

Habitar lo Bello: Juan Navarro Baldeweg y La Salvación de lo Vinculante / Dwelling in Beauty: Juan Navarro Baldeweg and the Salvation of the Binding

The contemporary resurgence of the debate on beauty in architecture compels us to reconsider its ethical, political, and phenomenological dimensions. In the face of a visual culture dominated by digital immediacy, the aestheticization of consumption, and the algorithmic production of images, the work of Juan Navarro Baldeweg offers a conception of beauty based on sensory experience, corporeality, and the relationship with natural forces. This article proposes a cross-reading of Navarro Baldeweg's "artistic zodiac" and Byung-Chul Han's reflections in **The Salvation of Beauty**, with the aim of analyzing how architecture can continue to constitute a space of truth, contemplation, and shared experience. Based on the four "rings" formulated by Baldeweg—gravity, light, body, and processes—it argues that beauty is not a superficial effect or a stylistic matter, but a binding experience that transforms the relationship between subject, space, and world.

Keywords: Beauty; Juan Navarro Baldeweg; Byung-Chul Han; phenomenology; contemporary architecture; aesthetic experience.

◆ *La recuperación contemporánea del debate sobre la belleza en arquitectura obliga a reconsiderar su dimensión ética, política y fenomenológica. Frente a una cultura visual dominada por la inmediatez digital, la estetización del consumo y la producción algorítmica de imágenes, la obra de Juan Navarro Baldeweg ofrece una concepción de la belleza basada en la experiencia sensible, la corporalidad y la relación con las fuerzas naturales. Este artículo propone una lectura cruzada entre el "zodiaco artístico" de Navarro Baldeweg y las reflexiones de Byung-Chul Han en La salvación de lo bello, con el objetivo de analizar cómo la arquitectura puede seguir constituyendo un espacio de verdad, contemplación y experiencia compartida. A partir de los cuatro "anillos" formulados por Baldeweg —gravedad, luz, cuerpo y procesos— se argumenta que lo bello no es un efecto superficial ni una cuestión estilística, sino una experiencia vinculante que transforma la relación entre sujeto, espacio y mundo.*

Palabras clave: Belleza; Juan Navarro Baldeweg; Byung-Chul Han; fenomenología; arquitectura contemporánea; experiencia estética.

La crisis contemporánea de lo bello

¿Quién define hoy la belleza? En el contexto de la era digital las apelaciones a la belleza aparecen atravesadas por tensiones políticas, tecnológicas y culturales. La belleza puede convertirse tanto en instrumento de exclusión como en promesa de reconciliación colectiva. Se invoca desde discursos conservadores que reivindican el retorno a la forma clásica y al orden histórico, pero también desde nuevas tecnologías capaces de medir emociones, simular preferencias y programar respuestas afectivas.

En este escenario, la reflexión de Byung-Chul Han resulta especialmente relevante. En *La salvación de lo bello*, Han sostiene que la sociedad contemporánea ha sustituido la experiencia profunda de lo bello por una estética de lo pulido, lo transparente y lo inmediatamente consumible. Lo bello deja de implicar distancia, negatividad o contemplación para convertirse en un objeto de agrado instantáneo. La cultura digital elimina el espesor temporal de la experiencia estética y reduce la percepción a una circulación continua de imágenes sin resistencia.

Frente a esta lógica de la positividad, Han reivindica una belleza capaz de producir extrañeza, silencio y transformación interior. Lo bello auténtico no es complaciente; contiene una dimensión de opacidad que obliga al sujeto a demorarse. La experiencia estética no consiste en consumir imágenes, sino en exponerse a aquello que excede el control del sujeto.

En este contexto, la obra de Juan Navarro Baldeweg adquiere una relevancia singular. Su arquitectura junto a su producción artística ofrece una alternativa a la espectacularización contemporánea de la imagen arquitectónica. En lugar de producir objetos cerrados y autorreferenciales, Navarro Baldeweg construye situaciones perceptivas abiertas, donde la luz, la gravedad, el cuerpo y el tiempo se convierten en materiales fundamentales de la experiencia espacial.

El denominado “zodiaco artístico” formulado por Navarro Baldeweg permite comprender su obra como un sistema de relaciones entre distintas fuerzas naturales y perceptivas. Los cuatro anillos que lo conforman —gravedad, luz, cuerpo y procesos— no constituyen categorías estilísticas, sino campos fenomenológicos desde los que la arquitectura se vincula con la experiencia humana fundamental. Este artículo propone leer el pensamiento del arquitecto y artista a la luz de la crítica estética de Han. El objetivo no es establecer una simple correspondencia conceptual, sino mostrar cómo la arquitectura puede seguir siendo un lugar de resistencia frente a la reducción digital de la experiencia sensible.

La belleza como experiencia vinculante

Una de las aportaciones fundamentales de Han consiste en recuperar la dimensión ontológica y relacional de lo bello, no como una cualidad subjetiva ni una preferencia individual, sino como una experiencia que vincula al sujeto con algo que lo trasciende. Lo bello detiene el tiempo, suspende la lógica utilitaria y abre un espacio de contemplación.

Han retoma aquí una larga tradición filosófica que atraviesa desde Platón hasta Hegel y Heidegger. La belleza no aparece como un simple objeto agradable, sino como una manifestación de verdad. En este sentido, resulta significativa la afirmación de Han de que “la salvación de lo bello es la salvación de lo vinculante” (Han. *La salvación de lo bello* . p. 110). Lo bello funda duración y memoria; permite que la experiencia humana se abra a una temporalidad distinta de la inmediatez digital.

La arquitectura de Navarro Baldeweg puede interpretarse precisamente como una práctica de vinculación. Sus obras no buscan imponerse como imágenes autónomas, sino intensificar la relación entre el cuerpo y el mundo físico. La arquitectura actúa como una “caja de resonancia” capaz de hacer perceptibles fuerzas normalmente invisibles: el peso, la luz, la energía, el paso del tiempo.

