al tiempo en suspenso y al tiempo circular, aparece el tiempo cronológico (el tiempo abolido a lo largo de su obra) que remite a un momento concreto que solo conoce el artista: hay un día y una hora, la luz de ese día a esa hora, que deja su rastro, la luz que interpretada por él se prolonga como un eco en suspenso.

La sala alberga piezas singulares como el columpio detenido, las cajas que contienen piezas de luz con juegos de colores contrastantes, como vitriolos cromáticos, o el tocadiscos con su reiteración áspera y alucinógena. Además, alrededor de la puerta y los ventanales el artista ha marcado con líneas (cintas de color) los efectos de luz y sombra de un día y una hora concretos. El propio Juan Navarro ha dicho que esta acción es equivalente al efecto de la cosmética sobre un rostro: resalta sus rasgos y los preserva de las contingencias. (Fig. 19)

El tiempo sigue transcurriendo fuera, mientras que en la sala Vinçon se hace evidente lo que fue evidente. El espectador llega a la galería y acomoda su cuerpo, calma su respiración tras subir la escalera, y ajusta la mirada a lo que se muestra. El espectador observa y se dice “el artista estuvo aquí y ha subrayado los rasgos de la luz que él vio un día y que ahora son algo nuevo para mi percepción sin memoria”. Observa, se mueve y luego se va, dejando a la espalda este montaje de tiempos diversos que dura hasta el 17 de marzo, ese día de 1976 que no llega nunca.

Fig. 19. Juan Navarro Baldeweg. *Quinto interior: luz y metales*. Sala Vinçon. Barcelona, 1976.



Conclusión. Ciertamente, todos los artistas ponen tiempo en sus obras, Juan Navarro lo hace de una manera peculiar: eludiendo el tiempo lineal, cronológico. El objetivo es siempre reforzar la intensidad de su obra basada en la precepción, en los mecanismos que aluden al ahora y al aquí. Consigue así generar un mundo referencial propio, sin citas y sin fechas. Lo que sucede en su arquitectura, en su pintura, en sus piezas de gravedad apela al instante, ya sea ensimismado o simultáneo. Cuando se amplía el marco, se incluye la oscilación y la circularidad. Solo en la instalación de la sala Vinçon entra un momento fechado pero que es traducido al mundo del artista mediante la recreación de la luz, registrada por él, de ese momento concreto y secreto.

En este ensayo, se han utilizado referencias de similitud que permiten percibir intereses concurrentes con artistas de distintas épocas. Esta libre asociación, cercana al modo expositivo del *display* al que alude el propio Juan Navarro en múltiples ocasiones, no se hace para promover el análisis sino para que la pura presencia de las obras, vistas simultáneamente, genere un discurso gráfico paralelo y no menos importante que el textual.

Contribuciones específicas de cada autor/a [Specific contributions from each author](#)

Concepción y diseño del trabajo [Conception and design of the work](#) Fernando Espuelas

Metodología [Methodology](#) Fernando Espuelas

Recogida y análisis de datos [Data Collection and Analysis](#) Fernando Espuelas

Discusión y conclusiones [Discussion and Conclusions](#) Fernando Espuelas

Redacción, formato, revisión y aprobación de versiones [Drafting, formatting, version revision, and approval](#) Fernando Espuelas

[the installation in the Vinçon room does a dated moment enter, but it is translated into the world of the artist through the recreation of the light, registered by him, of that specific and secret moment.](#)

[In this essay, similarity references have been used that allow us to perceive concurring interests with artists from different eras. This free association, close to the exhibition mode of the display to which Juan Navarro himself alludes on multiple occasions, is not done to promote analysis but rather so that the sheer presence of the works, viewed simultaneously, generates a complementary parallel graphic discourse and no less important than the text.](#)

REFERENCIAS

1. ROWERTS, Edward A.; PASTOR, Bárbara. *Diccionario etimológico indoeuropeo de la lengua española*. Madrid: Alianza, 2013. p. 179.
2. CANALES, Jimena. *El físico y el filósofo: Einstein, Bergson y el debate que cambió nuestra comprensión del tiempo*. Barcelona: Arpa, 2020.
3. AA. VV. Mausoleo Fosse Ardeantine. [Consultado el 10 de junio de 2022] <https://www.mausoleofosseardeatine.it/#>
4. SALINAS, Pedro. "Mirar lo invisible". En: *Seguro azar*. Primera edición: Revista de Occidente 1929. Cita tomada de sus Poemas escogidos. Madrid: Espasa-Calpe, 1972. p. 11.
5. BORGES, Jorge Luis. "El otro". En: *El Libro de arena*. Buenos Aires, Madrid: Emecé-Alianza. pp. 7-14.
6. NAVARRO BALDEWG, Juan. "Una casa dentro de otra". En: *Escritos*. Valencia: Pre-Textos, 2017. p. 158.

REFERENCES

1. ROWERTS, Edward A.; PASTOR, Bárbara. *Diccionario etimológico indoeuropeo de la lengua española*. Madrid: Alianza, 2013. p. 179.
2. CANALES, Jimena. *El físico y el filósofo: Einstein, Bergson y el debate que cambió nuestra comprensión del tiempo*. Barcelona: Arpa, 2020.
3. AA. VV. Mausoleo Fosse Ardeantine. [Consultado el 10 de junio de 2022] <https://www.mausoleofosseardeatine.it/#>
4. SALINAS, Pedro. "Mirar lo invisible". In: *Seguro azar*. Primera edición: Revista de Occidente 1929. Cita tomada de sus Poemas escogidos. Madrid: Espasa-Calpe, 1972. p. 11.
5. BORGES, Jorge Luis. "El otro". In: *El Libro de arena*. Buenos Aires, Madrid: Emecé-Alianza. pp. 7-14.
6. NAVARRO BALDEWG, Juan. "Una casa dentro de otra". In: *Escritos*. Valencia: Pre-Textos, 2017. p. 158.