Esta concepción sitúa a Navarro Baldeweg dentro de una tradición fenomenológica donde el espacio no es un objeto abstracto, sino un campo de experiencia corporal. La arquitectura no representa el mundo; permite habitarlo de forma consciente. O como bien le reconoció su mentor György Kepes durante su estancia en el *Center for Advanced Visual Studies* del MIT entre 1971 y 1975:

“Y, de hecho, fue el propio Kepes quien un día me dijo: «Juan, estás trabajando sobre las coordenadas del hombre». Es una definición hermosa. Siempre era muy preciso en sus conceptos: las coordenadas del hombre. No dijo las coordenadas de la naturaleza. No, dijo del hombre, porque lo que rodea a la humanidad —una naturaleza omnipresente como la luz, la gravedad, el horizonte, el campo visual— es una naturaleza biológica, pero que está en todas partes.” (Navarro Baldeweg. «Tribute to Gyorgy Kepes» en *Lotus International*. Nº 125, p. 35. Traducción del inglés por el autor).

I. El anillo de la gravedad. Habitar el peso

El primer anillo del zodíaco artístico de Navarro Baldeweg (Fig. 1) se organiza en torno a la gravedad y las obras reunidas en este ámbito exploran el peso, el equilibrio y la suspensión como experiencias fundamentales de la existencia corporal.



Fig. 1. Anillo de gravedad, Juan Navarro Baldeweg. Listado de obras: 1. *Rueda y peso*, pieza de equilibrio. 1973-1999. 2. Palacio de Congresos y Exposiciones de Castilla-León, cúpula flotante. Salamanca, 1985-1992. 3. El columpio detenido en un extremo de vaivén. De la instalación *Luz y metales* (Interior V). 1976. 4. *Aro dorado colgado*, pieza de gravedad. 1999. 5. Centro de Investigación y Museo de Altamira, losa en el aire. Santander, 1994-2001. 6. *Sin título*, velos de pintura vertidos. 1964.

La gravedad aparece en Navarro Baldeweg no como un dato técnico, sino como una presencia sensible. Las piezas en equilibrio inestable, las losas suspendidas o las estructuras aparentemente flotantes intensifican la percepción de la condición terrenal del cuerpo. La arquitectura deja de ocultar las fuerzas físicas para convertirlas en experiencia perceptiva.

Esta actitud resulta especialmente significativa frente a buena parte de la arquitectura contemporánea, caracterizada por la búsqueda de imágenes desmaterializadas y superficies sin espesor. La estética digital tiende a eliminar toda resistencia material, sustituyendo la gravedad por la apariencia de ingravidez. Navarro Baldeweg, por el contrario, evidencia en la arquitectura su dimensión física, su peso, su gravedad, aunque a veces contrariándola.

Así lo comprobamos en la Biblioteca Pública Pedro Salinas en Madrid (1982-1994) como en el Palacio de Congresos y Exposiciones de Castilla-León (1985-1992) o en la rehabilitación de los molinos del río Segura en Murcia (1984-1987). Estas obras constituyen tres ejemplos paradigmáticos. El gran espacio central iluminado cenitalmente organiza la experiencia en torno a un vacío atravesado por la luz, contra la gravedad. La presencia de un disco suspendido sobre la sala de lectura en el caso de la biblioteca o la cúpula gigante en el palacio, no actúan como ornamento sino como condensador perceptivo. El espacio se experimenta corporalmente a través de tensiones entre peso y suspensión.

La arquitectura aparece aquí como un ejercicio de equilibrio sensible, en el que masas y vacíos dialogan con la fuerza gravitatoria.

"La columna y el peso y el columpio en Luz y metales son obras gemelas que definen un área mental, un ámbito de sensaciones y pensamientos sobre el modo en que los objetos físicos, incluido nuestro cuerpo, están inmersos en el campo gravitacional. (...) Además, es fácil comprender que estas piezas fueron decisivas para hacer cristalizar una idea originaria: la arquitectura es también una caja de resonancia no sólo en relación a la gravedad sino también a otras muchas fuerzas y energías." (Navarro Baldeweg. «Display en la construcción de un espacio imaginario» en "Génesis de un zodiaco artístico" en Escritos, pp. 288-290.)

Las piezas en equilibrio inestable, masas suspendidas, losas que parecen flotar no explican la gravedad, sino que la dejan aparecer. El peso no es aquí una cualidad mensurable, sino una presencia que se manifiesta en la tensión entre sostenerse y caer. Estas obras no neutralizan la fuerza gravitatoria mediante la técnica, sino que la exponen y la intensifican, provocando una experiencia de asombro.

"Las piezas de equilibrio inducen en el que las contempla el sentimiento de la sujeción a las mismas fuerzas gravitatorias que esos objetos hacen evidente. Estimulan las sensaciones, profundamente emotivas, de un vivir físico, terrenal, con peso y esfuerzo, con tensión, es decir, de un vivir corporalmente en el mundo." (Navarro Baldeweg. "La región flotante", en Una caja de resonancia, p. 119.)

Así, el anillo de la gravedad funciona como un campo donde la gravedad se revela como un fenómeno originario, previo a toda simbolización, que estructura la relación entre cuerpo, espacio y mundo.

En el capítulo titulado *Belleza como verdad*, Han afirma que “lo bello, sobre todo, tiene que suscitar estímulos y captar la atención” del sujeto que se pone a contemplar el objeto. Esta es una primera lectura que se extrae de *Lecciones de estética* de Hegel acerca de la interioridad subjetiva. Pero Han recalca que le interesa más una segunda lectura de las lecciones de Hegel donde idealiza lo bello a través de la manifestación sensible de un concepto, introduciendo así la libertad de las partes de la obra y la reconciliación de estas en una unidad.

“La belleza es el concepto que se manifiesta en lo sensible, o la «idea como realidad configurada en concordancia con su concepto». El «concepto» hegeliano no es nada abstracto. Es la forma viviente y vivificante que configura a fondo la realidad, interviniendo a través de ella y aprehendiéndola. El concepto unifica sus partes en una totalidad viviente y orgánica. La totalidad que el concepto configura lo comprende todo en sí.” (Han. *La salvación de lo bello*, p. 75. Citando a G.W.F. Hegel. *Vorlesungen über die Ästhetik* 1, en *Werke in zwanzig Bänden*, vol. 13, Frankfurt del Meno, 1970, p. 157.)

Hegel entiende la belleza como la manifestación sensible de la verdad: la “idea”, el “concepto”, hecho forma, una fuerza viva que organiza la realidad como un todo orgánico. Así, lo bello surge cuando múltiples elementos se unifican en una totalidad coherente, donde cada parte encuentra su sentido en el conjunto. Esta unidad no es una simple acumulación, sino una integración armoniosa que reúne y reconcilia las diferencias en una sola expresión significativa.

“El concepto es congregante, transmisor y reconciliador. Así es como «no tiene nada que ver con un amontonamiento». Ningún «amontonamiento» es hermoso. El concepto se ocupa de que el conjunto no se desintegre ni se disipe en un «amontonamiento». (Han. *La salvación de lo bello*. p. 76. Citando a G.W.F. Hegel. *Vorlesungen über die Ästhetik* 1, en *Werke in zwanzig Bänden*, vol. 13, Frankfurt del Meno, 1970, p. 201.)

Han insiste en la idea de Hegel sobre la comprensión de la totalidad como una figura de “equilibrio en reposo de todas las partes”, engendrando una armonía al conjunto y a la vez otorgando libertad a las partes, a los aspectos particulares. Afirma así que, “constitutiva de la belleza es la libertad de las partes para sí dentro de una unidad o totalidad”. Además, es en la experiencia estética, donde el sujeto y el objeto se liberan mutuamente.

Ante lo bello, el sujeto abandona sus intereses y deseos de posesión, adoptando una actitud de contemplación desinteresada. Así, el arte se convierte en una práctica de libertad y reconciliación, donde se deja ser al objeto en su autonomía, sin imponerle nada ni reducirlo a un uso. El objeto artístico no está sometido a fines externos ni a utilidad, sino que existe como un fin en sí mismo.

Aquí puede establecerse una relación directa con la interpretación hegeliana de la belleza recuperada por Han. Para Hegel, lo bello surge cuando múltiples elementos encuentran una reconciliación dinámica dentro de una totalidad orgánica. La arquitectura de Navarro Baldeweg no elimina las tensiones entre las partes, sino que las integra en un equilibrio vivo.

La experiencia estética se produce precisamente porque el sujeto percibe esa tensión sin resolver completamente. La gravedad deja de ser un dato físico para convertirse en una verdad existencial.

II. El anillo de la luz. La arquitectura como aparición

Para Navarro Baldeweg, la luz constituye una energía primaria capaz de transformar continuamente la percepción del espacio. En este anillo de la luz (Fig. 2), cada obra o pieza es una caja de resonancia de la luz del sol, un conjunto de siete piezas 'encendidas'.



Fig. 2. Anillo de luz, Juan Navarro Baldeweg. Listado de obras: 1. *Cinco unidades de luz*, cajas que muestran los efectos diversos de la luz que circula en su interior, 1974. 2. *Proyecto de reloj de sol en el río Charles*, receptor geodésico para captar la luz solar por fibra óptica. Boston, 1972. 3. *Paisaje*, lluvia de luz. 1989. 4. *Luna*, mancha de aceite en una superficie rectangular de terciopelo blanco (instalación), 1973. 5. Proyecto para el diseño urbano de la Marina de Arrecife de Lanzarote, estructura de luz cenital, 1998. 6. *Paisaje*, luz en la naturaleza, 1991. 7. *Espacio expositivo*, lugar de luz universal, 1992.

La luz introduce variación temporal, incertidumbre y cambio. Ningún espacio iluminado permanece idéntico a sí mismo. La arquitectura se convierte así en un acontecimiento perceptivo más que en una forma estable.

Esta concepción resulta especialmente relevante frente a la tendencia contemporánea a producir imágenes arquitectónicas completamente icónicas, autorreferenciales, controladas y homogéneas. La cultura digital favorece las superficies lisas y perfectamente reconocibles, donde toda sombra u opacidad aparece eliminada. Han identifica esta condición con una “estética de la transparencia” que destruye la profundidad de la experiencia.

“Lo bello es un escondrijo”, escribe Han en el capítulo *Estética del encubrimiento*. En efecto, toda manifestación artística vela significados, sensaciones y percepciones que el artista oculta en la obra. Como asevera, “la *belleza transparente* es un oxímoron”. Es propio de la obra de arte una opacidad que requiere del observador una acción de desvelamiento. Es por ello por lo que algunas estrategias espacio-temporales de lo bello consistan en ocultar, retardar y distraer.

“La poesía de Goethe, según Benjamin, se decanta hacia el «espacio interior en una luz velada» que «se fragmenta en discos de colores». «Siempre que pugnaba por llegar a comprender la belleza», lo que conmovía a Goethe era el envoltorio. Así es como Benjamin cita el Fausto de Goethe: «Agarra fuerte lo que te quedó cuando lo perdiste todo./ No sueltes el vestido. Ya los demonios/ estiran de los bordes, queriéndolo/ arrastrar al inframundo. ¡Agarra fuerte!/ No es la diosa, a la que ya perdiste,/ pero sí que es divino». Lo divino es el vestido. A la belleza le resulta esencial el encubrimiento. Así es como la belleza no se deja desvestir o desvelar. Su esencia es la indesvelabilidad. El objeto es bello en su envoltorio, en su en-cubrimiento, en su escondrijo. El objeto bello solo sigue siendo igual a sí mismo bajo el velo. Cuando se desvela, se vuelve «infinitamente inaparente». Ser bello es, básicamente, estar velado.” (Han. *La salvación de lo bello* . p. 46-47. Citando a W. Benjamin, *Goethes Wahlverwandschaften*, en *Gesammelte Schriften*, vol. I. I., Frankfurt del Meno, 1991, p. 197.)

En el mismo objetivo de mantener oculto el significado de la obra, Benjamin sostenía que la crítica de arte no debe “desvelar” la obra, sino comprenderla como un secreto velado. La belleza no se revela ni por empatía inmediata ni por observación ingenua, ya que ambas intentan atravesar o eliminar ese velo.

En cambio, el acceso a lo bello exige reconocer y comprender el velo mismo: aceptar que la obra mantiene un núcleo oculto. Así, la verdadera intuición estética no consiste en revelar completamente, sino en percibir la obra en su carácter de misterio irreductible.

También Juan Navarro Baldeweg entiende la luz como una forma de desvelamiento parcial. Lo bello necesita un cierto grado de ocultamiento. La luz no revela completamente el espacio; lo vuelve ambiguo y cambiante. De este modo, el observador debe participar activamente en la construcción perceptiva de la arquitectura. Así, afirma Navarro Baldeweg:

“En muchas consideraciones que provienen de la simple observación y de la experiencia de la pintura, se basa un esfuerzo por crear con la luz: por controlar sus efectos y animar la vida del espacio arquitectónico bañado por ella. Se trata de investigar estructuras que, además de resistentes, canalicen la luz, otorgándole valor y protagonismo, en detrimento de otros factores. Estos esfuerzos se encaminan a la creación de entidades arquitectónicas que respondan al tratamiento refinado de la luz, de las sombras y sus coloraciones.”
(Navarro Baldeweg. “Figuras de luz en la luz”, en *La habitación vacante*, pp. 64-66.)

En obras como la Biblioteca del Centro de Música Woolworth de Princeton (1994-1997), o los equipamientos culturales en el “Solar de Caballería” de Burgos (2000-2012), o el proyecto para el diseño urbano de la Marina de Arrecife de Lanzarote (1998), la luz funciona como un material atmosférico que transforma continuamente la relación entre interior y exterior. La arquitectura deja de ser un objeto cerrado para convertirse en un medio sensible atravesado por fenómenos naturales.

Para Navarro Baldeweg, la luz solar no es por tanto un objeto ni un mero recurso compositivo, sino un acontecimiento que transforma el espacio según la posición del observador, el momento del día o las condiciones atmosféricas. Estas obras funcionan de manera anamórfica: la luz no se presenta como una imagen fija, sino como una aparición variable que desborda la intención del sujeto. El sentido del espacio no está dado de antemano, sino que emerge en el acto perceptivo, obligando al observador a ajustar su mirada y su cuerpo a la lógica del fenómeno de la luz en relación a los elementos que la des-velan.

La experiencia estética surge entonces de la interacción entre cuerpo, tiempo y luz. El espacio no se consume visualmente de manera inmediata; exige duración y atención.

III. El anillo del cuerpo. Vulnerabilidad y presencia

El tercer anillo (Fig. 3) sitúa el cuerpo en el centro de la experiencia arquitectónica. Navarro Baldeweg entiende el espacio como una extensión de la percepción corporal. El horizonte, la mano y el gesto aparecen como elementos fundamentales de su pensamiento y obra.

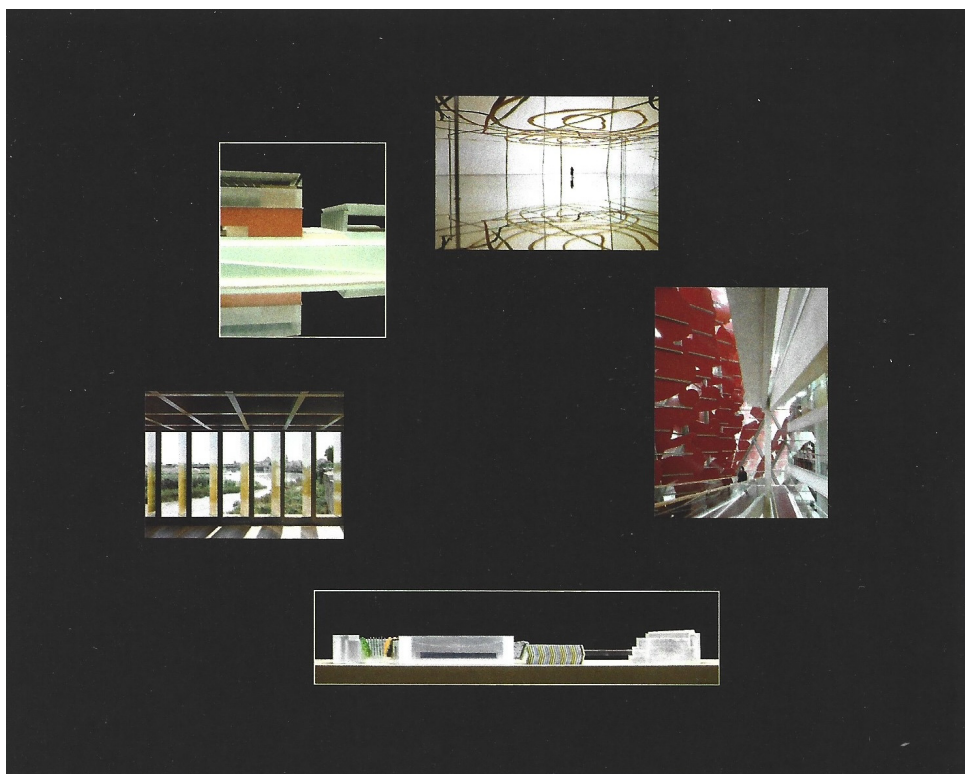


Fig. 3. Anillo del cuerpo, Juan Navarro Baldeweg. Listado de obras: 1. Rehabilitación del Molino de Martos y Balcón del Guadalquivir, el horizonte fragmentado. Córdoba, 1997-2005. 2. Proyecto para el Centro de Espectáculos de Blois, los tres horizontes, 1991. 3. *Noche*, estructura espacial dibujada, 1998. 4. *Sede Departamental de la Universidad Pompeu Fabra*, filtro de luz manualmente definido. Barcelona, 1996-2008. 5. *Proyecto para Palacio de Congresos y hotel en Mallorca*, espacios de acceso con filtros solares según dibujos manuales. Mallorca, 2005.

Esta dimensión corporal conecta directamente con las reflexiones de Han sobre la vulnerabilidad estética. Frente a la hiperexposición contemporánea del cuerpo digitalizado, Han reivindica una experiencia estética basada en la herida, la alteridad y la apertura al otro. En prácticamente toda su obra, Han alude a la negatividad como hecho consustancial a toda experiencia de vida humana, la cual, se ha positivizado en la era digital. Como no puede ser de otro modo, la percepción también evita cada vez más la negatividad, la vulnerabilidad a la que nos exponemos al mirar (contemplar) una obra de arte.

En este pasaje que cita a continuación Han, Rilke entiende el ver como una experiencia pasiva y vulnerable, como una herida.

“En *Los apuntes de Malte Laurids Brigge*, Rilke describe el hecho de ver como una herida. El ver se expone por completo a lo que penetra en la zona desconocida de mi yo. De este modo, aprender a ver es cualquier cosa menos un proceso activo y consciente. Más bien es un *dejar que algo suceda* o un *exponerse a un suceso*: «Estoy aprendiendo a ver. No sé a qué se debe, pero todo penetra en mí más hondamente y no se queda en el lugar en el que siempre solía terminar. Tengo un interior del que no sabía. Ahora todo va hacia ahí. No sé qué es lo que ahí sucede». (Han. *La salvación de lo bello* . p. 54.)

Ver, por tanto, no es un acto de control consciente, sino una apertura en la que lo percibido penetra profundamente en el sujeto. Así, aprender a ver implica exponerse y dejar que las cosas actúen sobre uno, permitiendo que transformen la propia interioridad sin saber del todo qué ocurre en ese proceso. No obstante, tal experiencia implica una dimensión negativa: ser sacudido, herido o vulnerado. Todo arte nace de esa exposición al riesgo que abre una herida. Sin esa ruptura o dolor, todo permanece en lo habitual y lo ya conocido. La herida no solo es condición del arte, sino también del pensamiento, pues solo a través de esa perturbación puede surgir algo nuevo y transformador.

En el capítulo dedicado a la *Estética de la vulneración*, Han analiza la teoría de Roland Barthes expuesta en su libro *La cámara lúcida*, donde este también explica cómo en la fotografía se da tal estética. Barthes utiliza dos conceptos para explicar lo que una fotografía nos provoca a los espectadores: el *studium* y el *punctum*. Este segundo, el *punctum* es el que “daña, hiere, estremece al observador”, mientras que en el *studium* este se deleita al ver la fotografía por puro placer.

“El *punctum* marca un vacío en el campo visual, un «campo ciego». La fotografía, a la que es inherente un *punctum*, es, por tanto, un escondrijo. En eso consiste su erotismo, su poder de seducción:

La presencia (la dinámica) de este campo ciego es, me parece, lo que distingue la foto erótica de la foto pornográfica. [...] A mi parecer, no hay *punctum* en la imagen pornográfica; a lo sumo me divierte (y aun el tedio aparece pronto). (Han. *La salvación de lo bello* . p. 56. Citando a R. Barthes. *La cámara lúcida*. Barcelona: Paidós, 1990, p. 97.)

El *punctum* es silencioso y actúa como una herida íntima que atraviesa al espectador. No depende de significados explícitos ni de intenciones, sino que emerge cuando todo eso se suspende, revelando un detalle que afecta de forma profunda y personal. Como afirma Han, “el *punctum* presupone una ascesis del ver. Le es inherente algo musical”. Es decir, cuando cerramos los ojos para alejarnos de la percepción inmediata y así abrir espacios a la imaginación, que activan además la memoria.

Ver no significa por tanto dominar visualmente el objeto, sino exponerse a aquello que transforma al sujeto, al cuerpo. La arquitectura de Navarro Baldeweg participa de esta condición vulnerable. Sus espacios no se ofrecen como imágenes completamente legibles, sino como experiencias que requieren desplazamiento, atención y participación corporal.

En el *anillo del cuerpo* la arquitectura se constituye como lugar de encuentro intersubjetivo. El espacio no es un objeto frente a un sujeto, sino una mediación entre cuerpos, miradas y gestos expresados por la materialización de este. El horizonte no es un límite físico, sino un campo abierto de posibilidades perceptivas que siempre remite a otras miradas posibles.

“El ornamento es una melodía que acompaña la confrontación cotidiana. No importa que las figuras del adorno sean triviales, lo que importa es superar la crudeza de un encuentro, importa la expresividad de una mano singular, el vehículo que realiza el transporte de los impulsos vitales y los vuelca en lo artificial. Y es perentorio que para que eso ocurra se haga a través de una mano concreta, única, aunque sea anónima. La mano, bien directamente, bien mediante una herramienta, deja sus huellas en el objeto o en el espacio transfigurando su apariencia y dotándolo de una aureola o una especie de emanación fosforescente. Como medio de apropiación de la realidad, el ornamento es una instalación sobre una estructura preexistente: es simbiosis o parasitismo. El adorno caligráfico nos enseña paradigmáticamente la articulación de esa simbiosis. En el juego caligráfico hay una prolongación y un florecimiento a partir de la raíz determinada del tipo. Es una libertad superficial que se muestra en el arabesco desprendiéndose de la geometría estricta de la letra convencional.” (Navarro Baldeweg. ‘De dentro a fuera’, en *Una caja de resonancia*, p. 78.)

En las obras de Baldeweg, la mano y los trazos que esta registra sobre distintos soportes (objetos, obras de arte, arquitectura) no es solo un signo de autoría, sino la marca de una presencia, vulnerable, no totalmente controlada, abierta a ser recibida y reinterpretada por otros. La mano no domina la materia; dialoga con ella, dejando espacio para la alteridad.

“Me atrevería a decir, además, que la naturaleza «parasitaria» del garabato en otros formatos como la escritura o la pintura aclara el *modus vivendi* general del arte como ya se ha insinuado. El arte es una parte reducida de lo que entendemos por obra de arte: el arte es un parásito de la obra de arte. Reconocemos lo artístico como un destello, una adherencia o una emanación del objeto visual, es una cuestión de imponderables. Se aloja en interior del cuerpo físico, más o menos aparatoso y estructurado, de la obra de arte. Tal vez esto nos ayude a entender el efecto duradero, o la vigencia y la imperecedera actualidad de cualquier buena obra de arte del pasado que no es sino una especie de soporte o fondo del que emana, como un destilado, el arte: algo que reconocemos en forma de incandescencia, atmósfera, vibración, dardo... asaltos conectivos que afectan en profundidad al espectador.” (Navarro Baldeweg. «Garabatos» en “Génesis de un zodiaco artístico” en *Escritos*, pp.274-277.)

El ornamento adquiere aquí una importancia decisiva. Frente a la condena moderna del ornamento formulada por Adolf Loos, Navarro Baldeweg recupera el valor expresivo de la mano y del gesto. El ornamento ya no aparece como decoración superficial, sino como inscripción corporal sobre la materia.

Las intervenciones realizadas para la Universitat Pompeu Fabra en Barcelona (1996-2008), o en los equipamientos culturales en Burgos (2000-2012), muestran esta actitud. Los filtros de luz definidos mediante garabatos introducen una dimensión táctil y vulnerable dentro del edificio. La arquitectura conserva la huella del cuerpo y evita la neutralidad abstracta y pulida de muchas envolventes contemporáneas.

Esta recuperación de la mano resulta especialmente significativa en una época dominada por la producción digital de formas. La arquitectura corre hoy el riesgo de convertirse en una imagen algorítmica sin espesor humano. Navarro Baldeweg, por el contrario, insiste en la dimensión corporal y manual de toda experiencia estética.

IV. El anillo de los procesos. Construir y destruir

El cuarto anillo está dedicado a los procesos de transformación de la materia y la construcción-destrucción de toda obra (Fig. 4). En efecto, construir implica siempre destruir, modificar, desgastar y alterar. La arquitectura aparece aquí como un proceso temporal antes que como un objeto terminado. En este anillo se incluyen además aquellas transformaciones de orden semántico que afectan a la creación y destrucción de significados. Se consideran las alteraciones de connotación semántica de un objeto sin modificación en lo físico, tal como ocurre en la estrategia del *readymade*.



Fig. 4. Anillo de los procesos, Juan Navarro Baldeweg. Listado de obras: 1. *Jarro*, figura definida a partir del corte de una pieza cerámica, 1973-1999. 2. *Biblioteca Hertziana*, Mascherone como *readymade* de acceso al edificio. El interior como metáfora de una cabeza iluminada. Roma, 1995-2012. 3. *Casa para una intersección*, display de varios *readymades* de Duchamp, 1976. 4. *Equipamientos Culturales en el 'Solar de Caballería'*, envolvente de la torre de instalaciones realizada a partir de un modelo de papel recortado a mano. Burgos, 2000-2012. 5. *Centro de Investigación y Museo de Altamira*, proyecto entendido como talla en el terreno. Santander, 1994-2001.

Esta dimensión procesual introduce una crítica implícita a la lógica contemporánea de la perfección visual. La estética digital tiende a eliminar toda huella de tiempo, desgaste o entropía. Lo bello se identifica con superficies impecables y eternamente disponibles.

En el capítulo que Han dedica a la *Estética del desastre*, argumenta de distintas maneras como la experiencia de lo bello está conformado también por un desconcierto que provoca al observador, que le desbarata los órdenes conocidos al contemplarlo. Afirma Han, “la apariencia bella es frágil y está amenazada. Se ve progresivamente perturbada por lo distinto a ella, por lo terrible”. El autor así contrapone una estética del desastre a la de la complacencia: la belleza no nace del auto-disfrute del sujeto, sino de acontecimientos (cita por ejemplo acontecimientos como el polvo blanco arremolinado por una gota de lluvia, una nevada silenciosa en el crepúsculo matinal, o el olor de unas rocas en el calor estival) que lo desestabilizan y lo vacían. Incluso lo mínimo o silencioso puede ser “desastroso” si despoja al yo de sí mismo. Así, lo bello implica una pérdida del ego y una apertura a lo otro.

“En *Las flores del mal* de Baudelaire se encuentra el poema «Himno a la belleza». Las «estrellas», *des astres*, de las que emana la belleza, Baudelaire hace que rimén con «desastres», *désastres*. La belleza es un desastre que desbarata los órdenes de las estrellas. Es la antorcha (*flambeau*) a la que la mariposa se acerca y con la que se quema. *Flambeau* rima con *tombeau*, «tumba». La belleza (*beau*) es intrínseca tanto a la antorcha (*flambeau*) como a la tumba (*tombeau*). La negatividad del desastre, de lo mortal, es un momento de lo bello.” (Han. *La salvación de lo bello*, p. 64.)

En autores como Baudelaire, Rilke y Adorno, lo bello está ligado a lo terrible: no lo elimina, sino que lo contiene y deja entrever. Es una forma que surge de lo amorfo y lo amenaza constantemente. Por eso, la belleza es ambivalente, frágil y atravesada por una negatividad esencial: sin ruptura, dolor o contradicción, se vuelve superficial.

Lo estético no radica pues en un ente, sino en el ser. La obra es una manifestación del ser. Lo bello, según declara Han en el último capítulo titulado *Engendrar en lo bello*, no es algo relativo al agrado ni es meramente objeto de agrado. Dice el autor que “la obra es el lugar que gesta, recibe y encarna el acontecimiento de la verdad”. Es en Martin Heidegger donde se afirma que lo bello adquiere un sentido ontológico, manifestación de la verdad del ser. La belleza ocurre cuando la verdad se revela y transforma nuestra comprensión del mundo.

En *El banquete* de Platón, dice Han, la belleza se recorre como una escala que va desde los cuerpos hasta lo bello en sí:

“Por mediación de lo bello, el Eros tiene acceso a lo inmortal. Los «hijos inmortales» que él engendra son obras (*erga*) no solo poéticas o filosóficas, sino también políticas. [...] La política que se deja conducir por el Eros es una política de lo bello. [...] Lo bello es lo vinculante. Funda duración. No es casual que, en Platón, lo «bello en sí» «sea eternamente» (*aei on*).” (Han. *La salvación de lo bello*. p. 105-106, 108.)

Estos procesos generativos, estéticos, no son pasivos: ante lo bello, el alma se activa y genera nuevas obras, impulsada por el Eros, que conectan con lo inmortal. Han interpreta esta condición como una pérdida de negatividad. Lo bello auténtico contiene siempre una dimensión de fragilidad y desaparición. La experiencia estética implica aceptar la temporalidad y la vulnerabilidad de las cosas.

Navarro Baldeweg comparte esta comprensión procesual de la obra. Sus proyectos revelan constantemente operaciones de corte, sustracción, excavación o transformación material. El Centro de investigación y museo de Altamira (1994-2001) puede entenderse como una arquitectura excavada en el terreno más que como un objeto depositado sobre él. La construcción se aproxima aquí a la talla escultórica.

Este anillo revela la dimensión temporal y procesual de la obra, entendida como resultado de acciones que modifican tanto la materia como el sentido. El construir entendido como talla del terreno, como recorte manual, como manipulación lenta de la materia, y viceversa, en la destrucción, se convierte así en una práctica que suspende el tiempo ordinario del trabajo y lo transforma en tiempo de presencia. El proceso no produce solo forma, sino sentido, y lo hace mediante una economía del gasto.

“Además de pintar como fenómeno aditivo, exploré la realización de obras por eliminación o sustracción de partes. La obra que proviene de una actitud en parte destructiva, o al menos aditiva y sustractiva a la vez, ya ha sido señalada: hay obras que se realizan eliminando más que añadiendo. Estas estrategias sustractivas llevarían a ser exploradas en el medio de la escultura y luego además en arquitectura. En general, el construir asume en su seno la destrucción. Construir es también destruir y, en todo caso, siempre se debe hablar de procesos de transformación más que de agrupación formal.” (Navarro Baldeweg. «Estratos, convivencia de lo heterogéneo» en “Génesis de un zodiaco artístico” en *Escritos*, p. 254.)

La obra deja así visibles las huellas del proceso y evita la apariencia de perfección cerrada. El tiempo permanece inscrito en la materia. Esta actitud resulta profundamente crítica frente a una cultura arquitectónica dominada por la imagen instantánea y la circulación digital. La belleza ya no se encuentra en la perfección formal, sino en la capacidad de la obra para hacer visible el devenir temporal del mundo.

Lo bello como experiencia común

La pregunta planteada acerca de quién define la belleza en la arquitectura contemporánea no puede responderse únicamente desde criterios estilísticos o tecnológicos. La obra de Navarro Baldeweg y la reflexión de Han permiten desplazar el problema hacia una dimensión más profunda: la belleza como experiencia compartida de presencia y vinculación.

En un contexto donde la percepción está cada vez más mediada por plataformas digitales, algoritmos y economías de la atención, la arquitectura puede seguir ofreciendo espacios de lentitud, silencio y experiencia corporal. Lo bello no aparece entonces como una norma universal impuesta desde el poder ni como una preferencia subjetiva arbitraria, sino como una práctica de apertura al mundo.

La belleza común no consiste en homogeneizar el gusto, sino en construir condiciones de experiencia capaces de intensificar nuestra relación con el entorno y con los otros. La arquitectura puede producir comunidad no mediante imágenes consensuales, sino mediante experiencias sensibles compartidas.

La obra de Juan Navarro Baldeweg demuestra que la belleza arquitectónica no depende necesariamente de la monumentalidad ni del espectáculo visual. Puede surgir de fenómenos aparentemente mínimos: una luz cenital, una sombra cambiante, un equilibrio inestable, un horizonte fragmentado o una materia atravesada por el tiempo.

La lectura conjunta de Juan Navarro Baldeweg y Byung-Chul Han nos ha permitido reconsiderar críticamente el lugar de la belleza en la arquitectura contemporánea. Ambos autores coinciden en entender lo bello no como una categoría superficial, sino como una experiencia capaz de transformar la relación entre sujeto y mundo. Además, la belleza posee también una dimensión ética. Frente a la aceleración contemporánea, lo bello exige atención y cuidado. Habitar lo bello significa aprender nuevamente a percibir el mundo junto al otro.

Frente a la estetización digital de la experiencia y la reducción de la arquitectura a imagen consumible, la obra de Navarro Baldeweg propone una arquitectura de la resonancia, la vulnerabilidad y la percepción corporal. Sus cuatro anillos —gravedad, luz, cuerpo y procesos— constituyen una fenomenología del habitar donde la belleza emerge como experiencia vinculante.

En este sentido, la belleza se experimenta como proceso, como oscilación entre presencia y desaparición. Tal como sugiere Baldeweg, este vaivén genera “presagios de resurrección, atisbos de inmortalidad” (Navarro Baldeweg. «Construir y destruir» en “Génesis de un zodíaco artístico” en *Escritos*, p. 254), conectando con la idea de Han de que lo bello funda duración y sentido. Así, la obra de arte se revela como un lugar donde lo efímero y lo eterno se entrelazan, haciendo visible una verdad que transforma nuestra relación con el mundo.

“Estos anillos de obras son una ayuda visual que nos permite ver lo que es común y las ata entre sí por sus determinaciones participadas, por las energías y procesos involucrados en ellas. [...] Cristalizó la idea de agrupar los anillos en un anillo de anillos. Todo esto ha supuesto la creación de unas travesías por las que se nos permite viajar en el firmamento de unas obras de brillos tan variados como distintas las artes. Finalmente, me gustó pensar en ese anillo de anillos como si se tratara de un zodíaco. La imagen del zodíaco es un hallazgo taxonómico que naturalmente está abierto a muchas y variadas incorporaciones y a la vez sugiere espacio y navegación entre los anillos.” (Navarro Baldeweg. «Un Zodíaco» en “Génesis de un zodíaco artístico” en *Escritos*, p. 303.)

“Hoy nos hallamos en una *crisis de lo bello* en la medida en que a este se lo satina, convirtiéndolo en objeto de agrado, en objeto del «me gusta», en algo arbitrario y placentero. La salvación de lo bello es la salvación de lo vinculante.” (Han. *La salvación de lo bello* . p. 110.)

La arquitectura puede seguir siendo un lugar donde lo humano se reconcilie con las fuerzas naturales y temporales que configuran la existencia. En este sentido, la “salvación de lo bello” no implica nostalgia formal ni retorno estilístico, sino recuperación de la capacidad de atención, contemplación y apertura a lo otro.

Habitar lo bello significa entonces habitar el mundo de manera más consciente, más lenta, más vulnerable y más vinculante.

Figures

Fig. 1. Anillo de gravedad, Juan Navarro Baldeweg. Listado de obras: 1. *Rueda y peso*, pieza de equilibrio. 1973-1999. 2. Palacio de Congresos y Exposiciones de Castilla-León, cúpula flotante. Salamanca, 1985-1992. 3. El columpio detenido en un extremo de vaivén. De la instalación *Luz y metales* (Interior V). 1976. 4. *Aro dorado colgado*, pieza de gravedad. 1999. 5. Centro de Investigación y Museo de Altamira, losa en el aire. Santander, 1994-2001. 6. *Sin título*, velos de pintura vertidos. 1964.

Fig. 2. Anillo de luz, Juan Navarro Baldeweg. Listado de obras: 1. *Cinco unidades de luz*, cajas que muestran los efectos diversos de la luz que circula en su interior, 1974. 2. *Proyecto de reloj de sol en el río Charles*, receptor geodésico para captar la luz solar por fibra óptica. Boston, 1972. 3. *Paisaje*, lluvia de luz. 1989. 4. *Luna*, mancha de aceite en una superficie rectangular de terciopelo blanco (instalación), 1973. 5. Proyecto para el diseño urbano de la Marina de Arrecife de Lanzarote, estructura de luz cenital, 1998. 6. *Paisaje*, luz en la naturaleza, 1991. 7. *Espacio expositivo*, lugar de luz universal, 1992.

Fig. 3. Anillo del cuerpo, Juan Navarro Baldeweg. Listado de obras: 1. Rehabilitación del Molino de Martos y Balcón del Guadalquivir, el horizonte fragmentado. Córdoba, 1997-2005. 2. Proyecto para el Centro de Espectáculos de Blois, los tres horizontes, 1991. 3. *Noche*, estructura espacial dibujada, 1998. 4. *Sede Departamental de la Universidad Pompeu Fabra*, filtro de luz manualmente definido. Barcelona, 1996-2008. 5. *Proyecto para Palacio de Congresos y hotel en Mallorca*, espacios de acceso con filtros solares según dibujos manuales. Mallorca, 2005.

Fig. 4. Anillo de los procesos, Juan Navarro Baldeweg. Listado de obras: 1. *Jarro*, figura definida a partir del corte de una pieza cerámica, 1973-1999. 2. *Biblioteca Hertziana*, Mascherone como readymade de acceso al edificio. El interior como metáfora de una cabeza iluminada. Roma, 1995-2012. 3. *Casa para una intersección*, display de varios readymades de Duchamp, 1976. 4. *Equipamientos Culturales en el 'Solar de Caballería'*, envoltorio de la torre de instalaciones realizada a partir de un modelo de papel recortado a mano. Burgos, 2000-2012. 5. *Centro de Investigación y Museo de Altamira*, proyecto entendido como talla en el terreno. Santander, 1994-2001.

Bibliography

Han, Byung-Chul. *La salvación de lo bello*. Barcelona: Herder, 2015.

Navarro Baldeweg, Juan. *La habitación vacante*. Valencia: Pre-Textos, 1999.

Navarro Baldeweg, Juan. «Tribute to Gyorgy Kepes» (publicado en italiano e inglés bajo el nombre “*Omaggio a Gyorgy Kepes*”) en *Lotus International*. Nº 125, Milán, 2005, pp. 26 y 35.

Navarro Baldeweg, Juan. *Una caja de resonancia*. Valencia: Pre-Textos, 2007.

Navarro Baldeweg, Juan. *Conversaciones con estudiantes*. Barcelona: Gustavo Gili, 2010.

Navarro Baldeweg, Juan. *Escritos*. Valencia: Pre-Textos, 2017.

Navarro Baldeweg, Juan. *Juan Navarro Baldeweg*. Madrid: Ministerio de Fomento. Secretaría General Técnica. Centro de Publicaciones. 2017.